

European  
University  
Institute



Series C

Manfred Hinz

# Die Zukunft der Katastrophe

Mythische und rationalistische  
Geschichtstheorie  
im italienischen Futurismus

W  
DE  
G

de Gruyter

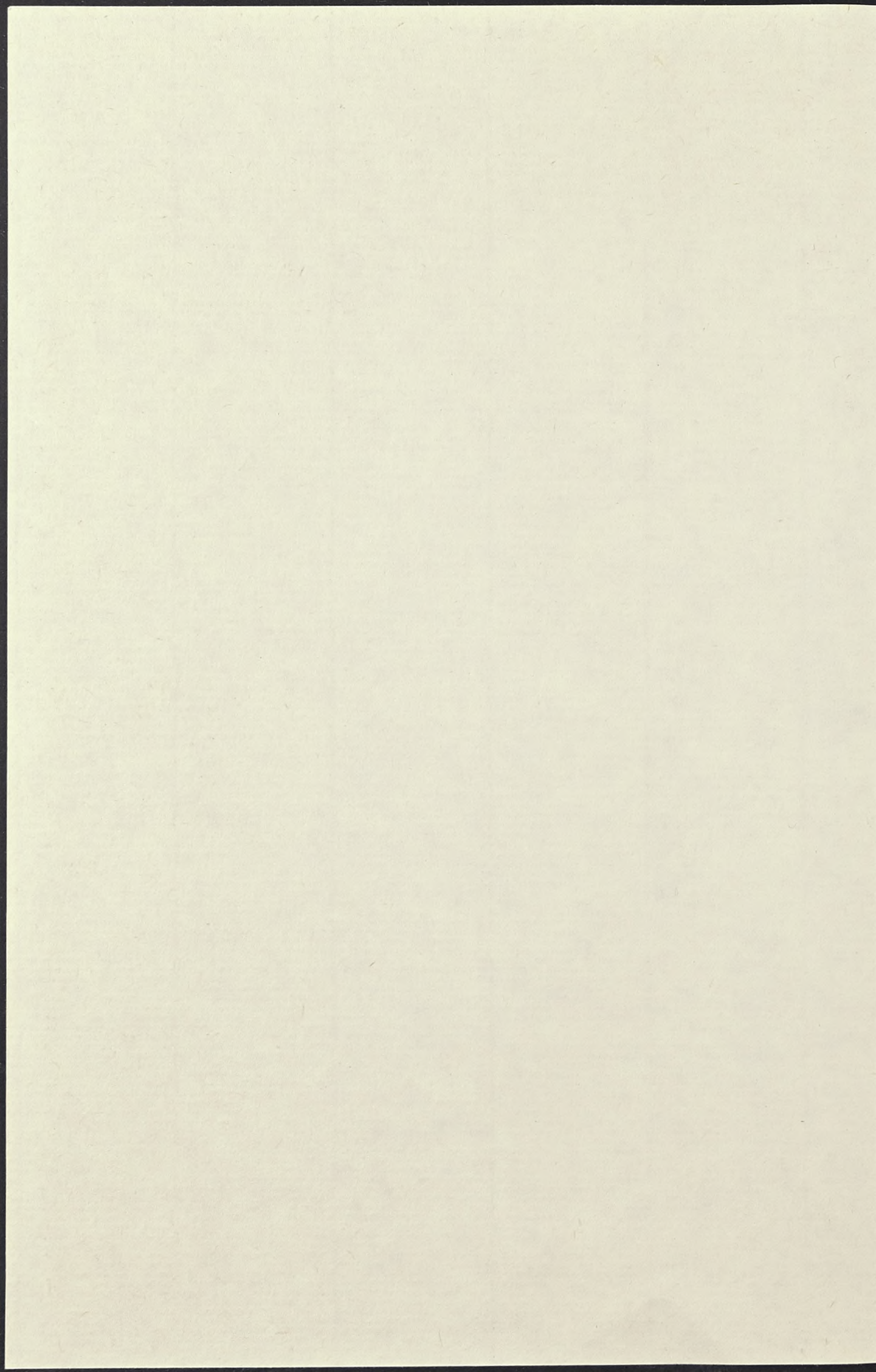
EUI-BIB



30001

000297590

945091C



EUI – Series C – 4  
Hinz, Die Zukunft der Katastrophe

European University Institute  
Institut Universitaire Européen  
Europäisches Hochschulinstitut  
Istituto Universitario Europeo

Series C

Political and Social Sciences  
Sciences Politiques et Sociales  
Politik- und Sozialwissenschaften  
Scienze Politiche e Sociali

4



Badia Fiesolana – Firenze

# Die Zukunft der Katastrophe

Mythische und rationalistische Geschichtstheorie  
im italienischen Futurismus

von

Manfred Hinz



1985

Walter de Gruyter · Berlin · New York



*CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek*

**Hinz, Manfred:**

Die Zukunft der Katastrophe : myth. u. rationalist.  
Geschichtstheorie im ital. Futurismus / von Manfred Hinz. –  
Berlin ; New York : de Gruyter, 1985.  
(Europäisches Hochschulinstitut : Ser. C,  
Politik- und Sozialwissenschaften ; 4)  
ISBN 3-11-010349-4

NE: Istituto Universitario Europeo <Fiesole> :  
European University Institute / C

© Copyright 1985 by Walter de Gruyter & Co., 1000 Berlin 30.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany.

Schutzumschlagentwurf: Rudolf Hübler, Berlin.

Satz: Satz-Rechen-Zentrum, Berlin. — Druck: H. Heenemann GmbH & Co., Berlin.  
Buchbinderei: Verlagsbuchbinderei Dieter Mikolai, Berlin



## Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
------------------	---

### 1 Der futuristische Revolutionsgestus

1.1 Politischer und artistischer Avantgardismus. Zur Verschränkung von Kunst und Politik im Futurismus .....	18
--	----

*Das ästhetische Subjekt als Produktionssubjekt — Die futuristische "Bewegung": geschichtszerstörende und geschichtssetzende Gewalt — Zu einer politischen "Theorie der Avantgarde" — Die Schwierigkeiten einer ästhetischen "Theorie der Avantgarde" — Die Funktionalisierung der ästhetischen Autonomie — Zum Verhältnis von Avantgarde und Theorie — Die Gebärde der absoluten Neuheit — Die Vertauschung von Wirklichkeit und Kunst — Die futuristische Einheit von Ethik und Ästhetik*

1.2 Der futuristische Geschichtsbegriff .....	43
---	----

*Futurismus und Passatismus — Die historistische Ästhetisierung der Geschichte — Die stagnierende Geschichte als Geschichte von Katastrophen — Der futuristische Toteskult versus den passatischen Totenkult — Das Genie als Funktionär der Maschine — Die futuristische Katastrophenbeschwörung und das Ende der teleologischen Geschichtsphilosophie — Das Katastrophenmoment der Revolutionstheorie — Die Beschleunigung der Zeit*

1.3 Ausbruch und Destruktion: Zum topologischen Denken des Futurismus .....	57
---	----

*Die "Gründung" des Futurismus — Der Gründungsmythos — Die Substitution historischer durch räumliche Dynamik — Das futuristische "Lebensprogramm" — Die Koinzidenz der ethischen und der energetischen Kategorien — Die tautologische Exaltation*

1.4 Die Substitution katastrophischer Natur durch Technik .....	68
---	----

*Marinettis "beschleunigter Analogismus" — Die Katastrophe als Befreiung — Der Symbolismus der Technik — Die Verdinglichung der Sprache — Marinettis "Kommunion mit der Materie" als Sprachzerstörung — Die Verdinglichung von Bedeutungen in der Schriftfigur: "Tavole Parolibere" — Die Allegorik der "Tavole Parolibere"*

- 1.5 Boccionis "physischer Transzendentalismus". Versuch einer theoretischen Grundlegung des Futurismus ..... 81

*Die Nietzsche-Rezeption Marinettis und D'Annunzios — Der Einfluß Bergsons — Boccionis Simultaneität — Der "trascendentalismo fisico" und die Verdinglichung des Transzendentalsubjekts*

## 2 Die futuristische Ideologie des Krieges

- 2.1 Marinettis Entpolitisierung des Krieges im Zusammenhang mit den gleichzeitigen politischen Kriegstheorien ..... 89

*Der Krieg als Instrument der Machterhaltung: Pareto, Sorel, Corradini, Papini — Marinettis "Krieg gegen die Mumien" — Der Krieg und die "Verachtung der Frau" — Der futuristische Fortschritt als Opferkult — Die Erotisierung des Krieges — Marinettis Onomatopoetik des Krieges: "Zang-tumb-tuum" — Der Krieg als Entäußerung eines inneren Konflikts: Marinettis "Otto anime in una bomba" — Die "Tavole Parolibere" als unmittelbarer Reflex des Krieges — Die konstitutiven Kriegsmetaphern der futuristischen Kunst*

- 2.2 Der Florentiner Futurismus und die Interventionskampagne von 1914/15 ..... 111

*Die Ausgangsposition von "Lacerba": Sofficis Ruralismus und Papinis Nihilismus — Das Programm von "Lacerba", von der Kunst zur Politik — Papinis "Kampf der Kulturen", der Krieg als "geistige Erneuerung" — Krieg oder Revolution; Krieg statt Revolution — Krieg aus "revolutionärer Ungeduld" — Die Tautologie des reinen Aktionismus — Der Krieg als Überspringung der Reflexion — Die Erfüllung des futuristischen Todeskults — Der Krieg als Vollendung der Technik*

- 2.3 Die Idyllik des Krieges — zwei futuristische Dokumente aus dem Ersten Weltkrieg ..... 124

*Das Auseinanderbrechen der futuristischen Gruppe — Boccionis "guerra allegra" — Sofficis "guerra tragica"*

## 3 Die "neue Ordnung" des Futurismus

- 3.1 Die Politik der reinen Aktion nach dem Krieg ..... 130

*Sieg und Ende des Futurismus 1918 — Die politischen Manifeste der Vorkriegszeit: "nazionalismo rivoluzionario" und "patriottismo antitradizionale" — Der Futurismus als politische Partei 1918/19: Komplementarität von Ausbruch und Disziplin — Die Avantgarde als militärischer Begriff: die "Arditi" — Der technokratische Antikommunismus — Die "Artecrazia" und die "geistige Lösung" des*

*Klassenproblems — Der "Eccitatorio", der Korporativismus — Futurismus und Faschismus 1918/20 — Gramsci, Trotzky, Gobetti und Croce über Futurismus und Faschismus*

3.2 Die "neue Klassik" des Futurismus oder die "Ewigkeit des Ephemeren" ..... 161

*Die "Pittura metafisica" Carràs — Der Umschlag avantgardistischer Kunst in Natur: Papini — Palazzeschis "Parodie" — Ästhetische Versöhnung bei Soffici: die Aufhebung der Kontingenz — Sironi und das "Novecento" — Der "Secondo Futurismo" — Installation statt Rekonstruktion — Ballas Rekonstruktion des Universums — der "mechanische Mensch" und die "arte meccanica" — Mechanisierung als "Entäußerung des Willens" — Der Taktilismus und das "Drama der Materie"*

3.3 Der Konflikt des Futurismus mit dem faschistischen Regime ..... 205

*Die "Mostra della Rivoluzione fascista" 1932 — Die Ausstellungen der "Aeropittura", Berlin und Hamburg 1934 — Die Rassegesetze 1938 — Der "Premio Cremona" versus "Premio Bergamo" 1939*

Anmerkungen zur Einleitung ..... 213

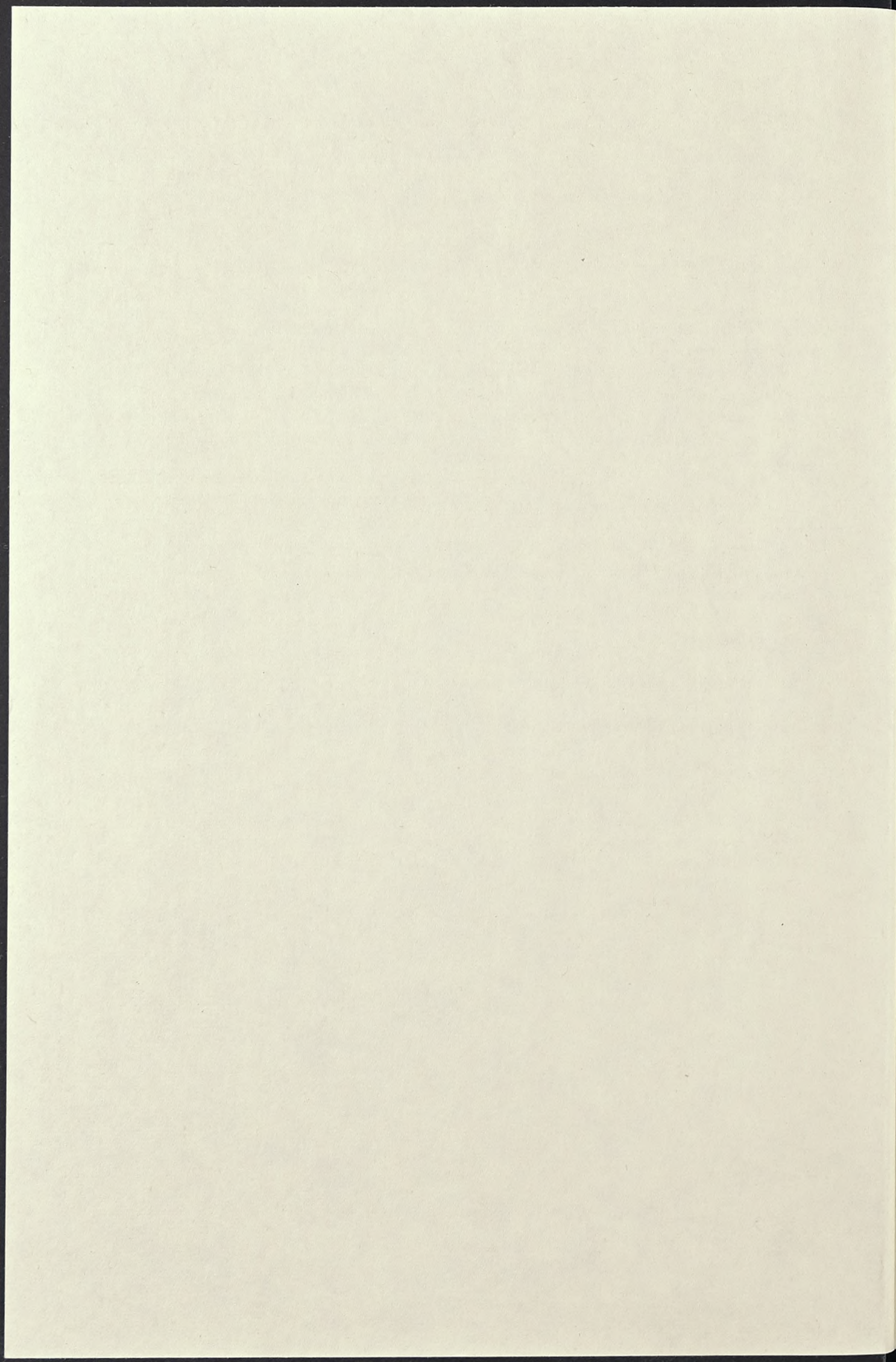
Anmerkungen zum ersten Kapitel ..... 215

Anmerkungen zum zweiten Kapitel ..... 225

Anmerkungen zum dritten Kapitel ..... 235

Literaturverzeichnis ..... 263

Namensregister ..... 283



## Einleitung

Diese Arbeit hat die Analyse jenes spezifisch avantgardistischen Revolutionsbegriffes zum Gegenstand, der vom italienischen Futurismus erstmals und mit aller Radikalität formuliert worden war, um dann sogleich im Interventismus von 1914/15 und während des Faschismus seine politische Wirksamkeit zu demonstrieren. Seit der Gründung des Futurismus durch Filippo Tommaso Marinetti am 20. Februar 1909, im Grunde schon seit der "Scapigliatura", dem italienischen Gegenstück zur Bohème, ist in Italien kein Kunstprogramm mehr formuliert worden, das nicht zunächst und vor allem als politisches sich verstand, wobei das Abhängigkeitsverhältnis von der Kunst zur Politik verläuft, die Kunst also nicht einen bestimmten Zustand darstellen und reflektieren will, sondern selber mit politischen Ansprüchen, die den ihr gemäßen Zustand erst herstellen sollen, auftritt. Sie büßt damit an Darstellungsgehalt ein, was sie an politischer und ethischer Verbindlichkeit zu gewinnen meint. Sowohl die "Pittura metafisica" De Chiricos, Savinios und des Ex-Futuristen Carrà (ca. 1916—23), wie der "Novecento"-Stil Sironis, Funis u.a., oder der Ruralismus der "Strapaese"-Richtung Sofficis, Rosais u.a. bis hin zu Carlo Bellis Programm der abstrakten Malerei von 1935, alle in spezifischer Weise aus dem Futurismus hervorgegangen, führten sich zunächst als politische Erneuerungen vor. Dabei fällt die historische Parallelität der Krise der liberalen Demokratie und der der darstellenden Kunst, will man für einen Augenblick gelten lassen, die moderne Kunst sei nicht mehr darstellend, sofort ins Auge.

Eine Lektüre des Futurismus als eines politischen Symptoms und zugleich politischen Programmatikers muß auf der einen Seite historisch herausarbeiten, wie die futuristische Revolutionsintention mit einem, grob gesprochen, faschistischen Engagement zusammengehen konnte, und auf der anderen Seite sind diejenigen internen Widersprüche darzustellen, die ihn gegen derartige Verpflichtungen zumindest hilflos machten. Auf einer folgenden Ebene ist zu fragen, ob ein Typ des Radikalismus wie der futuristische, so gleichgültig er gegen alle Inhalte war, nicht doch gerade durch diese Entleerung eine bestimmte neue Staatsform präformierte. Er wäre dann gegen seine Einbindung in den faschistischen Aktionismus nicht allein mangels inhaltlicher Kriterien ohnmächtig, sondern hätte entscheidend dazu beigetragen, ihn zu prägen. Wenn der Faschismus die ästhetische Entleerung von Bedürfnissen politisch institutionalisierte, dann wäre auch der Futurismus nicht mehr auf sein politisches Element zu reduzieren und ein Bündnis, wie Antonio Gramsci es 1920—22 mit Marinetti suchte, erschiene als von vornherein illusorisch und bezeichnete eher umgekehrt die Grenzen des politischen Denkens Gramscis, als Marinetti vom Faschismus überzeugend zu distanzieren.

Dem Futurismus kommt zur Analyse des politischen Gehalts des artistischen Avantgardebegriffs aus mehreren Gründen eine Schlüsselstellung zu. Zunächst kam er gegenüber den anderen Avantgardebewegungen historisch zuerst, eine Tatsache, die dann von Marinetti über dreißig Jahre lang propagandistisch ausgeschlachtet wurde.<sup>1</sup> Die futuristische Verschränkung von Kunst und politischem Aktionismus blieb sogar für diejenigen nachfolgenden Avantgardebewegungen verbindlich, die politisch konträr zu ihm standen. Selbst in den dadaistischen Zirkeln Berlins wurden Gedichte Marinettis rezitiert, und die Verbindungen des Züricher Dada zur italienischen Avantgarde waren noch enger.<sup>2</sup>

Diese Verschränkung von Kunst und Politik, d.h. die Formulierung politischer Programme im Namen der Kunst, weniger in künstlerischer Form, als Verlangen der Anpassung der Realität an die neu entwickelten Ausdrucksmittel, wobei dann zu fragen ist, wovon sie der Ausdruck sind, brach im futuristischen Fall im Gegensatz zu allen folgenden Avantgardebewegungen nie ab, sondern hielt sich seit der Agitation für den Krieg in Libyen (1911), über die Interventionskampagne von 1914/15, durch die gesamte faschistische Periode bis in den zweiten Weltkrieg hinein durch. Auch der Konflikt der futuristischen Gruppe mit dem faschistischem Regime von 1937—39 führte keineswegs zu einer Aufkündigung ihres Bündnisses; bis zu seinem Tode 1944 war Marinetti Propagandist der Republik von Salò. Dem Futurismus fehlt das Moment des politischen Scheiterns, das den nachfolgenden Avantgardebewegungen, vor allem dem Dadaismus, dem Surrealismus und dem Suprematismus eine so kurze Lebensdauer nur gewährte. Marinettis ästhetisches Programm fand sich von den politischen Ereignissen seit 1909, in erster Linie von den Kriegen, glänzend bestätigt, und daher kennt sein politisches Engagement keine Unterbrechung und kein Innehalten.

Die politischen Quellen des Futurismus liegen mit aller Deutlichkeit offen. Giovanni Papini, der 1913 zu ihm übertrat, war zuvor Haupttheoretiker des italienischen Nationalismus und Chefredakteur von Corradinis Zeitschrift "Il Regno" gewesen. Seine neue Zeitschrift "Lacerba" wurde dann zum wichtigsten Publikationsorgan der futuristischen Interventionskampagne. Von den Gründungsmitgliedern des Futurismus sind andererseits ihre anarchosyndikalistischen (Carrà, Russolo) oder sozialistischen Sympathien (Boccioni, Balla) bekannt. Mit dem Bündnis dieser Avantgarde mit dem italienischen Nationalismus formierte sich bereits 1911/12 diejenige politische Fraktion, die schließlich Mussolinis Faschismus zufloß, was, selbstverständlich nicht heißt, daß diese paradoxe Synthese, die in der Person Marinettis sich verkörperte, konfliktlos gelungen wäre. Es bleibt jedoch festzuhalten, daß zu keinem Zeitpunkt von einem artikulierten "futurismo di sinistra", oder gar antifaschistischem Futurismus gesprochen werden kann. Die These der Konvergenz gerade des avantgardistischen und revolutionären Impetus des Futurismus mit dem Faschismus zu belegen, ist eine der Intentionen dieser Arbeit.<sup>3</sup>

Zunächst sind in dieser Arbeit die historischen Daten der Zusammenarbeit von Futurismus und Faschismus, Nationalismus und Interventismus allererst zu-

sammenzutragen. Bis heute steht eine Studie über den Futurismus als politischer Akteur aus.<sup>4</sup> Andererseits, und darin liegt der Grund für dieses Fehlen, reicht der Nachweis personeller Überschneidungen von Futurismus und Faschismus, auf den die Forschung sich bisher weitgehend beschränkte, dann nicht aus, wenn diese politische Stoßrichtung nicht auch in den ästhetischen Dokumenten nachgewiesen werden kann, was die Kenntnis auch der kunsthistorischen Literatur voraussetzt. Diese beiden Interpretationsstränge des Futurismus ein Stück weit zusammenzuführen, ist die Absicht dieser Arbeit.

Der dem Futurismus eigene "reversible Extremismus" (Mario Isnenghi) entzieht sich jedem Zugriff unmittelbar politischer Kategorien und dasselbe gilt in gewisser Weise auch vom Faschismus. Die Entscheidungslosigkeit dieses Extremismus soll hier daher selber auf ihre politische Bedeutung hin untersucht werden.

Die Daten der Kollaboration zwischen Futurismus und Faschismus sind unwiderrsprechlich. Nicht nur organisierte Marinetti zum Teil sogar persönlich die Stoßtrupppaktionen der "Arditi" in den Jahren 1919/20 und veranstaltete den ersten nationalen Kongreß der Futuristen 1924 genau zu dem Zeitpunkt, als Mussolini nach dem Mord an Matteotti in politische Schwierigkeiten geraten war, um nur zwei Hauptetappen hier zu erwähnen, er stand noch bis 1943/44 dem faschistischen Propagandaapparat vollkommen zur Verfügung. Dennoch hält die kunstgeschichtliche Literatur in ihrer Weise zu Recht an ihrer Charakteristik des Futurismus als einer auch im politischen Sinne revolutionären Bewegung fest, wobei dann seine wirkliche politische Geschichte der nur biographisch zu erklärenden Kurzsichtigkeit der Akteure oder historisch unglücklichen Umständen zugeschrieben wird. Die Debatte um die "faschistische" oder "antifaschistische" italienische Avantgarde, die in Italien eine unübersehbare Literatur hervorgebracht hat, gelangt über ihre Vergeblichkeit solange nicht hinaus, wie jeweils die Kunsthistoriker die Ergebnisse der Faschismus-Forschung für nicht substantiell erachten oder gar ignorieren, und umgekehrt. Diejenige Futurismusliteratur, die von diesem als Kunstbewegung ausgeht, hält seine revolutionäre Bestimmung für wesentlich, seine politischen Aktionen dagegen für historisch zufällig, im besten Fall bemüht sie sich dann noch, einen politischen Dissens innerhalb des Futurismus selber nachzuweisen, den es durchaus gab, der jedoch an seiner offiziellen, durch Marinetti festgelegten Linie, nichts änderte. Die Faschismus-Forschung andererseits erblickt in dessen revolutionärer Rhetorik eine mehr oder minder bewußte Verschleierung eines vorgefaßten Machtinteresses, das dann in das Bündnis mit dem Faschismus führte. Über diese tautologische Situation ist nur hinauszugehen, und das gilt ebenso für eine genauere Bestimmung des Faschismus, wenn man fragt, warum ein derart gefaßter Revolutionsbegriff gegen seinen restaurativen Umschlag zumindest nicht gefeit war — und umgekehrt, ob nicht der Faschismus auf seine Weise in der Tat ein revolutionäres Faktum darstellt, ob also nicht alle diejenigen Interpretationen zu kurz greifen, die in ihm nur eine "offene Diktatur der reaktionärsten Fraktionen des Finanzkapitals" erkennen können.<sup>5</sup> Das revolutionäre Engagement im Faschismus, wie es vom Futurismus zumindest vor 1922 repräsentiert wurde, ist als ein nicht unbe-

dingt verfälschtes zunächst zu akzeptieren. Über den "reversiblen Extremismus" des Futurismus hofft diese Arbeit daher auch zu einer genaueren Einsicht in den Faschismus selbst zu gelangen.

Damit verknüpft sich im Ergebnis die Frage nach der Vertretbarkeit eines generellen Faschismusbegriffs, sei es als "faschistischer Epoche", sei es als ständig latenter Möglichkeit kapitalistischer Herrschaft, der über die einzelnen faschistischen Bewegungen in den verschiedenen Staaten hinausgriffe. Die offizielle Anerkennung und Förderung, die gerade die futuristische Gruppe während der Frühphase des Faschismus empfing, hatte eine völlig andere Selbstdarstellung des Regimes im Medium der Kultur zur Folge als etwa im deutschen Fall. Anschaulich wird das z.B. im Vergleich der "Mostra della Rivoluzione Fascista", Rom 1932, mit den Münchener Ausstellungen von 1937. Der faschistische Staat machte sich sogar, wenn auch nur sporadisch, zum Auftraggeber modernistischer Bauten, wie z.B. Terragnis "Casa del Fascio" in Como, oder des Bahnhofs von Florenz, dessen Zustandekommen übrigens Marinetti zu verdanken war, oder auch einiger Gebäude der Universität von Rom, die unter dem Nationalsozialismus undenkbar gewesen wären.

Der italienische Faschismus intendierte weniger, eine bestimmte Kunstpolitik durchzusetzen, sondern mehr oder weniger alle vorhandenen Tendenzen, sofern sie sich nicht offen gegen ihn stellten, für sich zu reklamieren, wobei er, ebenfalls im Unterschied zu Deutschland, auf einen breiten Konsens unter den Intellektuellen rechnen konnte. Die faschistische Kunstpolitik stellt sich zunächst eher als ein kompliziertes Ausgleichssystem denn als eine "Kunstdiktatur" (P.O.Rave) dar. Als Marinetti 1929 zum "Accademico D'Italia" ernannt wurde, hatte er u.a. D'Annunzio, Bontempelli, Pirandello und Soffici zu Kollegen, es wäre schwierig, diese Autoren auf eine gemeinsame Intention verpflichten zu wollen. Nur tendenziell favorisierte der Faschismus, in der Architektur am deutlichsten ablesbar, einen neoklassizistischen Stil, wie er etwa von Piacentini und Muzio angeboten wurde. Ansonsten bleibt eine Art Arbeitsteilung zwischen Neotraditionalisten und Modernisten erkennbar; unter den neu gegründeten Städten in den Pontinischen Sümpfen z.B. wurde den modernistischen Architekten die Stadt Sabaudia überlassen.

In dieser Arbeit soll nachgezeichnet werden, wie die Moderne sich zu definieren hatte, um in diesem Spektrum ihren Platz zu finden. Noch als Farinacci 1938 seinen deutlich am Beispiel der deutschen Kunstdiktatur orientierten "Premio Cremona" ausschrieb, reagierte der faschistische Erziehungsminister und Exfuturist Giuseppe Bottai sofort mit seinem ideologisch weitgehend ungebundenen "Premio Bergamo". Dieses Ausgleichssystem konnte bis 1944 aufrechterhalten werden, weil einerseits die revolutionären Anhänger des Faschismus, geführt von Marinetti, ihr Bündnis mit ihm nie aufkündigten, und es andererseits dem Faschismus gelang, im Unterschied zum Nationalsozialismus, sein revolutionäres Gesicht bis an sein Ende zu wahren. In den Kulturdebatten von 1937/39 kam so die groteske Situation zustande, daß sowohl die antifuturistischen Propagandisten wie Farinacci, Interlandi, Evola u.a. als auch Marinetti, Somenzi, Belli u.a. auf der anderen Seite als die jeweils authentischen Faschisten vorführten und durchweg an Mussolini appellierten, sich in



Sachen der Kunstpolitik zu erklären, während dieser jedermann die Türen offenhielt. Zu fragen ist, welche Implikationen diese Divergenz Italiens z.B. vom deutschen Fall für einen generellen Begriff des Faschismus, sollte er überhaupt haltbar sein, mit sich führt. Im italienischen Fall wiegt die revolutionäre Komponente wesentlich schwerer als im deutschen, eine Kritik dieses spezifischen Revolutionsbegriffes findet daher hier ihren Ausgangspunkt.

Die Darstellung der futuristischen Position wird sich schon aus bibliographischen Gründen auf die ihres Anführers Marinetti konzentrieren müssen. Solche Extremfälle innerhalb des Futurismus selber, wie z.B. der Mario Carlis (vor dem Krieg Anarchist, im Krieg "Ardito", danach Gründungsmitglied der "Fasci di Combattimento" und Legionär in Fiume, schließlich Ultramonarchist), oder der Giovanni Papinis (zunächst italienischer Vertreter des amerikanischen Pragmatismus, dann Anhänger Bergsons und Theoretiker des Nationalismus, dann Futurist und Interventist, schließlich Schriftsteller der katholischen Orthodoxie), werden nur angedeutet werden können. Vergeblich wäre es hier, nach der solche Verwandlungen zusammenhaltenden Identität zu suchen; die Reversibilität eines solchen Extremismus — ähnlich liegen die Fälle Settimellis, Evolas, Jannellis, Ginnas u.a. — soll hier nur an seinem exponiertesten Vertreter, Marinetti, dargestellt werden.

Die Arbeit über den Futurismus stößt zunächst auf bibliographische Probleme. Von Marinetti liegt nicht einmal eine vollständige und zuverlässige Bibliographie, geschweige denn eine Ausgabe seiner Schriften vor. Die von Luciano De Maria in Angriff genommene, auf vier Bände angelegte Ausgabe seiner wichtigsten Schriften blieb nach zwei Bänden stecken (Milano 1968/69). Daneben gibt es eine, allerdings nicht vollkommen zuverlässige Ausgabe seiner Theaterstücke in drei Bänden (Roma 1960). Das Gros seiner Werke ist jedoch in Form von Flugblättern, Broschüren, Heftchen, Pamphleten, Artikeln für die zahlreichen, kurzlebigen futuristischen Zeitschriften über die Bibliotheken Italiens verstreut. Viel des Materials muß als verschollen gelten, selbst den Herausgebern der bisher umfangreichsten Bibliographie des literarischen Futurismus ist das Auffinden zahlreicher Zeitschriften nicht mehr gelungen.<sup>6</sup>

Marinetti muß als einer der auch zu Lebzeiten am wenigsten gelesenen italienischen Autoren gelten, sogar seine zahlreichen Romane, Novellen, Erinnerungsbücher, Poeme usw. blieben nahezu unbekannt. Seine außerordentliche Bedeutung für die italienische Kultur zwischen 1905 und 1944 empfing er weniger durch das, was er schrieb, als durch das, was er verkörperte, weniger durch sein "operare artistico", als durch sein "costume artistico" und seinen "stile di vita". Was unter den italienischen Intellektuellen zirkulierte, waren weniger seine Werke als seine Slogans und Aktionen. Zudem ist das Werk Marinettis derart umfangreich und redundant, daß Vollständigkeit hier nicht das Ziel sein kann. Schwieriger noch sind die Fälle der anderen Futuristen, mit Ausnahme des "Primo Futurismo Fiorentino" (Papini, Soffici, Palazzeschi), von denen zuverlässige Ausgaben vorliegen. Unter den futuristischen Malern

sind bisher vor allem Boccioni, Balla, Carrà und Sironi beachtet worden, von den anderen bleibt es häufig dem Zufall überlassen, auf das benötigte Material zu stoßen.

Eine Analyse des Futurismus, die nicht auf dessen einzelne, kunsthistorisch oder ideengeschichtlich zu untersuchende, ästhetische oder ideologische Manifestationen sich beschränkte, sondern die diese hervortreibende Geschichtsphilosophie, d.h. den Begriff der Avantgarde als einen Geschichte abbrechenden Revolutionsbegriff zum Thema machen will, setzte die Einheit des betrachteten Gegenstandes voraus. Eine solche dem Futurismus zuzusprechen, wäre schon Mystifikation. Er präsentierte sich zwar stets als Verbrüderung von Gleichgesinnten, und Marinetti schrieb durchweg von "ich und meine großen futuristischen Freunde", oder von seinen "Brandstifter-Brüdern", war jedoch in Wahrheit, vor allem in der Zeit nach dem Ersten Weltkriege, ein nur loses Konglomerat sich zeitweilig verbündender Einzelintellektueller und Untergruppen, zusammengehalten mehr durch das Etikett Marinettis als durch eine substantielle Gemeinsamkeit. So sehr sich die Intention dieser Arbeit auch von historischen Untersuchungen scheidet, muß sie ihren Ergebnissen doch soweit Rechnung tragen, als sie den Einheitsbegriff "Futurismus" nur unter Einschränkungen aufrechterhalten kann.

Zunächst sind geographische Unterscheidungen zu treffen. Vom ursprünglichen Mailänder Kern des Futurismus (Marinetti, Buzzi, Govoni, Boccioni, Carrà, Russolo, Sant'Elia u.a.) ist vor allem der Florentiner Futurismus (Papini, Soffici, Palazzeschi) abzuheben, wobei innerhalb der letzteren Gruppe Palazzeschis wiederum eine völlig eigene Rolle spielte. Die Allianz kam aus taktischen Gründen nach dem Bruch Papinis und Sofficis mit Prezzolini und der Zeitschrift "La Voce" zustande. Ursache dieser Auseinandersetzungen war der libysche Krieg, wobei die Kritik Prezzolinis und Salvemini's am italienischen Imperialismus für die Nationalisten Papini und Soffici unerträglich wurde. Die daraufhin neugegründete Zeitschrift "Lacerba" wurde 1913—15 zum wichtigsten Publikationsorgan auch der Mailänder Gruppe, zumal Marinettis eigene Zeitschrift "Poesia" ihr Erscheinen inzwischen eingestellt hatte. Allerdings öffnete sich "Lacerba" nur unter Widerständen den zahlreichen, ihr von Marinetti zugeführten neuen Adepten.

Als weitere relativ autonome Gruppe ist der Napolitaner Futurismus um Francesco Cangiullo zu bestimmen, dessen Differenz zur Mailänder Linie in den Zwanziger Jahren virulent wurde, als er sich gegen die von Marinetti eingeleitete Politik im Bündnis mit dem Regime zur Wehr setzte.

Besondere Bedeutung kommt dem Römer Futurismus um Balla, Prampolini, Bragaglia, u.a. zu, der als Verbindungsglied zwischen dem "Primo"— und dem "Secondo Futurismo" fungierte, nachdem im Ersten Weltkrieg die wichtigsten Protagonisten des Futurismus entweder umgekommen waren (Boccioni, Sant'Elia), oder sich von ihm getrennt hatten.

Zur geographischen Inhomogenität tritt die historische hinzu. Im Allgemeinen, aber nicht unwidersprochen, unterscheidet die Geschichtsschreibung

zwischen "Primo Futurismo" (1909—1915) und "Secondo Futurismo" (1916—1944); auf die kontroverse Frage nach der Kontinuität oder Diskontinuität dieser Etappen wird diese Arbeit detailliert am Material eingehen müssen.

In sehr vielen Fällen war der Futurismus nur Durchgangsphase in der Bildung der italienischen Intellektuellen, als solche jedoch hat er die gesamte italienische Moderne beeinflusst. Sogar später dem Futurismus fernstehende, wenn nicht prononciert antifuturistische Künstler wie Gadda, Bontempelli, Campana, Cardarelli, Ungaretti u.a. haben entweder ihre "futuristische Phase" gehabt, oder bedienten sich noch in ihrer Abstoßung von ihr futuristischer Argumente. Die versuchte Analyse kann sich daher nicht in monographischer Weise auf das Werk Marinettis beschränken, aus Furcht, daß sonst der Begriff des Futurismus vollkommen verschwämme, denn er fand seinen Ausdruck häufig erst in seinem Echo und in seiner Umfunktionierung bei anderen Intellektuellen. Auch ist innerhalb der im engeren Sinne futuristischen Gruppe, insbesondere für Carrà, Carli, Soffici und Palazzeschi, die Unterscheidung ihrer futuristischen von ihrer vor- und nachfuturistischen Periode nur sehr ungefähr zu treffen. Die anscheinend unbeschränkte Verwandlungsfähigkeit dieses Radikalismus, zusammengehalten, wenn überhaupt, nur durch eben den Radikalismus der jeweiligen Entscheidung, ist selber noch in eine Bestimmung des Futurismus hineinzunehmen.

Wollte man versuchen, alle Namen derer zu katalogisieren, die jemals ein futuristisches Manifest unterzeichneten oder in einer futuristischen Zeitschrift publizierten, erhielte man ein Verzeichnis fast aller als avantgardistisch sich verstehender Künstler Italiens.<sup>7</sup> Die italienische Futurismusliteratur hat auf diese Situation durch eine immer engere monographische, geographische oder historische Beschränkung reagiert. Noch immer erscheinen Monat für Monat bislang unbekannte Fragmente von bisher unbekanntem Futuristen. Was diese Studien an Faktengewißheit gewinnen, verlieren sie an Relevanz. Das publizierte Material hat seine Zusammenfassung inzwischen derart verstellt, daß eine "Geschichte des Futurismus", wie sie Christa Baumgarth 1966 unternahm, inzwischen nicht mehr zu leisten ist.

Die methodischen Probleme dieser Arbeit sind dieselben, die sich jeder Interpretation der Avantgarde stellen. Es kann nicht ausreichen, die politischen und ideologischen Erklärungen der futuristischen Gruppe heranzuziehen und zu behaupten, ihre Kunstproduktion decke sich mit ihnen bruchlos. Jedoch sperrt sich kaum eine Kunstbewegung so sehr gegen das Verständnis ihrer Werke wie der Futurismus. Indem sie ihren Bedeutungsgehalt zugunsten reiner Dinglichkeit auslöschen, entziehen sie sich zugleich der Interpretation. Nicht einmal die Tilgung von Bedeutungen könnte als selber bedeutungsvoller Akt noch rekonstruiert werden, das setzte noch die Kohärenz des Kunstwerks voraus. Marinettis "follia del Divenire" dagegen ist exegetisch nicht mehr einzuholen. Dennoch bleibt der Futurismus auch dann noch bedeutsamer Gegenstand der Analyse, wenn er sich als unfähig oder unwillig erweisen sollte, ein einziges Kunstwerk im traditionellen Sinne hervorzubringen, denn

sein Gestus der Revolte, der in diese Verdinglichung führte, bleibt von historischer Relevanz, indem er eine Krise im teleologischen Geschichtsbegriff selber anzeigt. Jenseits des Problems, ob es sich hier noch um Kunst handle, ist die Frage zu stellen, was dort unter Kunst verstanden worden war, und warum sie, ohne sich notwendigerweise in Werken niederzuschlagen, von einem bestimmten "stile di vita" ununterscheidbar wurde.

Im Futurismus kommt durch Verleugnung der traditionellen Statthalterfunktion der Kunst, die sie als bedeutsame konstituiert hatte, das Kunstwerk selbst schon als seine eigene Erfüllung zu stehen, d.h. es ist nicht mehr zu fragen, was in ihm abgebildet oder verarbeitet werde, vielmehr setzt es sich für die Realität selbst. Das ästhetisch Schöne hat nun nicht mehr den Verzicht zur Voraussetzung, sondern verspricht, wie jedes andere Warending auch, unmittelbare Befriedigung. Das ist jener eigentümliche Zwischenstatus, den die futuristische Avantgarde einnimmt. Gegenüber der Zukunft, die sie im Namen führt, ist der futuristische "Dinamismo" daher ohne Ziel und sogar ohne Subjekt, auf das es sich zubewegte, denn das setzte noch ein Aufschieben der Erfüllung voraus. Gegenüber der Vergangenheit und Gegenwart jedoch richtet sich dieser reine, bestimmungslose "élan vital" gegen jegliche Einrichtung der Gesellschaft und gegen jede Richtungsanweisung, die die geforderte Bewegung weniger leiten könne als zu blockieren drohe.

Dieser auf keine Bestimmung festlegbare "élan" bezeichnet sowohl die Radikalität des Futurismus, wie seine Umkehrbarkeit. Es wäre also zu kurz gegriffen, wollte man die futuristische Ideologie des Krieges, "einzige Hygiene der Welt", oder seine Fetischisierung der Maschinerie in "mechanische Idole" als Verschleierung des erwachenden italienischen Imperialismus und der norditalienischen Schwerindustrie, in deren Raum er entstand, auffassen; ihm war es zunächst gleichgültig, ob der Erste Weltkrieg als "letzter Unabhängigkeitskrieg" notwendig war, oder ob die Eroberung Libyens den italienischen Auswanderern in italienischen Kolonien Raum geben würde, wie es von den nationalistischen Theoretikern formuliert wurde. Es ging ihm allein um die vollkommen abstrakte Bewegung des Krieges als "Hygiene" selbst.

Im Krieg hatte der Futurismus bald das Modell einer vollständig besinnungslosen, und darum von Bestimmungen reinigenden, Bewegung erkannt. Diese Reinigung wurde so radikal gefaßt, daß sie ihre Motivationen und sogar das Subjekt, das durch sie hindurch sollte, verschlang. Der Futurismus inserierte sich dann in den nationalistischen, irredentistischen und faschistischen Kontext, ohne unbedingt mit ihm identisch zu werden. Sein "élan" unterscheidet sich zunächst grundlegend von jeder nur restaurativen politischen Ideologie, und es wird zu fragen sein, ob auch der Faschismus ausreichend als solche begriffen werden kann. Die These dieser Arbeit wäre, daß dieser entscheidungslose Radikalismus dennoch nur auf der einen Seite des politischen Konflikts der Nachkriegszeit, nämlich auf der faschistischen, seine Bestätigung finden konnte. Seine Entleerung ist somit selbst noch als inhaltliches Prinzip kenntlich zu machen.

Analog verhält es sich mit der Ideologie des Faschismus selbst. Wenn Mussolini 1933 in seinem Enzyklopädieartikel D'Annunzios Motto "me ne frego"

(mir ist alles egal) zum Kernsatz einer faschistischen Philosophie erhob, so wäre es vergeblich, hier noch nach dem ideologischen Ausdruck fragen zu wollen. Damit braucht nicht abgestritten zu werden, daß der faschistische Staat tatsächlich im Namen bestimmter Kapitalgruppen agierte, das wahrhaft Neue an ihm jedoch ist, daß seine ideologischen Äußerungen auf diesen Untergrund hin nicht mehr durchsichtig sind. Eine Kritik der faschistischen Ideologie findet sich vor der Schwierigkeit, weder auf D'Annunzios "me ne frego" noch auf Marinettis "gesto liberatore" (befreiender Gestus), beide Deckblatt der realen Unterdrückung, zurückgreifen zu können. Marinetti schrieb 1932, die "absolute schöpferische Freiheit" des Futurismus sei der politischen Disziplin des Regimes "komplementär", und zwar aus seiner Sicht vollkommen zu Recht, denn eine entleerte künstlerische Autonomie, die von nichts mehr sich abstößt und nichts mehr versagt, wird gerade in ihrer verantwortungslosen Freiheit zur kulturindustriellen Entsprechung der Unterdrückung.

Einer Ideologiekritik von Futurismus und Faschismus fehlen weithin die substantiellen Anhaltspunkte. Daraus ist zunächst eine politische Folgerung zu ziehen. Gegenüber einem Radikalismus, wie er vom Futurismus erstmals repräsentiert wurde, und dann in den Faschismus einging, versagen die Mittel der Aufklärung. Schon die Tatsache, daß argumentiert wird, würde für ihn zum Grund der Verurteilung, wobei dieses Urteil gleich ist mit seiner Vollstreckung. Was sich diesem bestimmungslosen "élan" nicht überläßt, und statt dessen eine substantielle Veränderung verlangt, wird von diesem Radikalismus nicht kritisiert, sondern angegriffen. Ebenso vergeblich wäre die Hoffnung, zu einem Ausgleich mit ihm zu gelangen, zeigte er sich kompromißbereit, gäbe er schon sich selbst auf. Daß dieser futuristische Radikalismus dann auf Dauer doch nicht mit Mussolinis "Possibilismus" verträglich war, gestaltete ihr Bündnis konfliktreich und diskontinuierlich, ohne aber je zu einem entscheidenden Bruch zu führen.

Die Arbeit besteht aus drei Teilen. Im ersten war das topographische Revolutionsdenken des Futurismus, das abstrakt Bewegung gegen Stillstand, Erhebung gegen Verfall, Kraft gegen Schwäche, Reflexionslosigkeit gegen Erinnerung, Mechanik gegen Organisches setzte, und das schließlich den ethischen mit dem energetischen Index zusammenfallen ließ, vor allem anhand des Gründungsmanifestes vom 20. Februar 1909 darzustellen. Das Problem der Avantgarde wird darin insofern mit aller Deutlichkeit formuliert, als nicht mehr Geschichtsaneignung und -verarbeitung, wenn auch durch eine bestimmte Negation hindurch, verlangt wird, sondern ihr grundsätzlicher Abbruch und ihre Zerstörung durch eine Bewegung, die auf nichts sich mehr zubewegt und daher, das machte ihn dann doch für den Neotraditionalismus applikabel, auch von nichts sich mehr abstößt. Wie die im Gründungsmanifest zunächst als horizontal beschriebene Bewegung der Autofahrt dann doch als Läuterung, nämlich als Zurücklassen der Reflexion, als moralische Erhebung, erscheint, ist anhand des Gründungsmythos dieses Manifests nachzuweisen.

Die Gründung eines nicht aus der Geschichte herkommenden Neuen verleiht dem futuristischen Manifest einen initiatorischen Gestus, der es vom di-

daktischen Ton früherer Kunstprogramme grundsätzlich unterscheidet. Zugleich kann sich die geschichtszerstörende Gewalt des Futurismus nicht als geschichtssetzende begreifen, sondern jeder Augenblick innerhalb der Bewegung, mit jeder seiner Manifestationen, Kunst wäre nur eine von ihnen, müsse von seiner Vorgeschichte radikal abgetrennt, isoliert, und so von Begründungszwängen befreit werden. Der Gründungsmythos dieses Manifests, der dann in allen folgenden hundertfach wiederholt und variiert wird, gibt die Verarbeitung der in der Überlieferung bewahrten Widersprüche, wodurch allein ein Eingriff sich legitimieren könnte, auf, und führt das vollkommen Neue doch zugleich in mythischen Denkmustern vor. Die radikalen Futuristen begreifen sich als die "neuen Primitiven einer vollkommen erneuerten Sensibilität" (Boccioni).

Im futuristisch erfüllten Augenblick fände die Reflexion keine Anhaltspunkte mehr. Nicht so jedoch, daß ihre Ansprüche erfüllt wären, sondern so, daß sie einfach nicht mehr vorkäme, besteht doch die Absolutheit dieser Augenblicke, die damit als Momente eines Erfahrungskontinuums gar nicht mehr ansprechbar sind, allein in der völligen Identifikation des Akteurs mit seiner jeweiligen Aktion, die reflektorische Distanz und Verzögerung ausschließt und die Aktion so von jeder Sinnbestimmung befreit. Marinetti wendet sich dabei explizit gegen die Neutralisierung der Revolution im historischen Progreß, wie sie für die Theorie der sozialistischen Parteien verbindlich geworden war. Seine "lächerliche Tragödie", die Geschichtsallegorie "Roi Bombance" von 1905 war den Führern des PSI gewidmet. Gegen diesen nur als Stagnation erscheinenden Fortschritt vermag aber auch Marinetti nicht die Perspektive eines diskontinuierlichen Sprunges zurückzugewinnen, denn sein Geschichtsabbruch begreift sich nicht selbst noch als geschichtlicher, sondern holt den erst zukünftigen Zustand als nur räumliche Dynamik in die Gegenwart herüber, in der sich nun die "befreiten" und die noch der Vergangenheit verhafteten Individuen hierarchisch gegenüberstehen. Die Bewegung, die der Futurismus verspricht, ist auf historische Entwicklung nicht mehr angewiesen, an ihre Stelle tritt die Herrschaft der Schnellen, Skrupellosen, Entschlossenen. Nicht zufällig war Marinettis Hauptattribut für Mussolini der Superlativ "velocissimo". Eine technokratische Diktatur ist so das Neutralisationsprodukt dieses futuristischen Revolutionsbegriffes.

Der Ausbruch, den der Futurismus aus dem "Gefängnis der Logik" und dem "Käfig der Weisheit" unternimmt, ist demnach einer aus der Vernunft selber, daher kann bedeutungsentleerte Dinglichkeit als Befreiung gelten. Wenn das Denken und alle seine Artikulationsformen wie Sprache, Syntax, Orthographie nur noch als zu zerstörende Käfige gesehen werden, kontrahiert sich der Begriff eines Lebens außerhalb ihrer zur puren Aggression. Der Futurismus gewinnt an "élan vital", was er an Ludizität verliert.

Er kennt kein Zurücklassen und keine "Aufhebung" der Konvention, was noch ihren ironischen Gebrauch voraussetzte. Woraus er ausbricht, wird zugleich gesprengt, eine nur geistige Elevation könnte noch nicht als ihre eigene Erfüllung gelten, darum muß er physische Dynamik an ihre Stelle setzen.

Indem der Futurismus Ausdruck allein als größtmögliche Approximation versteht, schließt seine Literatur auch die Distanz zum Leser kurz, sie will in ihm genau jenen destruktiven "Seelenzustand" hervorrufen, in dem sie geschrieben worden war. Dieser Versuch der unmittelbaren, nicht durch die Reflexion hindurchgegangenen Kommunikation als Emotionsübertragung kann nur auf Sprachzerstörung hinauslaufen. Der Text hört auf, Darstellung zu sein, er bedeutet nichts außerhalb seiner Liegendes mehr, sondern setzt sich für die Aktion selber und erklärt sich von vornherein nur als flüchtiges und bedeutungsloses Gewand einer jederzeit aus ihm ausbrechenden Aggression.

Diese Entwertung der ästhetischen Form verdinglicht sie zugleich. In diesem Sinne von Bedeutungen befreit wären nur die Gegenstände. Während die Ästhetik bisher die paradoxe Aufgabe zu bewältigen hatte, im Gebrauch konventioneller Mittel die Konvention selber zur Erscheinung zu bringen und so als Medium eines nicht mehr Konventionellen zu retten, gerät sie im Futurismus zum dinglich "montierbaren" Bestandteil. So werden an dieser äußersten Spitze Naturalismus und Formalismus ununterscheidbar. Gerade in der Ausdruckslosigkeit des Kunstwerks wird das Echtheitsiegel der über es hinauschießenden Emotion erblickt. Das absolut autonome Kunstwerk koinzidiert so mit dem nur vorfindlichen Ding, nur dann wäre es von Reproduktion und Abbildung frei. Die "Simultaneität", einer von Boccionis Schlüsselbegriffen, die nur Sinn hätte, wenn sie verschiedene Zeit- und Bedeutungsebenen beachtete, reduziert sich auf die spannungslose Verzeichnung des Vorfindlichen.

Kunstproduktion wird von der industriellen letztlich ununterscheidbar. Der Futurismus erkannte bald, daß der "wirkliche" Krieg und die wirkliche Straßenschlacht eine weit vollkommener Realisierung seines Dynamismus versprechen, als das Surrogat seiner Theaterveranstaltungen, Poeme und Bilder, so führt die absolute Autonomie der Kunst in den gesellschaftlichen Zusammenhang zurück. Die entfremdete Arbeit entspricht der futuristischen "Kommunion mit der Materie" (Marinetti). Bedingung dafür ist ein Stand der Entfremdung, daß sich kein Standpunkt außerhalb ihrer mehr beziehen ließe, von dem aus sie benannt werden könnte. Die futuristische Folgerung aus diesem Zustand wäre, daß ebensowenig wie die Kunst Bedeutungen, die industrielle Produktion einen Zweck verfolgen dürfe, denn Zwecksetzung implizierte noch Distanz zwischen dem Arbeiter und dem Arbeitsgegenstand und wäre Indiz einer noch nicht vollendeten "neuen Unmittelbarkeit" (Marinetti). Was als Bewegungsgesetz von Kunst und Gesellschaft verbleibt, ist der Prozeßcharakter selbst; die Frage, um welche Bewegung es sich handle, will Marinetti in der beschleunigten Bewegung selber gelöst wissen.

Notwendigerweise heftete sich die futuristische "Macchinolatria" gerade an die "unproduktive Arbeit der Maschinerie" (Marx), an den Lärm (Russolo), den Schmutz (Carrà), letztlich an den Verschleiß. In ihm wird Bewegung meßbar und erfahrbar und so streift das ästhetische Subjekt, indem es sich mit dem Produktionssubjekt in eins setzt, diesem die Zweckgerichtetheit ab. Der "Secondo Futurismo" fand daher im Spielzeug das Modell seiner "complessi plastici". Die Reinheit dieser Bewegung erscheint zunächst für keinerlei Partialinteressen mehr einsetzbar, in ihrer Auslöschung gerade bestehe ihre Erlö-

sungsmacht. Das ist derjenige Punkt, an dem sich der Futurismus von jeder restaurativen politischen Ideologie, bis zu einem gewissen Grad auch vom Faschismus, trennt. Marinetti konzipiert eine Ordnung, die nur aus einer "Sukzession des Ephemeren" (Marinetti) bestünde, in der keine ihrer flüchtigen Erscheinungen mehr auf das, was in ihnen erscheine, erkenntlich wäre. Als soziales Organisationsprinzip dachte er in "Al di là del Comunismo" (Jenseits des Kommunismus) 1920, futuristische Massenspektakel einzusetzen. Metaphern der Dauer, auf die Mussolinis Rhetorik angewiesen war, sind seiner kulturindustriellen Utopie fremd. Damit ist der Futurismus über den Faschismus in gewisser Weise schon hinaus, seine "absolute Varietät" ist nicht mehr Rechtfertigung, ideologischer Ausdruck oder Kritik einer bestimmten Herrschaft, sondern jeder beliebigen "komplementär".

Ein weiterer Abschnitt dieses Teils der Arbeit, der sich ansonsten auf die wichtigsten Manifeste beschränkt, wird das noch symbolistische, vorfuturistische Frühwerk Marinettis zum Gegenstand haben. Darin ist zu verfolgen, wie die symbolistische Ritualisierung der Kunst von Marinetti nur in die futuristische übertragen, keineswegs aber beseitigt wird. Von einer "Profanisierung der Kunst" durch die Avantgarde kann im futuristischen Fall nicht gesprochen werden, es findet vielmehr eine einfache Substitution des Kultus des Artisten durch den des Künstler-Maschinisten statt. Der Futurismus rekonstruiert die Aura der Kunst im Augenblick ihrer Zerstörung.

Der zweite Teil der Arbeit nähert sich mit seiner Untersuchung der futuristischen Kriegspropaganda der politischen Wirksamkeit dieser Avantgarde. Zunächst konnte der Futurismus seine künstlerischen Techniken nur noch als kriegerische begreifen, jede seiner neuen Entwicklungen, von den "Tavole Parolibere" (Freie Worttafeln) über die Theatersynthesen bis zu den "linee-forze" (Kraftlinien) seiner Bilder, konnte sich nur noch in Kriegsmetaphern programmatisch formulieren. Sodann ist die Einbindung dieser Bewegung in den politischen Nationalismus und Imperialismus darzustellen, die über die Allianz mit Papini und Soffici zustandekam.

Pareto hatte schon 1905 den Krieg als geeignetes Mittel zur Verhinderung einer sozialen Revolution empfohlen; für den Futurismus ersetzte er umgekehrt, aber in Koinzidenz mit diesem Ratschlag, die Revolutionsperspektive selbst. Auf der Rückseite des futuristischen Ausbruchs konnte sich eine ganz und gar scheinbare Ungebundenheit, wie der Krieg mit seiner "vita di cowboy" (Marinetti) sie anbot, ansiedeln, gerade deshalb konnte er als Modell des befreiten Lebens erscheinen, weil er keine sozialen Veränderungen und politischen Entscheidungen implizierte. Die "absolute Freiheit", die der Futurismus versprach, hatte einen festgelegten organisatorischen Rahmen zur Voraussetzung, den der Krieg und später der Faschismus bereitstellten. Nur so konnte sich der Dynamismus auf die Bewegung des Ephemeren beschränken. Der Krieg wird hier nicht begrüßt, weil er in einer bestimmten historischen oder rechtlichen Perspektive als notwendig oder gerechtfertigt erscheint; als Stellvertreter der Revolution wird er für Marinetti vielmehr zur "Suspension von Recht und Moral", zu den "roten Ferien des Genies". Es ging daher nicht



um irredentistische oder imperialistische Kriegsziele, der Krieg war nicht Mittel für einen ihm folgenden Zustand, sondern die Erfüllung der "absoluten Varietät" und des reinen "Dinamismo". Indem produktiv sinnloser Verschleiß in ihm selbst noch zu Zwecken der Profitproduktion eingesetzt werden konnte, traf sich das futuristische Bewegungsgesetz hier mit dem der Gesellschaft. Als Zweck des Krieges verblieb einzig die Zerstörung selber. Nur als Ankündigung einer katastrophischen "conflagrazione universale", mit deren Beschwörung ausnahmslos jede Schrift Marinettis endet, wurde er begrüßt.

Während der Interventionskampagne fanden sich Marinetti und Mussolini erstmals vereint, hier bereitete sich dasjenige Bündnis vor, das in der Nachkriegszeit nur noch aufgenommen zu werden brauchte, wie auch ihre Methoden in vieler Hinsicht die der faschistischen Aktionen bis 1922 vorwegnahmen.

Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs war zugleich Erfüllung der futuristischen Hoffnungen und das Auseinanderbrechen der ursprünglichen Gruppe. Marinetti hatte seiner "Hygiene" kein Ende, es sei denn in der universalen Katastrophe, setzen wollen, seine "neue Ordnung" fand allein in der fortgesetzten Initiation ihr Gesetz. Andere Protagonisten jedoch meinten, die substantielle Wahrheit nun auf direkterem und weniger sich selbst unkenntlichem Weg ergreifen zu können, sie wurden später zu den im engeren Sinn faschistischen Ideologen. Carlo Carrà wechselte 1916 zur "Pittura metafisica" über, Soffici wurde zum wichtigsten Vertreter des Ruralfaschismus, Sironi gründete die Gruppe des "Novecento", Papini fand in die katholische Orthodoxie zurück, Boccioni und Sant'Elia fielen im Krieg. Der Futurismus hatte den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als die Bestätigung seiner Maximen gefeiert; die Regierung, hatte Marinetti bei Eintritt in den Krieg erklärt, sei "endlich futuristisch geworden". Viele seiner ursprünglichen Mitglieder, wie Buzzi, Govoni, Russolo, Pratella, Palazzeschi u.a., sahen nach seinem Ende, zumal nach dem italienischen Sieg, ihre Aufgabe als erfüllt an und zogen sich zunehmend zurück. Von der futuristischen Bewegung waren im Grunde nur Marinetti in Mailand, dem es nun unmöglich war, einsichtige neue Angriffsziele zu formulieren, und Balla in Rom verblieben. Vor allem um letzteren formierte sich dann der "Secondo Futurismo" mit neuen Adepten wie Prampolini, Depero, Fillia u.a.

Der dritte Teil der Arbeit untersucht Marinettis Politik seit der Gründung des Futurismus als politischer Partei unmittelbar vor dem Ende des Weltkriegs. Hier treten die militärischen Bedeutungen, die diesem Begriff der Avantgarde zugrundelagen, mit aller Deutlichkeit zutage, die artistische Avantgarde konnte bruchlos für die militärische, nämlich für die "Arditi", eingetauscht werden. Diese futuristischen Arditi waren es, die die ersten faschistischen Terroraktionen, wie etwa die Zerstörung der Redaktion des "Avanti" durchführten. Im März 1919 vereinigten sie sich mit Mussolinis "Fasci di Combattimento", die ihr Programm damals noch weitgehend übernahmen.

Nachdem infolge der Wahlniederlage vom November 1919, als Marinetti gemeinsam mit Toscanini für Mailand kandidiert hatte, Mussolini auf seine

“possibilistische” Linie einzuschwenken begann, ein Prozeß, der mit dem Gewinn einer Massenbasis auf dem Land zusammenhing, und im Gegensatz zum früheren Programm nun die Monarchie und das Papsttum anerkannte, kam es Anfang 1920 zum vorübergehenden Bruch zwischen Futurismus und Faschismus. Die Futuristen, die nach wie vor die Enteignung der Kriegsgewinne, die Abschaffung von Monarchie, Polizei und Familie und das “svaticanamento” (Entvatikanisierung) Italiens forderten, wurden mit ihrer “Ästhetik des Bluts und der Gewalt” (Marinetti) für Mussolinis Versuch, den Faschismus aus dem Rang einer Terrororganisation herauszuführen, zum Hindernis. Die Futuristen selbst setzten ihre Hoffnungen in dieser Zeit weit mehr auf die Unternehmungen D’Annunzios als auf Mussolini.

Mit dem Umschwung von 1920 begann Mussolini seine spezifisch restaurative Rhetorik des Faschismus als “ritrovamento della gerarchia” (Rückkehr zur Hierarchie) zu entwickeln, die zum Konflikt mit seinen revolutionären Anhängern im Futurismus, zum Teil aber auch im Syndikalismus von Alceste D’Ambris, führen mußte. Wenn das Jahr 1920 die “Wende nach rechts” (De Maria) des Faschismus bezeichnete, so wäre es dennoch falsch, anzunehmen, der Futurismus sei wegen seiner Trennung von ihm “links”, wie es von vielen seiner Interpreten gesehen wird. Er verstand sich stets als der radikalere und originärere Faschismus, oder, wie Marinetti in den Jahren des Regimes es formulierte, der Faschismus realisierte das futuristische Minimalprogramm. Ihre Wiederannäherung setzte unmittelbar nach Mussolinis Staatsstreich ein, ab 1924 zumindest weiß Marinetti sich mit Mussolini wieder versöhnt. In diese kurze Zwischenzeit 1920/22 fällt auch das Annäherungsgeplänkel zwischen Marinetti und Antonio Gramsci.

Marinetti mußte in der unmittelbaren Nachkriegszeit schon deshalb den politischen Erfolg suchen, weil der Futurismus als Kunstbewegung im Krieg sich erfüllt, seine polemische Spitze nach dem Sieg verloren hatte und damit obsolet geworden war. Vor allem um Giacomo Balla herum war jedoch inzwischen ein neuer futuristischer Kreis entstanden. Seine Position ist im Konkurrenzverhältnis mit den aus dem Futurismus hervorgegangenen, antiavantgardistischen Kunstbewegungen der Nachkriegszeit, vor allem der “Pittura metafisica”, dem “Novecento” und Sofficis Ruralismus, zu sehen. Die programmatischen Formulierungen des neuen Futurismus wurden Marinetti mehr und mehr aus der Hand genommen, er zerfällt in dieser Periode immer mehr in unabhängig voneinander arbeitenden Gruppen, die sich seines Namens nur noch als Etikett für in Wahrheit weit auseinanderliegende Bemühungen bedienen. Hinter der Person Marinettis versammelten sich die modernen Künstler Italiens auch deshalb, weil, wie sich herausstellen sollte, seine unangreifbare Autorität gegenüber der Kunstpolitik des Regimes Schutz gewährte.

Gemeinsam ist dem “Secondo Futurismo”, daß, die politischen Verpflichtungen einmal hingenommen, seine Produktionen einen traditionalistischen Kunstbegriff rekonstruierten. Ihm gerät der reine Dynamismus der Vorkriegszeit zu dinglicher, kristallener und doch undurchsichtiger Statik. Der ursprüngliche “gesto liberatore” wird zur bloßen Prämisse der “neuen Ord-

nung". Daher kann sich die futuristische "Arte meccanica" nun als die "neue Klassik" vorführen. Dabei wird, im Unterschied zu den antiavantgardistischen Kunstbewegungen, nicht ein alter Mythos restauriert, vielmehr sei die Maschine als "idolo meccanico" selbst schon Gegenstand der neuen "Arte sacra futurista" und dem Künstler kommt gerade als Funktionär der Maschine die Rolle des Opferpriesters der neuen Religion zu. Daß die moderne Technik mit ihrer angeblich reinen Funktionalität nichts ihr Vergleichbares außerhalb ihrer Sphäre mehr findet, nähert sie den Kultobjekten an; auch Le Corbusier hat in seinem Programmwerk von 1923 die Form von Automobilen unmittelbar der von griechischen Tempeln gegenübergestellt. Durch Installation eines neuen Mythos, nicht durch Restauration des alten, wird die italienische Avantgarde zum Komplement des Neotraditionalismus der anderen Kunstbewegungen, mit denen sie die Konkurrenz um die Anerkennung als Staatskunst antrat.

Zwischen Futurismus und Faschismus blieb jedoch auch in dieser Periode noch eine Differenz bestehen. So konnte Marinetti von seinem Standpunkt aus die faschistische Heroisierung der Arbeit angreifen, sofern sie noch eine Distanz zwischen Arbeiter und Arbeitsprozeß voraussetzte. Hierin wußte er sich sogar über den Faschismus hinaus. Arbeit sei, so Marinetti, nicht zur moralischen Forderung zu machen, in der neuen Unmittelbarkeit ihres reinen Prozesses vielmehr sei Moral und überhaupt jede Subjekt-Objekt Distanz ausgelöscht. Derartige Differenzen führten 1937/38 zum offenen Konflikt, als mit den italienischen Rassegesetzen die "Rechtsfaschisten" endlich eine Handhabe gefunden zu haben meinten, um eine italienische Auflage der Verfolgung "entarteter" Kunst durchzusetzen. Marinetti, Prampolini und Vasari hatten bereits 1934 anlässlich einer "Aeropittura"-Ausstellung in Deutschland gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik polemisiert, nun hatten sie sich mit dem italienischen Echo der Münchener Ausstellungen von 1937 auseinanderzusetzen. Der Konflikt gewann eine solche Schärfe, daß Marinettis wichtigstes Publikationsorgan dieser Jahre, Mino Somenzis Zeitschrift "Futurismo", verboten wurde und eine neue nicht mehr gegründet werden konnte. Andererseits schlug aber auch der Versuch der Liquidierung moderner Kunst in Italien fehl, es bildete sich eine breite Front keineswegs nur futuristischer Intellektueller unter Führung Marinettis, die die Etablierung einer Staatskunst im deutschen Sinne erfolgreich verhinderte. Es war die letzte große Kampagne des Futurismus, danach zog Marinetti mit ungebrochener Begeisterung in den Krieg gegen Rußland und stellte seine Schriften ohne Bedenken dem faschistischen Propagandaapparat zur Verfügung. Er starb 1944 in Venedig als inzwischen fast vergessener Autor, in den bereits befreiten Teilen Italiens kaum eines Nachrufs bedacht.

Von der Kunsthistorischen Literatur ist darauf hingewiesen worden, daß der Futurismus zwar einen determinierenden Einfluß auf die nachfolgenden Avantgardebewegungen ausübte, kaum aber unmittelbare Anwendung etwa im industriellen Design oder in der Dekoration fand. Abgesehen davon, daß selbst diese praktische Unverwendbarkeit nicht ganz zutrifft, Gegenbeispiele

wären die Werke von Balla oder Depero, und selbst Marinettis "Tavole Parolibere" ließen sich als Ankündigung der Reklameplakate verstehen, ist die Unterscheidung zwischen "anwendbarer" (Bauhaus, Konstruktivismus u.a.) und "unanwendbarer" Avantgarde (Futurismus, Surrealismus, Dadaismus), die z.B. Maurizio Calvesi daraus zieht, sinnlos. Gerade der scheinbar rein ästhetische Gestus des Futurismus ist in seiner politischen Wirksamkeit darzustellen.

Dem wächst aus der Tatsache weitere Bedeutung zu, daß viele der neueren italienischen Futurismus-Studien aus dem Bereich der ehemaligen Studentenbewegung herkommen, und mit ihrer Denunziation der Reflexion, die die Aktion angeblich nur aufhalte, anstatt sie zu leiten, darin gilt ihnen der Futurismus als Modell, ihren vorschnellen Schluß aus dem Scheitern dieses Reflexionsunternehmens ziehen. Der hier vorgeführte Versuch eines Festhaltens an der geschichtlichen Reflexion, das vor einem Umschlag des Revolutionsbegriffes, für den der Futurismus hier nur Modell steht, bewahren könnte, erblickt in diesen neueren Futurismusstudien seinen polemischen Widerpart. Der futuristische Revolutionsbegriff erweist sich als noch immer virulent, oder ist es während der Futurismus-Renaissance der letzten zehn Jahre wieder geworden. Einerseits tauchen die ersten offen neofaschistischen Interpretationen wieder auf (Tallarico, mit Einschränkungen Pinottini), andererseits sehen die Nachfolger der gescheiterten Studentenbewegung in ihm "die erste Transgression im Sinne des Underground" (Caruso/Martini). Die Spätphase der italienischen Studentenbewegung hat in den Jahren 1977/78 ausdrücklich auf futuristische Schreibtechniken und damit, vielleicht unfreiwillig, auch auf seine Inhalte zurückgegriffen.<sup>8</sup>

Das neue Interesse, das der Futurismus in Italien erweckte, ging mit dem Verlust politischer Fragestellungen einher. Am barschesten wischte Maurizio Fagiolo Dell'Arco mit dem Argument, das politische Engagement des Futurismus sei eine jener "Fragen, mit denen sich nur die Moralisten von heute befassen", jede Überlegung vom Tisch. Das schlägt bei ihm dann auch den Einblick in die futuristische Kunst. Auch Autoren wie Crispolti, Verdone, Lista u.a. erscheint der Futurismus als im Kern wiederaufnehmbare revolutionäre Bewegung, dessen tatsächliche Politik dagegen historisch zufällig gewesen sei. Diese Interpretationen sind zum Teil einem zu eng gefaßten Faschismus-Begriff, zum anderen Teil einem falschen Verständnis des futuristischen "gesto liberatore" geschuldet. Gegen beide Seiten wendet sich diese Arbeit.

Für den deutschen Leser stellt sich bei einer Beschäftigung mit dem Futurismus das Problem, daß fast nichts des benötigten Materials in deutscher Sprache vorliegt. Die deutschen Publikationen über dieses Thema sind außerordentlich rar: Christa Baumgarth (1966), Dorothea Eimert (1974), Ingo Bartsch (1977), Carmine Chiellino (1978), Helga Finter (1980), sowie die ältere von Adolf Dresler (1928). Deutsche Faschismus-Studien erwähnen den Futurismus meist nur am Rande. Für eine historische Darstellung des Futurismus als Kunstbewegung sei auf das Buch von Christa Baumgarth verwiesen, das trotz einiger Fehler für den Bereich des "Primo Futurismo" noch immer das zuverlässigste ist.

Christa Baumgarths Buch "Geschichte des Futurismus" fragt nicht, wie eine so radikal auf Geschichtszerstörung ausgehende Bewegung dennoch eine Geschichte haben könne. Wenn der Futurismus als Fluchtbewegung aus der Zeit, wobei es jedoch die stagnierende, nicht die laufende Zeit ist, die diese Reaktion auslöst, interpretiert werden kann, dann bleibt für die Zukunft, die er im Namen führt, nur die vollkommene Zerstörung. Gegen den "passatistischen" Totenkult, "diese lächerliche Verehrung unserer Ahnen" (Marinetti), opponiert er mit einem Kult des Todes selbst. In sämtlichen futuristischen Manifesten wird die neue ästhetische Erfindung als Herausforderung des Todes vorgeführt. Die maximale Todesnähe ist es, die jeden Augenblick zugleich erfüllt und aus der Erfahrungskontinuität heraussprengt. An diesem Punkt vereinigt sich die futuristische Revolutionsgebärde mit dem Rückgriff auf einen erneuerten Opferkult. Hier liegt auch, was in dieser Arbeit nur angedeutet werden kann, jenseits aller formalen Ähnlichkeiten, der wesentliche Unterschied zwischen dem italienischen und dem russischen Futurismus. Chlebnikow meinte, mit seinem Gesetz der Zeit den Tod aufgehoben zu haben, Majakovskij wollte seine Abschaffung auf das Programm der Revolution setzen.<sup>9</sup> Für Marinetti dagegen steht der Todesaugenblick selbst für die revolutionäre Aufhebung der Geschichte<sup>10</sup>.

## 1 Die futuristische Revolutionsgebärde

### 1.1 Politischer und artistischer Avantgardismus. Zur Verschränkung von Kunst und Politik im Futurismus

Die Untersuchung dessen, was der Avantgarde-Begriff beinhaltet, wobei die historische Distanz von den Avantgardebewegungen schon vorausgesetzt ist, kann nicht auf die Registrierung ihrer Geschichte sich beschränken, denn nur dort hat sie geschichtliche Bedeutung, wo sie Geschichte radikal negiert. Zwar kann die Kunstgeschichte die Vorläufer der "historischen Avantgardebewegungen" ausfindig machen, verfehlt damit aber implizit deren Selbstverständnis; weder Futurismus noch Dadaismus, Surrealismus, Suprematismus, Esprit Nouveau haben sich zunächst als Kunstbewegungen verstanden. Wenn sich vom heutigen Standpunkt die Wirkungsgeschichte der Avantgarde vor allem im Design, im Journalismus, im Film u. a. abzeichnet, so führt allein schon diese Beobachtung über die kunstgeschichtliche Beschränkung nicht nur hinaus, sondern stellt sie insgesamt in Frage. Der heutige Sprachgebrauch, der den Avantgardismus ausschließlich auf Kunst bezieht, ist selbst schon Reaktion auf sein politisches Scheitern oder seine politische Kompromittierung.

Seit dem Futurismus, deutlich etwa auch im Dadaismus oder im Surrealismus, transportiert der Begriff der Avantgarde neben und gemeinsam mit seinen unaustreibbaren militärischen Konnotationen einen Protest gegen die teleologische Geschichtsphilosophie. Wenn er aus heutiger Sicht dennoch in die historische Reihe eingestellt werden kann, so hat sich damit zugleich sein Bedeutungsgehalt verdunkelt.

Der historische Ursprung des Avantgarde-Begriffs braucht hier nicht detailliert dargestellt zu werden, noch könnten wir das erste Dokument, in dem er Verwendung findet, hier präsentieren. Erkennbar bleibt, daß noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine politische und historische Bedeutung die ästhetische überdeckte.<sup>1</sup> Michael Bakunin gab 1878 im Schweizer Chaux de Fonds eine Zeitschrift unter dem Titel "L'avant-garde" heraus und unter den Künstlern lehnte Baudelaire die Übernahme dieser Bezeichnung spöttisch ab. In seinen Aufzeichnungen von 1862—64, die unter dem Titel "Mon cœur mis à nu" erschienen sind, steht der Begriff der Avantgarde als Beispiel für die französische Bevorzugung militärischer Metaphern, und "les littératures d'avant-garde" produzierten auch nur "littérature militante", also solche, die ideologisch links stehe. Auch die Bohémekultur der folgenden Künstlergeneration

scheint mit dem Avantgardismus nur schwer vereinbar; Mallarmé befand sich "en grève" mit der Gesellschaft, der Futurismus, um in der militärischen Sprache fortzufahren, im Angriff.

Es wird sich im folgenden ergeben, daß eigentlich erst mit der Gründung des Futurismus im Februar 1909 von Avantgarde in dem Sinn gesprochen werden kann, daß politische und ästhetische Programmatik zusammenfallen. Zweifellos ist das avantgardistische "épater le bourgeois" nicht seine Erfindung, und schon Rimbaud hatte absolute Modernität als Imperativ aufgestellt, erst im Futurismus aber begreift sich dieser Protest als zukunfts mächtig. Vor dem Avantgardismus definierten sich Künstlergruppen als tradierbare "Schulen", seitdem jedoch als "Bewegungen", wobei die Kunst nur in eine umfassendere Bewegung eingeschlossen ist, die bewußt einen Neubeginn setzt und weniger bestimmte Inhalte und Techniken überliefert, als den Gestus der Erneuerung selber. Erst im "Movimento futurista" begreifen sich die so Bewegten zugleich als die politische und historische Bewegung auslösenden; erst in ihm wird "le beau inédit" (Rimbaud) als solches unmittelbar gewollt und das ästhetisch Neue zugleich mit politischer Bedeutung aufgeladen.

Vor dem Avantgardismus hatte sich der Künstler dagegen als passiver Registrator eines aus vorgeschichtlichen Ablagerungen herkommenden "Neuen" vorgeführt. Er am allerwenigsten wäre das Subjekt dieser Bewegung: "Je est un autre", heißt es in Rimbauds "Lettre du voyant": "Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène". Der erste, der sich über das so zustandegekommene Kunstwerk wunderte, wäre hier der Künstler selbst, er wäre nur der erste und privilegierte Leser eines Textes, zu dem er nur den Anstoß gegeben hatte. Die Originalität und die Neuheit des Kunstwerks sind hier noch nicht identisch, und beide zeugen am allerwenigsten für den Akt des Künstlers selbst: "Je est un autre" (Rimbaud). Das Kunstwerk ist nur deshalb so überraschend, weil es den willentlichen und kalkulierten Eingriff des Künstlers ausschließt. Daß das Kunstwerk wie ein Wunder auftreten müsse und entsprechend auf den Betrachter überwältigend zu wirken habe, wird dagegen im ersten Theatermanifest des Futurismus, dem "Teatro della Varietà", ausdrückliches Programm, er veranstaltet das, wovon der voravantgardistische Künstler nur das Opfer gewesen war. Vor dem Futurismus hatte der Prometheismus des Künstlers — diese Tradition ist noch im Surrealismus wirksam — dessen Passivität zur Voraussetzung, nur so wurde er zugleich zum Titan und zum stellvertretenden Opfer, das eine vermöge des anderen: "Donc le poète est vraiment voleur de feu" (Rimbaud).

Auch im italienischen Pendant der Bohème, der lombardischen Scapigliatura, begründet sich der Avantgardismus aus dem Opferstatus des Künstlers, dem, so vage und entleert seine Bezugspunkte hier auch sein mögen, die absolute Neuheit noch nicht zum moralischen Imperativ geronnen ist, auch wenn die Sprache hier schon viel von der futuristischen vorwegnimmt. "Als vorgeschobene Posten in dieser großen Schlacht der Zukunft, die sich auflöst in politischen, sozialen, artistischen, literarischen und wissenschaftlichen Fort-

schritt, kampieren wir fröhlich auf der äußersten Spitze (all'estrema avanguardia). Überzeugt, daß die Kanonen des Rückschritts grundsätzlich gegen uns gerichtet sind, halten wir dennoch treu unseren Ehrenplatz; . . . wir "scapigliati", wir Halbverrückten, wir "Bohémiens" der Kunst haben einen Kult, den der Wahrheit."<sup>2</sup> Die Avantgarde begreift sich hier noch als "Kundschafter" auf der Achse des historischen Fortschritts, von dem der künstlerische nur einen Teil bildet. Im Futurismus begegnet man dem Paradox, daß die Avantgarde von der Zeitachse, auf der allein sie sich begreifen könnte, sich abtrennt. Sie ist nicht mehr Schrittmacher des Fortschritts, sondern wendet sich aggressiv gegen die, die ihr folgen sollten; oder, mit anderen Worten, der Fortschritt, der im Futurismus sich verkörpert, ist ein diskontinuierlicher und katastrophischer geworden. Der Avantgardismus der Scapigliatura war historisch legitimierbar und meßbar, vom Futurismus wird die Mäßigung, die damit noch verbunden ist, gemeinsam mit allen historischen Motiven übersprungen.

Der Futurismus wurde "gegründet", und zwar, wie Marinetti betonte, "per volontà mia". Das absolut Neue, das Kunst zuvor nur hatte empfangen und vorbereiten wollen, und das zudem als das ganz Alte sich herausstellte — distanziert spricht Rimbaud von seiner "vieillesse" — soll nun willkürlich und regelhaft produziert werden. In diesem Selbstverständnis des ästhetischen Subjekts als Produktionssubjekt ist Protest gegen die stereotyp produzierende Gesellschaft mit sich selbst unkenntlicher Imitation vereinigt. Der Futurismus gibt künstlerische Arbeit genau in dem Sinne als produktiv aus, in dem sie es einer Einsicht Marx' zufolge nicht ist: "Dieselbe Sorte Arbeit kann produktiv oder unproduktiv sein. Z.B. Milton, who did the 'Paradise Lost' for 5 l. war ein unproduktiver Arbeiter. Der Schriftsteller dagegen, der Fabrikarbeit für seinen Buchhändler liefert, ist ein produktiver Arbeiter. Milton produzierte das 'Paradise Lost' aus demselben Grund, aus dem ein Seidenwurm Seide produziert. Es war eine Betätigung seiner Natur. Er verkaufte später das Produkt für 5 l. Aber der Leipziger Literaturproletarier, der unter Direktion seines Buchhändlers Bücher (z.B. Kompendien der Ökonomie) fabriziert, ist ein produktiver Arbeiter, denn sein Produkt ist von vornherein unter das Kapital subsumiert."<sup>3</sup> Diese Unterscheidung zwischen der "Naturbetätigung" und dem Verwertungsinteresse bricht im Futurismus zusammen. Zwar beliefern seine Produkte nicht von vornherein den schon existierenden Markt, unterwerfen sich aber grundsätzlich der Intention auf das vollkommen Neue, das produziert werden könne, und das schließlich seinen eigenen Markt konstituiert. Der futuristische Protest gegen den vorhandenen Markt findet also selbst in Marktbegriffen statt. Wenn Edoardo Sanguineti das "heroische Moment" vom "zynischen Moment", nämlich die Verweigerung gegenüber dem Markt vom Versuch seiner Beherrschung in den Avantgardebewegungen unterscheidet, so waren sie im Futurismus immer schon eins. Diese Avantgarde unterscheidet sich von den vorherigen Kunstschulen dadurch, daß sie alle Gebiete der gesellschaftlichen Institution "Kultur" zu kontrollieren trachtet. Sie opponiert damit nicht nur gegen die überkommenen Weisen der Kunstproduktion, sondern sucht, auch deren Distribution und Rezeption zu steuern. Dementsprechend organisierte der Futurismus seine eigenen Ausstellungen, Theater-



veranstaltungen, Soireen, Zeitungen usw. mit wohldefinierten Geschäftspraktiken, und die zahllosen Manifeste lieferten nicht nur die technischen Regeln zur Kunstproduktion, sondern auch die zu deren adäquater Rezeption. Der Futurismus erweist sich also zugleich als ein Versuch, hier liegt der Sinn der Analyse Sanguinetis<sup>4</sup>, der Monopolisierung der Kulturinstitutionen und des Kunstmarktes durch die Produzenten selbst.

Traditionellerweise war die ästhetische Sphäre als unbewegte und substantielle gedacht worden, diesem naturhaften Verständnis folgt auch noch Marx. In den Kunstwerken erschien seit Winckelmann die von geschichtlicher Bewegtheit unberührte und unverlierbare Substanz, deren Problem es war, daß sie dennoch erscheinen, d.h. in den geschichtlichen Zusammenhang eintreten mußte. Traditionellerweise war das ästhetische Subjekt als Stellvertreter und Organ des empirischen Subjekts, d.h. als vom produzierenden Transzendentsubjekt abgeschnittenes, gedacht worden. In Kants Ästhetik konnte die reflektierende Urteilskraft, also die, die zum wahrgenommenen Einzelfall das allgemeine Gesetz erst sucht, anstatt einfach zu subsumieren, als Einspruch gegen den transzendentalen Produktionsmechanismus verstanden werden. Die "Kritik der Urteilskraft" ließ offen, ob diese reflektierende Urteilskraft als Organ des Individuellen, die dem "Prinzip der Affinität" gehorchend "empirische Gesetze" — und wie dergleichen paradoxe Formulierungen lauten — aufsucht, tatsächlich als Gegenbewegung gegen die Verstandesproduktion auftreten kann, oder sie nur bis ins Individuelle hinein verlängert, eine Reichweite, die dem Verstand aus eigenen Mitteln nicht gegeben war. Dann aber wäre Kants "Kritik der Urteilskraft" keine Ästhetik, sondern Teil seiner Erkenntnistheorie. Wenn umgekehrt die reflektierende Urteilskraft ihr eigenes "Gebiet"<sup>5</sup> beanspruchen kann, dann scheitert jener großangelegte Vermittlungsversuch zwischen theoretischer und praktischer Vernunft, den Kant mit ihrer Einführung unternimmt. Zwischen diese beiden Pole gespannt kann das ästhetische Subjekt, gerade dann, wenn es als "Genie" beschrieben wird, nicht als eigenmächtig produzierendes seine Funktion ausüben. Alle diese Bestimmungen zählen nicht mehr, sobald es sich nicht als vom kantischen Naturmaterial oder vom romantischen homogenen Weltgeist intentionlos bewegtes, sondern als dieselben allererst bewegende Instanz vorführt.

Der Vorbehalt gegen gesellschaftliche Produktion findet noch in Kants Formulierung vom "interesselosen Wohlgefallen" seinen Ausdruck. Sie verbietet nicht nur den unmittelbaren Zugriff, mit dem der Verstand sein Material präparierte, sondern für die ästhetische Sphäre Begehren überhaupt. Wo alle gesellschaftliche Produktion den "technisch-praktischen Regeln" des "pathologischen Interesses" gehorcht, kann, so ist implizit aus Kant zu schließen, ästhetische Arbeit nur in der Form des Verzichts auf gesellschaftliche Praxis stattfinden. In diesem Verzicht reserviert Kant die Freiheit der Kunst und neutralisiert sie zugleich. Schön wird für Kant allein das, worauf man verzichtet hat, und andererseits ist das Schöne derjenige Ort, an dem die Freiheit von Bedürfnissen sich aufbewahrt. Indem der Futurismus gegen diese gesellschaftliche Iso-

lation der Kunst revoltiert, sie unmittelbar der gesellschaftlichen Praxis einreicht und die Befriedigung von den Kunstwerken erhofft, gibt er zugleich diese Verschlüsselung der Freiheit vom Verwertungssystem auf. Seine Kunstwerke werden hergestellt wie alle anderen Waren auch, sie haben meßbaren Wert, nämlich im Grad ihrer Originalität<sup>6</sup>, und sind Objekte des Begehrens. Der Futurismus wurde gegründet wie eine Fabrik, und Marinetti schrieb sehr genau die Verfahrensweisen vor, mit denen sie operierte.

In der Schule der voravantgardistischen Kunst wurden Gehalte überliefert, die, aus der Vergangenheit kommend, dem Kunstwerk Zukunft garantieren. Die "Bewegung", als die der Futurismus sich begriff, zerstört mit der Tradition zugleich die Dauer des Kunstwerks. Die Erneuerung, die er vorschlägt, wäre an keiner Stelle vollendet, jedes Kunstwerk würde durch das folgende an Originalität überholt und ausgelöscht, auch in dieser Vergänglichkeit nähert es sich der Ware. Die futuristische Kunst will die Bedürfnisse eines spezifischen historischen Augenblicks befriedigen und stellt darüber hinaus keinerlei substantielle Ansprüche. Jugendlichkeit erscheint ihr als ausreichende Gewähr, auf der Höhe der Zeit zu sein: "Die ältesten unter uns", heißt es im futuristischen Gründungsmanifest, "sind dreißig Jahre alt(. . .) Wenn wir vierzig Jahre haben werden, sollen uns jüngere und wertvollere Menschen ruhig in den Papierkorb werfen wie unnütze Manuskripte."<sup>7</sup> Diese "Antitradition futuriste" — so der Titel eines Manifestes von Apollinaire<sup>8</sup> — beginnt nicht eine neue Tradition, sondern kann nur im Ephemeren und Vergänglichen, in "absoluter Varietät" (Marinetti) ihren Bewegungsmodus finden. Innerhalb der avantgardistischen Bewegung kann ihre geschichtszerstörende Gewalt nicht zur Setzung einer anderen Geschichte werden, sonst ginge sie wieder in die "Schule" über, und daß der Futurismus sich dann doch als eine Art modernistische Akademie zu etablieren versuchte, war, wie Gian Pietro Lucini schon in den Jahren 1909—1913 bemerkte, der Beginn seiner auch im politischen Sinn reaktiven Verfestigung.<sup>9</sup> Das war den Protagonisten um so undurchschaubarer, als sie sich keineswegs über eine Zurücknahme oder Begrenzung seines avantgardistischen Bewegungscharakters durchsetzte, sondern im Gegenteil über dessen Hypostase. Einer "absoluten Varietät", die nur sich selbst kennt, fehlte der Widerhalt, um als Bewegung sich noch wahrzunehmen. Gerade der radikale Avantgardismus Marinettis geht in neue Statik über, und wenn die futuristische "Arte meccanica" ab 1916 als "neue Klassik" sich vorführte, so gerät sie auf dem Gegenpol jeder Verbindlichkeit mindestens ebenso essentialistisch wie die Substanzenmetaphysik zuvor. Nur daß diese neue statische Essenz nun allein in äußerster und undurchschaubarer Flüchtigkeit bestünde und nicht einmal mehr ein Spannungsverhältnis zwischen der Erscheinung und dem, was in ihr erscheint, zuließe.

Obwohl die futuristische Avantgarde in jeder Hinsicht die Gegenposition zur traditionellen Kunsttheorie bezieht, behauptet sie für ihre absolute Neuheit dennoch ästhetische Authentizität, wobei es hier weder darauf ankommt, ihr diesen Anspruch streitig zu machen, noch zu bestätigen. Die Doppelbewegung des Futurismus ist also, sich zugleich an die Spitze der historischen Ent-

wicklung zu stellen, und sich von ihr abzutrennen. Die futuristische sei zwar die verbindliche Kunst der Moderne, zugleich jedoch im Rückgriff auf die Ursprünge der Kunst das Modell eines befreiten Lebens. Daraus entsteht Marinettis Konzeption einer perfekt organisierten und totalitären Vergnügungsindustrie in "Jenseits des Kommunismus" (1920), die, wie Siegfried Kracauer in der Berliner Angestelltenkultur der dreißiger Jahre entdeckte, das diktatorische Potential in den "Pläsierkasernen" zugleich ästhetisch verdecken und politisch durchsetzen. Die Entleerung ist der Tribut, den die futuristische Kunst für ihre Behauptung, Formulierung und Befriedigung von Bedürfnissen in einem zu sein, zu entrichten hat.

Weil die Abspaltung des ästhetischen vom gesellschaftlichen Produktionszusammenhang dem Futurismus als willkürlich erscheint, wird ihre Durchbrechung selber zum Willensproblem, hier hat der eigentümliche Titanismus Marinettis, der sich nun nicht mehr aus dem Opferstatus begründet, seinen Ursprung.<sup>10</sup> Von Rimbaud bis zum Surrealismus beschränken sich die Veranstaltungen des Künstlers auf die Ausschaltung von Willen und Bewußtsein oder auf Versuche, ihnen zuvorzukommen, und noch als Tristan Tzara vorschlug, ausgeschnittene Wörter blind aus einem Hut zu ziehen und aneinanderzuhängen, war die Originalität des Produktes keineswegs die des Artisten, sondern unabhängig von ihm und gegen ihn von einem Zufall abhängig, der zugleich als höheres Gesetz erschien.<sup>11</sup> Das versucht der Futurismus bewußt zu arrangieren und formuliert präzise Regeln, wie der gewollte Effekt des Überraschenden und Wunderbaren zu erzielen sei.

Wenn die Intention auf das vollkommen Neue, das keine Verbindung mit der Vergangenheit eingehen, geschweige denn vor ihr sich legitimieren dürfe, alle anderen, nicht zuletzt den Ausdrucksgehalt des Kunstwerks, unter sich begräbt, dann können auch die Anweisungen, die Marinetti seinen Anhängern erteilt, sich nicht mehr als Kunstmittel begründen, was hieße, den gewollten Bruch mit der Tradition wieder zu vermitteln. Normativ ist nicht mehr eine bestimmte, aus dem einen oder anderen Grund notwendig gewordene Erneuerung, sondern die "audacia" (Kühnheit) — eine von Marinettis Lieblingsvokabeln — des Überspringens von Begründungszwängen. So lautet Marinettis Rat an den futuristischen Musiker Balilla Pratella, als dieser daran ging, ein Manifest zur futuristischen Musik aufzusetzen: "Vergiß nicht, ultra-kühn (ultra-audace) zu sein, auch verrückt, wenn du willst. (...) Wir alle sind immer viel zu weise."<sup>12</sup> Avantgardismus und Tollkühnheit werden hier synonym, oder umgekehrt erscheint jede Überlegung nur noch als Skrupel, als Vorbehalt, der die Erneuerung weniger steuert, als verhindert. Der Futurismus überspringt als "innovatore intransigentissimo" mit der stagnierenden Tradition zugleich diejenige Reflexion, die legitim aus ihr herausführen könnte. Das bloß als solches gewollte "Neue" erwächst hier nicht mehr geschichtlicher Vernunft, sondern tilgt sie im bewußt gezüchteten "Wahnsinn", dem der Artist nun nicht mehr zum Opfer fällt, der vielmehr selbst noch zum Instrument der eigenen Originalität wird. Schon damit wird deutlich, daß das futuristische, vollkommen entleerte "Neue" nicht einmal mehr als solches sich begrei-

fen und einsichtig machen kann, es ist nicht die Erneuerung von etwas anderem, das der Erneuerung bedürfte, sondern die auf sich selbst gestellte Gebärde.

Um den Begriff des Neuen sind die Theorien der Avantgarde zentriert. "Was die avantgardistische Kunst charakterisiert", faßt Renato Poggioli zusammen, "ist der Mythos des Neuen."<sup>13</sup> Zuvor war das Kunstwerk durch Praxisverzicht und durch Verzicht auf Besitz Versöhnung in der Vergangenheitsform gewesen; seine Betrachtung, erinnert Hegel, ist "liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben zu endlichen Bedürfnissen und Absichten, so daß auch das Objekt als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Dingen bekämpft und überwunden."<sup>14</sup> In der futuristischen Avantgarde verzeichnet sich das für Hegel noch undenkbare Paradox, daß zwar das ästhetische Produktionssubjekt sich nicht unmittelbar mit dem gesellschaftlichen in eins setzt, und dennoch seine Produktivität nicht aus der Freiheit der Objekte bezieht. "Ricostruzione futurista del universo" war der Titel eines Manifestes von Balla und Depero von 1915, hier stellt sich erstmals die Frage nach dem Verhältnis dieser "Rekonstruktion" zur materiellen Produktion von Gütern, der die Kunst, solange ihre Freiheit im Verzicht bestand, ausweichen konnte. Hier wird zum Problem, ob die ästhetische Produktion, angezeigt schon durch Vokabeln wie "Montage", der gesellschaftlichen einen anderen Produktionsmodus entgegenstellt, oder, das wäre der Fall des Futurismus, sich ihm einfach voraus weiß.

In der ästhetischen Theorie Adornos, die als Selbstreflexion der historischen Avantgardebewegungen, auf sie spielen die ersten Sätze seines Buches an, den Begriff des Neuen in den Mittelpunkt stellt, erscheint Kunst schon deshalb als Reservat einer neuen Praxis, weil nur in ihr sich radikale Revolutionen vollzogen haben. Das Neue, das traditionszerstörend mit der modernen Kunst einbricht, vollstreckt einerseits das historische Recht über die traditionelle Form als "ästhetisches Äquivalent von Herrschaft"<sup>15</sup>, muß jedoch andererseits im Bereich der ästhetischen Negation verbleiben, die ästhetische Revolution ist nicht ihre eigene Erfüllung. Kunst ist zwar "Zauber", aber "emanzipiert von dem Anspruch, wirklich zu sein."<sup>16</sup> Historisch legitim ist das ästhetisch Neue allein im polemischen Verhältnis zur Tradition, nicht schon als Vorgriff auf eine neue Geschichte, und indem Adorno im "radikal verdunkelten Kunstwerk" die Möglichkeit von Veränderung aufbewahrt wissen will, zieht er schon die Konsequenz aus dem Scheitern der avantgardistischen Revolutionsunternehmen. Daß dieses Scheitern nicht allein historisch widrigen Umständen, sondern einem Widerspruch im avantgardistischen Revolutionsbegriff selbst geschuldet ist, soll im Folgenden anhand des Futurismus, der einzigen Avantgardebewegung Italiens, dargestellt werden.

Der "Rätselcharakter" moderner Kunst rührt nach Adorno daher, daß sie sich die Neuheit, die sonst das Markenzeichen ist, unter dem Konsumgüter verkauft werden, "ästhetisch appropriiert". Dafür steht im Rückgriff auf die Interpretation Benjamins die Dichtung Baudelaires als Modell: "Nur dadurch

gelangt sie über den heteronomen Markt hinaus, daß sie seine imagerie ihrer Autonomie zubringt.“<sup>17</sup> Diese “Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete” löscht Bedeutungen im Kunstwerk bedeutungsvoll aus und wird so zum Index des historischen Zustands. Für den Futurismus dagegen wird die “ewige Wiederkehr des Neuen” in der kapitalistischen Produktion nicht sowohl zum Motiv der Verdunklung, als zum Bewegungsgesetz. Imitation vertritt ihm die Mimesis. Gegenüber seiner sozusagen wieder verflüssigten Verdinglichung, der Bedeutungen nur als “Käfig” (Marinetti) erscheinen, aus dem zu entkommen sei, müssen Bedeutungsanalysen versagen. Das vollkommen entleerte Neue ist auch exegetisch nicht mehr einzuholen. Selbstverständlich hatte auch der Futurismus seine thematischen und formellen Vorläufer gehabt; sein Maschinenkult etwa bei Mario Morasso oder Huysmans, seine Renaturalisierung der Großstadt bei Baudelaire oder Verhaeren, seine Technik der “Parolibere” bei Mallarmé, das darf jedoch nicht über den radikalen Bruch hinwegtäuschen, den die Gründung des Futurismus bedeutete, und der nach wie vor zu erklären bleibt. Mit Formeln, die ihn als “Motorisierung des Dekadentismus”<sup>18</sup> wieder in die geschichtliche Kontinuität einreihen, ist über seine Revolutionspose noch wenig gesagt. “La victoire des mots en liberté”, schreibt Marinetti über seine “Parolibere”, “tranche nettement en deux l’histoire de la poésie humaine, depuis Homère jusqu’au dernier souffle lyrique de la terre. Les hommes ont jusqu’ici au moins chanté tous comme Homère avec une succession narrative et un catalogue d’idées, faits, sentiments, sensations, images. C’est pourquoi on peut affirmer qu’il n’existe aucune différence réelle entre les vers d’Homère et ceux de Gabriele D’Annunzio ou de Verhaeren.”<sup>19</sup> Gegenüber dem futuristischen Epochébewußtsein erscheinen geschichtliche Differenzen, wie die zwischen Homer und D’Annunzio, als unwesentlich. Das ist als Gestus zunächst einmal beim Wort zu nehmen, zu untersuchen, und nicht durch die Herleitung futuristischer Themen aus der Tradition zu verdecken. Kunst-historische Arbeiten, die sich entweder auf seine Herkunft aus der Dekadenz (Binni) oder aus dem Manierismus (Bacelli) versteifen, oder umgekehrt, wie es in neueren Studien meist zugunsten der Neoavantgarde der Fall ist, sich seinem Revolutionsgestus in irgendeiner Weise verpflichtet fühlen (Bartolucci, Fagiolo Dell’Arco, Crispolti, Verdone, De Maria, Lista u.a.), verfehlen regelmäßig das Verständnis dieses Epochébewußtseins.

Die Darstellung der politischen Verflechtungen des Futurismus mit dem Nationalismus zunächst, später mit dem Interventismus und Faschismus, kann in dieser Hinsicht weiterführen, sie könnte eine Typologie der hier intendierten Revolution entwickeln. Die Forderung nach dem Neuen bloß als Neues stellt durch die futuristischen Schriften hindurch als ermüdende Wiederholung sich heraus, nichts stumpft mehr ab als das immergleiche futuristische “Wunderbare”. Der Futurismus ist zunächst nicht an den traditionellen Maßstäben der Kunst, die er zerstören wollte, zu messen; wenn er sich mit Marinetti vor allem als “stile di vita” definierte, so ist er als solcher, als im historischen und politischen Kontext, zu betrachten.

“Die Auflösung der traditionellen Werkeinheit”, schreibt Rüdiger Bubner, “läßt sich ganz formal als gemeinsamer Zug der Moderne nachweisen. Kohärenz und Selbständigkeit des Werkes werden bewußt in Frage gestellt oder gar planmäßig zerstört.”<sup>20</sup> Dafür wäre der Futurismus ein deutlicher Beleg. Über diese formale Charakteristik hinaus gibt er aber dennoch Kohärenz nicht vollständig auf, nur sucht er sie im “Leben” und in der politischen Aktion, deren Kohärenz gerade darin bestehe, daß sie nicht mehr von einer stringenten Reflektion geleitet werden. Die futuristische Polemik gegen Benedetto Croce, dem Musterbeispiel des “professoruncolo occhialuto tedescofilo”, lief darauf hinaus, dessen theoretische Systematik habe praktischen Defaitismus zum notwendigen Komplement, während die Futuristen es verschmähten, über die Stimmung des Augenblicks hinaus, ihre Handlungen zu reflektieren.

Dennoch sind die Kunstwerke nicht außer Acht zu lassen, aber sie verlieren den Status von Keimzellen kohärenten Denkens. Die Analyse bewegt sich damit auf methodisch ungesichertem Boden. Weder verfangen die Methoden der Kunstexegese noch die einer bloß politischen Wirkungsgeschichte, die etwa auf die persönlichen Beziehungen zwischen Marinetti und Mussolini, oder zwischen Papini und Corradini, sich beschränkte. Was in letzterer Perspektive als nie hinterfragtes Bündnis erschien, stellt sich bei der Lektüre der Kunstwerke als nur zufällige und momentane Koinzidenz heraus. Weder die Referierung der in der Kunstentwicklung revolutionären ästhetischen “Erfindungen”, noch die ihrer politischen Einbindung könnte den futuristischen Gestus auflösen. In keiner dieser beiden Richtungen käme man über die von den Sekundärliteratur festgeschriebenen Interpretationen eines ästhetisch “linken” und politisch “rechten” Futurismus hinaus.

Zunächst ist festzuhalten, daß die Kunstentwicklung der Avantgarde, die der Futurismus in weitem Maß vorschrieb, die Möglichkeiten der Theorie grundsätzlich übersteigt. Peter Bürgers “Theorie der Avantgarde” versucht, diese Not in eine Chance zu verwandeln. Wenn er die Avantgarde als “Selbstkritik der Institution Kunst” begreift, in deren Prozeß Kunstmittel als solche erkannt und eingesetzt werden, dann werden sie damit der Formanalyse in demselben Maß zugänglich, wie andererseits der Inhalt verkümmert. “Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit. Die damit einsetzende Selbstkritik des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst ermöglicht das objektive Verständnis der vergangenen Entwicklungsphasen.”<sup>21</sup> Das kann nur dann gelten, wenn die Praxis, der Kunst unter Absage an ihre Autonomie sich integriert, von der gesellschaftlich vorfindlichen nach wie vor unterschieden ist. Bürger konstruiert das quasi-dialektische Schema, wonach die Dekadenz von jeglicher Praxis sich abgespalten habe, und die Avantgarde keineswegs diesen Schritt einfach widerrufe, sondern auf seiner Grundlage eine neue inauguriere. Bürger hat dabei offenbar Benjamins These aus dem Kunstwerkaufsatz im Sinn, derzufolge die Fundierung der Kunst durch das Ritual in der Weise durch die Politik abgelöst worden sei, daß die Integration von Realitätsbruchstücken ins ästhetische Material, die ihnen die Aura des Authentischen nehme und dem zerstreuten Blick des Betrachters erschließe, zu-

gleich wieder auf gesellschaftliche Praxis verweise. In Bürgers Formulierung der Avantgarde als Selbstkritik ästhetischer Autonomie wird jedoch das historische Verständnis der Avantgarde eher abgeblockt als erschlossen, denn es verschwindet bei ihm die Intention Benjamins, die seine Faszination durch die Avantgarde erst ausmachte, nämlich die auf die Unmittelbarkeit der Unrationalisierbarkeit der Revolution, die ihre Energien aus der in den "Dingen" aufbewahrten Geschichte bezieht. Benjamin schrieb über den Surrealismus: "Er stieß zuerst auf die revolutionären Energien, die im Veralteten erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photos, den Gegenständen, die anfangen, auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren . . . Wie diese Dinge zur Revolution stehen — niemand kann einen genaueren Begriff davon haben, als diese Autoren. Wie . . . die versklavten und versklavenden Dinge in revolutionären Nihilismus umschlagen, das hat vor diesen Sehern und Zeichendeutern noch niemand gewahrt."<sup>22</sup> Das war der Punkt, an dem der "revolutionäre Nihilismus" nicht mehr subjektive Setzung des Dichters wäre, auf den Benjamins Interpretation zutrieb, der jedoch bei Bürger nicht einmal mehr Erwähnung findet. "Es ist kennzeichnend für die um Wissenschaftlichkeit bemühte Außensicht eines Großteils der Benjamin-Interpreten", schreibt Ansgar Hillach in seiner Erwiderung auf Bürger, "daß sie dessen Einsichten, um sie in pragmatische Paßform zu bringen, die auf Praxis zielende Spitze abbrechen."<sup>23</sup> Benjamin hielt sich nirgends damit auf, Strukturmerkmale der avantgardistischen Produktionen herauszupräparieren, aber ex negativo gewinnen ihr "Wortsalat und aller nur erdenkliche Abfall der Sprache" (Benjamin) Bedeutung als schockartige Anweisung auf Praxis. Peter Bürgers "Theorie der Avantgarde" gelingt es weder, die avantgardistischen Werke wirklich zu entschlüsseln, wozu er verständlicherweise nicht einmal einen ernsthaften Anlauf unternimmt, noch vermag er den Grund dieser Verschlüsselung anzugeben. Die Interpretation der rätselhaft scheinenden Sätze kann den Schock, den sie verursachen, nicht auslöschen oder rückgängig machen, wie es die Absicht der von Bürger vorgeschlagenen Theorie wäre. Statt dessen kann sie den avantgardistischen Traditionsabbruch und ihr Epochébewußtsein selbst zum Thema machen, sie wäre damit von vornherein auf die Politik verwiesen.

Gegenüber dem Futurismus erweist sich Bürgers Begriff der Avantgarde als Selbstkritik der Institution Kunst vollends ohnmächtig. Darin wäre ein wie immer auch polemisches Verhältnis zur Tradition noch enthalten, seine Werke aber haben sich so schlackenlos von ihr abgetrennt, daß sie nicht einmal mehr als Negation der Kunst lesbar sind. Der Futurismus hält einerseits, Bürgers Definition entgegen, am Begriff des authentischen Kunstwerks fest, andererseits steht er in keinerlei kritischem Verhältnis mehr zur Tradition. Nicht zufällig war "Hygiene" eine seiner Hauptparolen, die dann der Krieg und der Faschismus durchführten. Auch Benjamins Hoffnung, die Verdinglichung der Kunstwerke mache sie der Aneignung verfügbar, wird durch den Futurismus nicht bestätigt. Er überträgt die "Aura" authentischer Kunst auf seine neue, auf die Technik, den Krieg und auf die Massenspektakel, ohne sie an irgendeiner Stelle aufzulösen. Zwar tilgt die futuristische Kunst Distanzen,

durch die Benjamin die Aura bestimmt — am deutlichsten in Marinettis “Tattilismo” von 1921 —, aber nicht, um sich dem Zugriff des Betrachters zu öffnen, sondern um ihm kein Entkommen aus der Kunstveranstaltung zu gestatten. Der Futurismus ist nicht nur “die Kommunikation der Negation der existierenden Kommunikation” (Gianni Scalia), sondern will selbst schon die neue Kunst der neuen Epoche, weniger Revolutionsmoment als Überspringung desselben sein. Renato Poggioli, der die Avantgarde als “Kultur der Negation” von der Negation der Kultur durch die Kulturindustrie abhebt, hat gegenüber dem Futurismus ebenso Unrecht, obwohl gerade seiner Arbeit das Verdienst zukommt, in ihm das Modell des Avantgardismus erkannt zu haben. Der Futurismus begreift sich als der vollendete Ausdruck der neuen, postrevolutionären “technischen Zivilisation” (Marinetti) und wird so wirklich zur Negation der Kultur. Marinettis Forderung aus dem Gründungsmanifest, “man muß täglich auf den Altar der Kunst spucken”, macht diese Negation zugleich zum Programm und wird als Grundstein einer neuen kanonischen Ästhetik vorgetragen. Der Umschwung von der polemischen zur affirmativen Phase des Futurismus — die Unzulänglichkeit dieser Unterscheidung wird sich später ergeben — fällt mit dem Übergang vom “Primo” zum “Secondo Futurismo” zusammen, wobei als Trennungslinie zunächst grob der Erste Weltkrieg angesetzt werden kann. Die Vertreter des “Secondo Futurismo” führten sich als Künstler vor, für die sich der destruktive Rausch und der “Pantoklasmus” (Mario Isnenghi) des ursprünglichen Futurismus endgültig in konstruktivistische Vernunft geläutert habe. Ihre “Arte meccanica” begreift sich als die einzig mögliche “Arte sacra” und die hergestellten konstruktivistischen Objekte seien folglich “Idoli meccanici”, oder die Maschinen selbst schon, ohne Zutun des Künstlers, “Idoli negri meccanizzati”.<sup>24</sup> Laura Mancinelli trifft die für die Avantgarde zweifellos richtige Feststellung: “Jede Avantgarde enthält den Keim einer Revolution, aber keine Avantgarde ist jemals eine wirkliche Revolution gewesen.”<sup>25</sup> Der Futurismus meinte, diese Revolution nicht mehr zu benötigen, weil er sie im Bewegungsgesetz von Krieg und Technik schon vorfand. Marinettis Formel aus dem Gründungsmanifest, ein Sportauto sei schöner als die Venus von Samothrakia, abgesehen davon, daß sie fast wörtlich von Mario Morasso übernommen ist, läßt den Begriff des Schönen, der sich für die genrehafte Kunstbetrachtung seiner Zeit gerade in dieser Statue kristallisiert hatte, unangetastet und wechselt nur seine Bezugspunkte aus. Das Revolutionsprinzip, das jede Avantgarde in sich enthielt, wurde vom Futurismus im Einverständnis mit der gesellschaftlichen Entwicklung in Krieg und Technik lokalisiert und damit zugleich in einen Fortschrittsbegriff überführt; einen diskontinuierlichen und katastrophischen Fortschritt allerdings, dessen Vernichtungsmacht ihm von der revolutionären Destruktion ununterscheidbar wurde. Der Futurismus unternimmt es nur, diesen Fortschritt in seiner brutalen Version zu verlangen, und also der Illusion zu entkleiden, er könne einst aus Arbeit und Zwang herausführen. Die futuristischen Werke stehen nicht für etwas ein, was noch nicht da war, oder was verloren ist, was sie jedenfalls nicht selber sind, sie beziehen sich auf nichts Außerästhetisches mehr und verlassen doch zugleich den ästhetischen Schein. Wenn sie den ideologischen



Schleier, der die Brutalität des Fortschritts bisher verhüllte, zu zerreißen suchen — das wäre ihr scheinbar revolutionärer Gestus —, so nur, um sich sofort für diese Brutalität selber zu begeistern, und nicht, um eine Verwirklichung des Fortschritts gegenüber dem falschen einzuklagen. Marinettis Feststellung z.B., politische Partizipation sei illusionär und verhülle nur die wirkliche Herrschaft, wird nicht zum Argument ihrer Verwirklichung, sondern zu dem für ihre völlige Abschaffung zugunsten einer technokratischen Diktatur, die das demokratische Gewand entbehren könne.

Von vornherein wußte sich der futuristische "gesto distruttore del libertario" mit politischer Disziplinierung einig. Die Befreiung der "libertà creatrice" befreit in Wahrheit nichts, ihre "absolute Varietät" ist mit Statik und uniformen Zwang identisch. Als Marinetti 1932 schrieb: "Der siegreiche Faschismus verlangt heute eine absolute politische Disziplin, während der siegreiche Futurismus eine unendliche schöpferische Freiheit benötigt", um aus dieser Gegenüberstellung dann den zunächst überraschenden Schluß zu ziehen: "Beides bildet eine harmonische Komplementarität"<sup>26</sup>, so zog er nur die Konsequenz aus seiner früheren Programmatik. Diese Komplementarität wird ermöglicht durch die Adjektive 'absolut' und 'unendlich'. Eine unendliche künstlerische Freiheit kann nur in Verantwortungslosigkeit und Entleerung bestehen, die sich als Ideologie jeglicher Herrschaft andienen. Als Indiz, daß es sich schon mit dem "Primo Futurismo" in Wahrheit nicht viel anders verhielt, sei hier nur eine Passage aus Boccionis Buch "Pittura scultura futurista" von 1914 angeführt: "Die Ebenen, die Volumen und die Linien der Objekte werden ... freie Individualitäten, aber gleichzeitig gebunden und unterworfen der einheitlichen Disziplin des Kunstwerks. Genauso verhält es sich mit der modernen Konzeption des sozialen Lebens, derzufolge, im Unterschied zu den alten libertären Theorien, die individuelle Freiheit im selben Maß wie die einheitliche nationale Kompaktheit zunimmt und frei zirkuliert."<sup>27</sup> Es wäre hier ununterscheidbar, ob die neue Einheit sowohl des Kunstwerks wie des Staates aus der "freien Zirkulation" der Objekte hervorgeht, oder ob sie der prästabilisierte Rahmen ist, der ihre Freiheit erst definiert. In jedem Fall aber wird die "Befreiung der Objekte" nur vorgetragen, um gleichzeitig die "kompakte Einheit" von Staat und Kunstwerk zu retten. Marinetti brauchte später diese Simultaneität nur noch nach ihrer einen Seite, der der "Kompaktheit", hin aufzulösen. Das bewußt verantwortungslose ästhetische Spiel, als das Fausto Curi<sup>28</sup> und Guido Guglielmi<sup>29</sup> den Futurismus beschrieben, weiß sich, gerade weil die Freiheit grenzenlos sein soll, also keine bestimmten Einspruchsargumente mehr enthält, mit realer Unterwerfung einig.<sup>30</sup> Das absolut gesetzte Ephemere wird zu ihrer Maske; so vereinigen sich radikale Revolution und Anpassung.

Die im spannungslosen Verhältnis zur Gesellschaft sich bewegende Kunst kann ihre Stellung nur noch als politische beschreiben. Die radikale Autonomieerklärung der futuristischen Kunst, eine Autonomie, die von nichts mehr sich abstößt, führt in die gesellschaftliche Funktionalisierung der Kunst zurück. Sofern sie das gesellschaftliche Fortschrittsprinzip verkörpere, gewinne sie auch das Recht, ihm den Weg vorzuzeichnen. So gelangt Marinetti zu sei-

nem Staatsentwurf der "Artecrazia", der außer der Diktatur nichts mit der im Vergleich harmlos erscheinenden traditionellen Erziehungsdiktatur gemein hat, deren Herrscher nun nicht mehr der Gelehrte oder Philosoph, sondern der vollendet skrupellose Veranstalter von Massenspektakeln wäre, und der daher auch nicht mehr auf ein bestimmtes Ziel zuarbeitete, sondern endlich unter seiner diktatorischen Fuchtel der gesellschaftlichen Anarchie freien Lauf ließe. Im Faschismus hat Marinetti dann die Verwirklichung seines "Minimalprogramms" begrüßt.

Bei der Lektüre der futuristischen Werke ist in Erinnerung zu behalten, daß nichts in ihnen den Status bloßer Metaphern und Bilder hat, sondern alles wörtlich gemeint ist. Gegenüber ihrer Verleugnung von Bedeutungen kann nicht die Entschuldigung gelten, es seien "nur" Metaphern. Die Maschine war ihm nicht Stellvertreter einer zukünftig zu entwickelnden Rationalität, der Krieg nicht Stellvertreter eines zukünftigen Entkommens aus der Monotonie des Alltags, sondern mit aller Brutalität verlangte Marinetti den Einsatz der Chirurgie zur "Mechanisierung des Menschen"<sup>31</sup>, und der Krieg mit seiner "vita di cow-boy"<sup>32</sup> ist selbst schon Verwirklichung des futuristischen Ausbruchs. Seit dem libyschen Krieg von 1911 ist in Europa keiner mehr geführt worden, einschließlich des spanischen Bürgerkriegs z.B., an dem Marinetti nicht teilgenommen, und in dem er als sein literarischer Söldner nicht die "einzige Hygiene der Welt" erblickt hätte.<sup>33</sup> Schließlich wird auch die völlige Zerstörung, die Katastrophe, deren Bild sich mit dem von Reinigung und Revolte vermischt, in sämtlichen Texten Marinettis heraufbeschworen. Die Anrufung der Katastrophe begleitet den futuristischen Vitalismus, der Todesaugenblick gilt als Garantie, tatsächlich gelebt zu haben und als höchste Hygiene in einem. Gian Pietro Lucini hat diesen Umschlag, in dem das eigene Leben immer schon in der Retrospektive erscheint, schon im Gründungsjahr den Futuristen entgegengehalten. "Ihr habt euch selbst verurteilt, was für ein Futurismus! Mit eurer Frenetik zu leben, seid ihr schon tot."<sup>34</sup>

Auch der futuristische Kult der Jugend kann nicht als Symbol irgendeiner Erneuerung aufgefaßt werden. Ebenso wie Jugend im Gründungsmanifest als Gewähr von Originalität erscheint, soll im Staat der "Artecrazia" das höchste Exekutivorgan, das "Eccitatorio" (Aufreger), aus unter Dreißigjährigen sich zusammensetzen.

Entgegen Bürgers Ansicht können formanalytische Kategorien gegenüber dem nicht-metaphorischen Kunstwerk nicht verfangen. Statt dessen tritt die politische Interpretation in ihr Recht ein, sie führt weniger in die Theorie, die im Futurismus vergeblich gesucht würde, als in die Geschichtsschreibung. Aufgrund der futuristischen Prämisse kann es in ihm keine Theorie der Avantgarde abgelöst von ihren konkreten Aktionen geben, die Aufzeichnung ihrer verschiedenen politischen Bündnisse füllt daher auch den Platz der Theorie. Ansonsten hat das Urteil von Rüdiger Bubner recht behalten: "Die radikale Selbstbefreiung der künstlerischen Produktion aus dem herkömmlichen ontologischen Gehege und die planmäßige Überwindung eines jeden Kanons hat die Möglichkeiten der Theorie hoffnungslos hinter sich gelassen."<sup>35</sup> Wenn

Marinetti schreibt, "Kunst ist ein Bedürfnis der Selbstzerstörung"<sup>36</sup>, kann theoretische Vernunft nicht hoffen, ihm dorthin zu folgen. Aber sie kann den historischen Standort dieser "folia del Divenire" (Wahnsinns des Werdens) näher bestimmen, indem sie ihre politische Wirksamkeit darstellt. Form muß Sinn supponieren, wo beide fehlen, ist ästhetische Theorie fehl am Platz. Theorie hat, im Gegensatz zu Marinetti, nur Begriffe zur Verfügung, wo Worte dagegen als materielle Bestandteile montiert werden, vermag sie nichts mehr zu entschlüsseln.

Diesen Umstand versucht die ästhetische Theorie Adornos zu ihrem Ausgangspunkt zu machen: "Die Dunkelheit des Absurden ist das alte Dunkle am Neuen. Sie ist selber zu interpretieren, nicht durch Helligkeit des Sinns zu substituieren."<sup>37</sup> Die bedeutungsvolle Auslöschung von Sinn, die als ausgesparte Leerstelle eines Protests Interpretation verlangt, registriert den Verfall der Formulierungsmöglichkeiten von Bedeutungen in der wesentlich antitraditionalistischen bürgerlichen Gesellschaft. Von hier aus nimmt Adornos paradigmatisch sich verstehende Interpretation von Becketts "Endspiel" ihren Ausgang. "Es verstehen kann nichts anderes heißen, als . . . konkret den Sinnzusammenhang dessen nachzukonstruieren, daß es keinen hat."<sup>38</sup> Die Geschichtsphilosophie des Neuen wäre hier selbst schon Interpretation des Kunstwerks, ohne daß noch seine Botschaft herausgefiltert werden müßte. Damit wird allerdings von Adorno die Bedeutung der Krise, die in Becketts Spiel zu Wort komme, auf die Tatsache der Krise selbst reduziert. "Adorno tendiert dazu", bemerkt Aldo Tagliafferri, "die Probleme zu lösen durch die Unmöglichkeit a priori, sie zu lösen."<sup>39</sup> Gegenüber der Resistenz Becketts mag das Verfahren Adornos gerechtfertigt sein, denn er verweigert sich nicht nur dem Schein von Sinn, sondern ebenso dem von unreflektierter Spontaneität, seinem Komplement. Die Auslöschung von Sinn ist hier selber noch im höchsten Grad artifiziell, diese Kohärenz des Kunstwerks ermöglicht ihre Rekonstruktion. Die Konstitution von Sinnlosigkeit beruht immer noch auf Spuren von Sinn: "Die Irrationalität der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Spätphase ist widerspenstig dagegen, sich begreifen zu lassen; das waren noch gute Zeiten, als eine Kritik der politischen Ökonomie geschrieben werden konnte, die sie bei ihrer eigenen ratio nahm. Denn sie hat diese mittlerweile zum alten Eisen geworfen und virtuell durch unmittelbare Verfügung ersetzt. Das deutende Wort bleibt deshalb unvermeidlich hinter Beckett zurück. (. . .) Fast könnte man es zum Kriterium einer fälligen Philosophie machen, ob sie dem gewachsen sich zeigt."<sup>40</sup>

Die Sinnlosigkeit futuristischer Texte ist anderer Art und radikaler. Sie geben mit der Kohärenz des Textes überhaupt jeden Unterschied zur Empirie auf. Sie integrieren sich aktionistisch dem "slancio vitale" — der futuristischen Version von Bergsons *élan vital* — und ihre Lektüre soll jenseits aller rationalen Überlegungen im Leser genau die Emotionen erwecken, die der Schreibende angeblich unmittelbar aufs Papier projizierte.<sup>41</sup> Als Bestandteile, Auslöser und Stellvertreter der Aktion werden sie ästhetisch bedeutungslos. Das Resultat dieser unmittelbaren Identität ist die angestrengte Suche nach so albernem, aber Aktion versprechenden und zugleich vertretenden Slogans wie

“*Marciare non marcire*” (Marschieren, nicht verfaulen), den später der Faschismus übernahm, oder “*Chi va piano fa passo vano*” (Wer langsam geht, geht umsonst), “*Bimba bomba bella bomba*” (Mädchen Bombe schöne Bombe) usw., die allein als offenkundiger Unfug der Theorie sich entziehen.<sup>42</sup> Gerade das Herbeigezerrte und Formelhafte seiner Metaphern gilt Marinetti als Echtheitszeichen der in ihnen über die ästhetische Form hinausschießenden Emotion. Notwendig gerät er damit entweder in die unfreiwillige Komik oder in den Schwulst.

Die futuristische Literatur erschöpft sich in der Suche nach “schlagenden”, nämlich die Reflexion und Emotionshemmung durchschlagenden Slogans. Indem sie Rationalität und Kohärenz des Kunstwerks zerstört, kommt ihr zugleich jede Entwicklung von Gedanken, jeder Konflikt, der Verarbeitung verlangte, abhanden. Der Einfall des Neuen, isoliert von seiner Herkunft, Bedeutung und Entwicklung, reduziert sich auf die mehr oder minder kindische Pointe; so z.B. wenn ein Mann in einer Theatersynthese Marinettis sich zu entscheiden hat, sich in ein Messer oder einer Frau in die Arme zu stürzen, und sich mit dem Ruf für das Messer entscheidet: “Besser ein schneller Tod als dreißig Jahre Agonie.”<sup>43</sup> So führt gerade diese “intransigenteste” Autonomie der Kunst in den bloßen Spaß zurück. Aber die Verarbeitung des Einfalls, die ihm über die aggressive Pointe hinaus Bedeutung verleihen könnte, implizierte diejenige zeitliche Kontinuität und Entwicklung, aus denen der Futurismus ausbrechen will. Sein Theater sei rein und autonom, erklärt Marinetti im entsprechenden Manifest, sofern es auf Darstellung und Verhandlung verzichtet: Die futuristische Theatersynthese wird nicht der Logik unterworfen sein, . . . sie wird autonom sein und nur sich selbst ähneln.”<sup>44</sup> Diese Autonomie muß von Augenblick zu Augenblick immer neu improvisiert werden, sonst hätte sie Elemente einzuschließen, die nicht absolut neu wären: “Wir glauben, daß eine Sache soviel wert ist, wie sie improvisiert wurde . . . und nicht von langer Hand vorbereitet.”<sup>45</sup> Diese Maxime gilt ebenso für die futuristische Politik.

Wie sehr damit Kunst in Marktbegriffe paradoxerweise überführt ist, wird deutlich, wenn in Corradinis und Settimellis Manifest “*Pesi, misure e prezzi del genio artistico*” (Gewichte, Maße und Preise des künstlerischen Genius) die absolute Neuheit der Improvisation als Seltenheit ihres Einfalls meßbar wird. Diese Seltenheit ist sein Marktwert: “Die notwendige Seltenheit einer Schöpfung ist mit der zu ihrer Produktion erforderlichen Energie direkt proportional.”<sup>46</sup> Je gesuchter also die Metapher, das ist die vitalistische Interpretation der künstlerischen Produktion durch den Futurismus, umso größer die Kraft ihres Autors. Was nicht dieser Einfall selber ist, ist demnach wertlos. So kommen die futuristischen Theatersynthesen zustande, also Minuten- oder Sekundenstücke, die vom traditionellen Drama nur den sogenannten Höhepunkt präsentieren, ohne angeben zu können, wovon es die Höhepunkte seien. Eine Darstellung von Realität zu versuchen, sei dagegen, so Marinetti, langweilig und “dumm”: “Es ist dumm, mit einer minuziösen Logik all das erklären zu wollen, was dargestellt wird, wenn es uns auch im Leben niemals gelingt, ein Ereignis mit allen seinen Ursachen und Folgen voll zu ergreifen,

denn die Realität vibriert um uns und greift uns mit Böen von kombinierten, verschachtelten, verwirrten, verknoteten und chaotisierten Realitätsfragmenten an."<sup>47</sup> Daß Realität gegen Begreifbarkeit und Darstellbarkeit sich sperre, wird dem Futurismus zum Grund, auch noch den Versuch zu diffamieren. Im Gegenteil sei ihr bei der "Chaotisierung" noch nachzuhelfen. Auf die "Böen von Realitätsfragmenten" reagiert die futuristische Improvisation imitativ. Die winzigen Sketche, aus denen sie besteht, haben ihre Vorbereitung und ihren Abschluß nicht in sich selbst, sondern in der Realität, die sie nur aufnehmen, von Zufälligkeiten reinigen, übertreiben und als reine Entscheidungssituationen auf der Bühne vorführen. Die Theatersynthesen behaupten sich als Bestandteile und Gelenkstücke einer realen Aktion, in die sie jederzeit wieder zurückgeführt werden können, die Aktion aber in diesem Prozeß als Ergebnis einer abstrakten Entscheidung ihrer rationalen Ziele entkleidend.

Als Beispiel aus der sehr umfangreichen futuristischen Produktion, sei hier Marinettis "L'arresto" (Die Verhaftung) gewählt. Auf der Bühne befindet sich eine Gruppe von Zuschauern und Theaterkritikern, vor denen auf einer zweiten Bühne der Krieg aufgeführt wird. Im Gegensatz zu ähnlichen Experimenten der Verdoppelung der Bühne während der Romantik, etwa bei Tieck, dient sie nicht der Ironisierung des Geschehens, der Schaffung von Distanzen, in der sich Realgehalte schließlich in der Reflexion der Reflexion auflösen sollen, sondern diese Fiktion der Fiktion, hier also der Krieg, sei Realität. "Der Kapitän der Gebirgsjäger: Der Schützengraben muß im spitzen Winkel konstruiert werden, unter Ausnutzung des spitzen Felsens dort . . . das Maschinengewehr stellt dahin." Soweit das Geschehen auf der zweiten Bühne, auf der ersten, der der "Zuschauer" dagegen: "Einer der Kritiker: Absurd! Man spricht nicht in diesem Ton zu den Soldaten . . . und ein Maschinengewehr im spitzen Winkel eines Schützengrabens . . . was für eine Dummheit! Erster Zuschauer: Entschuldigung . . . sind Sie dagewesen, an der Front? Der Kritiker: Nein . . . ja . . . nein. Aber ich weiß . . . Der erste Kritiker: Der Schützengraben, siehst du, muß in flachem Gelände gegraben werden, denn der Schuß . . ."<sup>48</sup> Auf jede sprachliche Verarbeitung des Geschehens ist hier verzichtet, so lapidar und kurz wie möglich wird die Situation entwickelt. Der Einwand gegen die Kritiker ist, ihre Kenntnis sei nur fiktiv, das heißt für den Futurismus, angemäßt. Diesem theoretischen Wissen stellt der "Capitano", ohne selber auf Debatten sich einzulassen, die Praxis gegenüber, das Verhältnis der beiden Bühnen kehrt sich um: "Der Kapitän: Genug! Genug! Schluß damit! . . . Auf! Kommt ihr herauf! Ihr müßt rezitieren! (Er wirft sich ins Publikum, gefolgt von seinen Soldaten und stößt die Kritiker in Richtung auf die Bühne). Jetzt macht ihr den Angriff! . . . An die Front! Vorwärts, Kritiker! (Mit aufgesetzten Bajonetten verfolgen die Soldaten die Kritiker durch den Saal und zwingen sie, die Bühne zu besteigen. Wenn alle dort sind, grotesk und zitternd zwischen den Sandsäcken des Schützengrabens, lachen die im Saal verbliebenen Zuschauerinnen aus voller Kehle. Die Soldaten strecken sich zufrieden in den freien Sesseln aus, jeder neben einer Dame, das Gewehr zwischen den Beinen)."<sup>49</sup> Die Einwände der Kritiker brauchten nicht widerlegt zu werden, in der Praxis widerlegte sie ihre eigene Lächerlichkeit. Es geht zwar einer-

seits um den Krieg, andererseits ist er aber nur Vorwand zum Wettbewerb um die anwesenden Frauen, wobei die Soldaten gegenüber den nur verbalen Akten der Kritiker nun die wirkliche Befriedigung versprechen. Der Krieg, der daraufhin geführt wird, ist echt, einer der Kritiker fällt ihm zum Opfer. Ununterscheidbar vermischt sich hier die futuristische Aufhebung der theatralischen Fiktion mit dem Zwang zur Teilnahme an einem Gefecht, das ebenso theatralisch wie blutig ist. Diese Vertauschung tritt mit dem Anspruch einer dramatischen Lösung auf, obwohl der Konflikt zwischen Soldaten und Kritikern nicht auf der Bühne verhandelt wird, sondern real sei. So entsteht die Figur eines Gegners, hier der Kritiker, der nicht dargestellt, sondern nur lächerlich gemacht und verurteilt zu werden braucht, ein Urteil, das vom futuristischen Theater auch sogleich vollstreckt wird. Das von vornherein festgesetzte Urteil gerät hier zu seiner eigenen Begründung. Indem das futuristische Theater durch Verdopplung der Fiktion die Distanz zur Aktion kurzschließt, macht es sich einerseits zum Vollstreckungsorgan der Wirklichkeit, andererseits läßt sich von seinen reinen Entscheidungssituationen der Realitätsgrad nicht mehr angeben. Als "Zwang zur Praxis"<sup>50</sup>, die sich in ihrem Vollzug selbst rechtfertigt, gerät es in seiner Unlogik doch zum Instrument eines rational unkontrollierbaren Engagements. "Marinettis Schreibweise", hält Fausto Curi fest, "ist grundsätzlich eine lehrhaft-memorale Schreibweise, sie hat instrumentellen Wert und nur vorläufige Funktion."<sup>51</sup> Umso undurchschaubarer ist diese Instrumentalisierung, als sie hinter dem Rücken der futuristischen Autoren, daher auch von ihnen selbst unkontrolliert, sich durchsetzt. Was in Wahrheit Instrumentalisierung der Kunst ist, erscheint ihnen als Überspringung jeder Zweck-Mittel Relation und als unmittelbare Befriedigung. Die Kunst wird hier eingesetzt, um die nur symbolischen Handlungen zu denunzieren, indem es aber dennoch Kunst sein soll, bleibt auch ihr Zwang zur Praxis noch symbolisch. Die Aktion wird nur von der Reflexion abgetrennt und auf sich selbst gestellt, die Futuristen finden daher in jeglichem politischen Kontext, sofern er nur skandalöse Aktionen verspricht, und das war im Faschismus der Fall, ihren Platz. Der Futurismus kennt kein politisches Engagement, das außerhalb der Kunst sich begründete, um dann in sie überführt zu werden, seine Theatersynthesen sind nicht einfach politische Thesenstücke, sie transportieren nicht Inhalte und Gesinnungen, sondern einen ganz beliebigen aktionistischen Gestus. An Marinettis "L'arresto" ist abzulesen, wie diese Entleerung dennoch zum inhaltlichen Prinzip werden kann.

Durchweg setzt dann die Schlußpointe dieser Synthesen den emotionalen Beifall frei, der die Aktion von ihrem erfolgreichen Ende aus als gerechtfertigt erscheinen läßt und ihren Zweck überspringt. Auch in "L'arresto" folgt eine solche Pointe, die den vorausgesetzten Haß auf die Kritiker retrospektiv bestätigt. Nachdem einer der Kritiker tot ist, wird dem Polizisten, der den Mörder verhaften soll, vom "Kapitän der Gebirgsjäger" der Körper des Toten als Täter gewiesen. Da ein Toter sich nicht festnehmen läßt, verlangt der "Capitano", der hier als eine Art praktischer Futurist erscheint, es sind die Schlußworte des Stückes: "Verhaftet sofort seinen Gestank, der überlebt."<sup>52</sup> Dieser qua-

sihygienische Haß auf die Kritiker, die bei Marinetti zu Karikaturen ihrer selbst verkommen sind, war schon zu Beginn des Stückes vorausgesetzt, an seinem Ende wird er vom Witz bestätigt.

Die Aktion im Theater und die reale werden im Futurismus austauschbar und ununterscheidbar. Entsprechend waren auch die futuristischen Theaterveranstaltungen von vornherein auf den Skandal hin angelegt, sie endeten häufig in Schlägereien mit dem Publikum oder in der Verhaftung der Akteure.<sup>53</sup> Der Skandal konnte auch ein politischer sein, etwa als Marinetti auf der ersten futuristischen Veranstaltung 1910 im noch österreichischen Triest die italienische Flagge hißte, oder als während der Interventionskampagne 1914/15 österreichische Fahnen verbrannt wurden. Auch Marinettis Deklamationen der futuristischen Literatur waren für unmittelbare Partizipation bestimmt. So berichtet der "Corriere della Sera" am 17. Januar 1914: "Wenn Marinetti mit seiner hämmernden Diktion ... das Bum Bum der Kanonen imitiert, macht die ganze Menge Bum Bum. Der begeisterte Poet schlägt das Tempo."<sup>54</sup> Die Kunstveranstaltung fungiert hier als einfache "Beschleunigung", wie Marinetti sagen wird, des "Lebens". Es ist unmöglich zu unterscheiden, ob diese, noch haarscharf in Kunst sublimierte Aggression, sie durch ihre Freisetzung in der Kunstveranstaltung der Realität entzieht, oder ob sie nur der auslösende Funke ist, der sie in die reale Aktion, in die Straßenschlacht z.B. wie es häufig geschah, übertreten läßt, d.h. es ist ununterscheidbar, ob die Kunst es ist, die durch die Aggression an Realität gewinnen soll, oder ob sie nur den Kanal bildet, durch den sie der Realität wieder zugeleitet wird. Wie Marinetti seine Kunst als notwendige Reaktion auf die Fragmentarisierung des Daseins vorstellt, die zu Überlegungen keine Zeit mehr lasse, so trägt sie auch umgekehrt zu dieser Fragmentarisierung bei, denn die Aggression, die in den futuristischen Veranstaltungen eskaliert, ist eine hybrid sich selbst bestätigende, die nichts dazu beiträgt, die Situation zu erhellen. Der Gegner ist hier zugleich notwendig und gleichgültig, er wird allein als derjenige bestimmt, der an der Aktion nicht teilnimmt. Der Künstler macht sich zum Massendemagogen ohne bestimmte Inhalte. "Mit Leben vollgesogen", schreibt Paolo Fossati zur gesellschaftlichen Funktion der futuristischen Theatersynthesen, "absorbiert und interpretiert die Kunst die Notwendigkeit der Koordination und der Mythographie, die ihr in der fortgeschrittenen Gesellschaft eine primäre Rolle zurückgibt."<sup>55</sup> Der Futurismus ist dieser Gesellschaft in ihrer Irrationalität voraus; wovon er sie zu reinigen unternimmt, sind die letzten Reste ihrer Begreifbarkeit, die letzten Fragen, um welche Bewegung es sich bei ihrem "Dynamismus" denn handle.

Wie wenig der Futurismus als Kunstbewegung zu begreifen ist, geht schon aus Marinettis folgender Liste seiner "essenziellen Elemente" hervor: "Das hygienische Vergessen, die Hoffnung, das Verlangen, die Kraft, die Geschwindigkeit, das Licht, der Wille, die Ordnung, die Disziplin, die Methode; der Sinn für die Großstadt, der aggressive Optimismus, der aus dem Kult der Muskeln und des Sports hervorgeht, die Ubiquität, der Lakonismus, und die Simultaneität, die sich vom Tourismus, vom Geschäft und vom Journalismus herleiten;

die Leidenschaft für den Erfolg, der neueste Instinkt für den Rekord, die enthusiastische Imitation der Elektrizität und der Maschine; die wesentliche Konzision und die Synthese; die glückliche Präzision der Zahnräder und der gut geölten Gedanken; die Konkurrenz konvergierender Energien in einer einzigen siegreichen Kraftlinie.“<sup>56</sup> Dies ist ein Verzeichnis der Erscheinungsformen modernen Lebens, wie es Marinetti sich darstellt, Kunst scheint in ihm keine Stelle zu haben. Sie gewinnt sie durch “Imitation” und “Exaltation” des schon vorfindlichen Universums, und ist in dieser Verdopplung zugleich seine Ideologie. Anstelle der Darstellung unternimmt es die Kunst, “das Universum zu rekonstruieren und es dadurch aufzuheitern, d.h. es vollkommen neu, nach der Willkür (capriccio) der Inspiration zu erschaffen.“<sup>57</sup> Im scheinbar spielerischen puren Akt des Futurismus gehen die Widersprüche der Realität unter, auf die sonst handelnd zu antworten wäre, und je schreckenerregender dieser Aktionismus gerät, desto ausgelassener führt Marinetti ihn vor. Vollständiger könnte der Realitätsverlust, der als Kompensation beständig den Schrecken des Krieges, der Katastrophe heraufbeschwört, nicht mehr sein. Treffend spricht Umberto Artioli von einer “vitalizzazione dello spettacolo” (Vitalisierung des Spektakels), die dem Futurismus von der “spettacolarizzazione del vitale”<sup>58</sup> (Spektakularisierung des Lebendigen) ununterscheidbar werde. Ob also die Auflösung der Kunst vom Realitätsverlust herrührt oder umgekehrt, spielt hier keine Rolle mehr, sie begegnen sich in ihrer wechselseitigen Entleerung. Die Aktion, die in der Realität des Motivs bedürfte, ist im Spektakel von dieser Notwendigkeit suspendiert, um dann nach diesem Durchgang durch das “hygienische Vergessen” wieder in sie zurückzukehren. Das ist die eigentümliche ästhetische Aufhebung von Widersprüchen, an der der Futurismus gerade vermöge seines antiästhetischen Gestus festhält. “Als ich sagte, man müsse täglich auf den Altar der Kunst spucken”, erläutert Marinetti seinen Gestus, “forderte ich die Futuristen auf, den Lyrismus von der feierlichen Atmosphäre voll von Mitleid und von Weihrauch zu befreien, die sich “Arte” nennt, mit großgeschriebenem A.” Wenige Sätze darauf vertritt die so befreite neue Kunst das Leben selbst, das die alte nur hatte darstellen wollen: “Ich schlug statt dessen einen schnellen, brutalen, unmittelbaren Lyrismus vor, . . . einen telegraphischen Lyrismus, der überhaupt nicht nach Buch schmeckt, sondern, soweit wie möglich, nach Leben.“<sup>59</sup> Einerseits müssen “Passatismus”, schematisches Gegenbild zum Futurismus, kritisches Bewußtsein, das angeblich nur aufhalte, ästhetische und reflexive Distanz niedergeschlagen werden, sofern sie dem reinen Aktionismus im Weg stünden, andererseits bestimmen sich diese Gegner ausschließlich dadurch, daß sie nicht an der Aktion teilnehmen. In diesem kurzgeschlossenen Zirkel operiert der Futurismus. Das erstreckt sich bis in Marinettis technische Anweisungen zur futuristischen Literatur hinein. So gibt er z.B. als Begründung, warum das Verbum nur im Infinitiv zu verwenden sei: “Das infinitive Verb ist die Leidenschaft des Ich, das sich an das Werden des Ganzen aufgibt, die heroische Kontinuität, ungeachtet der Anstrengung und der Freude der Tat. Infinitives Verb = Heiligkeit der Aktion.“<sup>60</sup> In diesen Sätzen schon schlägt die futuristische Aktivität quietistisch um, sie erscheint gleichzeitig als “Hingabe”. Die “heilige Aktion” kennt hier weder



Subjekt noch Objekt, man könnte nicht einmal angeben, ob sie wirklich geschieht. Der futuristische Text, der solchen Anweisungen gehorcht, wird mit der Aktion (oder der Selbsthingabe) identisch. Das vorzüglichste Kunstwerk, das der Futurismus vorzuweisen habe, sei das Leben seiner Protagonisten. Entsprechend stellt Marinetti sich selbst vor: "Ich bediene mich sehr gern meiner selbst, meines intimen Lebens . . . um noch einmal den Passatismus, der noch immer mein liebes Italien verdreckt, zurückzuschlagen.(. . .) Ich hatte ein aufgeregtes, merkwürdiges, farbiges Leben."<sup>61</sup> Es wäre also vergeblich, nach einer theoretischen Konsistenz in den futuristischen Texten zu forschen. Der Futurismus findet sie, so hob Emilio Settimelli in seinem Marinetti-Portrait 1921 hervor, nicht in der Theorie, sondern in einem Leben, das auch nicht mehr von Gedanken beeinflusst oder geleitet werden könnte.<sup>62</sup> Selbst Bergson, auf den Marinetti gelegentlich sich bezieht, ist ihm vom Leben noch zu weit entfernt: "Weit entfernt von den verschiedenen Bergsons, die in ihren blödsinnigen Universitätsesseln hocken", heißt es in seinem Kriegsroman "L'alcova d'acciaio" (Der Alkoven aus Stahl), "entdecke ich in den gefährlichsten Augenblicken einer Schlacht die Lösung vieler Probleme, die die Philosophien nie in den Büchern finden werden, denn das Leben enthüllt sich nur dem Leben."<sup>63</sup> Der Augenblick der Todesgefahr wird zu dem der Erleuchtung über die Unrationalisierbarkeit des Lebens, er bestätigt, daß es Leben war. Das bedeutet auf seiner Rückseite, daß für Marinetti Identität nicht mehr gedacht werden kann. Sie liegt auch nicht mehr in der zeitlichen Kontinuität von Erfahrungen, die persönliche Entwicklung einschließen, sondern allein in der vorbehaltlosen Selbstaufgabe an die jeweilige Situation. Nur daß keine Identität ihr mehr Widerstand bietet, wird zum identischen Moment eines solchen Lebens. Es zerfällt in diskontinuierliche, durch Todesgefahr aus der Kontinuität herausgesprengte und erfüllte Augenblicke, die sich dennoch alle gleichen. Denn allein, so Marinetti, "die Idee des Kampfes und die Verachtung des Lebens können den Menschen erheben und jedem gelebten Augenblick den höchsten Glanz und den größten Wert verleihen."<sup>64</sup>

Der Augenblick maximaler Todesnähe ist zugleich der der Erleuchtung, aber der "Glanz" ermöglicht nicht das Durchschauen der Situation, sondern strahlt, das Bewußtsein blendend, von ihr aus. Um welche es sich dabei handelt, ist ganz gleichgültig, nur den Tod muß sie heraufbeschwören, um anerkannt zu werden. Eine Straßenschlacht etwa wird von Marinetti folgendermaßen beschrieben: "Ich erblicke ein riesiges rotes Gewirr, das wütende Schlagen von gefederten Pferden unter einem Regen von Ziegeln. Gut, mag er kommen, der Schlächter! Wir werden uns gemeinsam vergnügen, italienische Arbeiter, falls wir überleben. Wir werden uns vergnügen, denn nichts anderes wird geschehen sein."<sup>65</sup> Dem futuristischen Radikalismus liegt keine bewußte politische Entscheidung zugrunde, weder gegen die "italienischen Arbeiter" noch für sie. Worum diese Auseinandersetzung geführt wurde, ist Marinetti gleichgültig, es wird nicht einmal mehr erwähnt. Nach der Entstehungszeit dieses Textes ist zu vermuten, daß es sich um Kämpfe mit den ersten "Fasci di Combattimento" oder mit den "Arditi" handelt, es ist ein Passus aus Marinettis politischem Programm "Democrazia futurista" von 1919.

Ein solcher unentschiedener Radikalismus steht am Ursprung auch des faschistischen Aktionismus. Auch der Faschismus fand, zumindest in seiner Frühphase, für die Marinetti weitgehend verantwortlich zeichnete, jenseits bestimmter Inhalte und vorgefaßter Entscheidungen in einem die Reflexion abstreifenden Aktionismus sein Bewegungsgesetz. Zumindest Äußerungen wie "non ho bisogno di pensare, quindi esisto" (Ich habe es nicht nötig, zu denken, folglich existiere ich) oder das von D'Annunzio übernommene Motto "me ne frego" (Mir ist alles egal) scheinen in diese Richtung zu weisen.<sup>66</sup> Insofern wäre das "revolutionäre" Selbstverständnis der faschistischen Protagonisten nicht unbedingt verfälscht.

Damit ist zugleich das Problem der Unkritisierbarkeit des Faschismus genannt, bis heute steht eine "Theorie" über ihn, sieht man von den Bemühungen Elias Canettis ab, aus. Sie setzte in ihrem Gegenstand eine Kohärenz voraus, der er endgültig abgesagt hatte. Damit wird auch die Unzulänglichkeit derjenigen Interpretationen deutlich, die ihn als bewußte Verschleierung eines imperialistischen Herrschaftsinteresses einordnen wollen. Es braucht nicht bezweifelt zu werden, daß der faschistische Staat später tatsächlich in dieser Weise funktionierte; wie er das aber mit dem revolutionären Selbstbewußtsein seiner Anhänger zu verbinden wußte, darüber kann nur die Analyse des dort intendierten Revolutionsbegriffs Auskunft geben. Die futuristische "Ästhetik des Blutes und der Gewalt" verschlingt, darin könnte sie für den Faschismus maßgeblich gewesen sein, sogar noch den Zweck und die Ursache dieser Gewalt. Was bleibt, ist die pure Herausforderung des Todes zur Bestätigung des Lebens: "Man muß die Freude und den Willen haben, sich vollkommen dem Wunder hinzugeben, so wie der Selbstmörder dem Meer sich hingibt", lautet Marinettis Anweisung im programmatischen Roman "Mafarka il futurista" von 1910.<sup>67</sup> Das Wunder der futuristischen Kunst bestätigt sich darin, daß der Protagonist in ihm untergeht, sonst sei es nicht echt. Hier vereinigen sich reale Zerstörung und Ästhetizismus, der Akteur wird sein eigener Gegenstand der Betrachtung, der seinem Untergang zusieht, als sei er ein anderer. Allein in seiner Destruktion wächst ihm paradox Realität zu. Die Futuristen, wie Nietzsche es antizipierend faßte, "zerstören, um zerstört zu werden."<sup>68</sup> Sie sind die, in denen sich der eigene Untergang als die negative Seite des "Willens zur Macht" mit dem Zugrunderichten anderer verbündet. Sie setzen die "Sehnsucht ins Nichts" (Nietzsche) selbst noch als Durchsetzungsmittel ihres Machtwillens ein.

Grundsätzlich enden Marinettis frühe Poeme, sei es "La conquête des étoiles" (Paris 1902), "Destruction" (Paris 1904), "La ville charnelle" (Paris 1909) oder "Le monoplane du pape" (Paris 1912), mit dem Bild einer so allgemeinen Katastrophe, daß sie schon jenseits bestimmter Vernichtungen wieder verniedlichend wirkt.

"Zerstören! Man muß zerstören!  
Zerstören ohne Ende!",

so endet Marinettis "L'aeroplano del Papa". Die Zerstörung muß den Protagonisten mit einschließen, nur dann ist sie ohne Zweck und ohne Ende. Sein Körper vermag die angestauten Spannungen nicht mehr einzuschließen, er wird zur Bombe, deren Explosion ihn endlich befreit:

"Siehst du nun,  
wie ich leide, so  
lange, lange wartend  
auf die berauschte Explosion meines Körpers!"<sup>69</sup>

Daß diese Explosion hier gegen Österreich sich richtet — Marinettis italienische Übersetzung des Poems, nach der wir hier zitieren, ist von 1914 — ist nur Vorwand. Sie geht, indem sie das zerstörende Subjekt mit einschließt, weit über jeden möglichen Gegner hinaus.

Auch in dem unerträglich überladenen Text der "Ville charnelle" erscheint der Todesaugenblick als der der Befreiung und des Aufstiegs. Zugleich ist hier ein gewisser Einfluß des damals modischen amerikanischen Pragmatismus feststellbar, zumindest was seine prominentesten Formeln angeht. Einige Schriften von James waren gerade vom späteren Futuristen Papini ins Italienische übersetzt worden. "Plus vite que le venté. Plus vite que la foudrée . . . Plus vite que le curaro lancé dans le circuit des veines! . . . En vérité . . . en vérité . . ., on peut lancer sa machine sur la cascade de l'averse, en montant vers les nues à grands coups de moteur! . . . Sur l'arc-en-ciel! . . . Sur les rayons de lune! . . . Il s'agit de vouloir! Se détache qui veut! . . . Monte au ciel le désiré . . . Triomphe qui croité . . . Il faut croire et vouloir! . . . O désir, ô désir, éternelle carburateur . . .! . . . Transmission de mes nerfs, embrayant les orbites planétaires! . . . Instinct divinateur, ô boîte de vitesse! . . . O mon cœur explosif et détonnant, qui t'empêche de terrasser la Mort? . . . Qui te défend de commander à l'Impossible? . . . Et rends-toi immortel, d'un coup de volonté!"<sup>70</sup> In solchen abgehackten Exklamationen, die kein Nachlassen, keine Pause kennen — wir haben hier ohne Auslassungen zitiert, die Auslassungszeichen enthält der Text selbst — verläuft das Poem über Hunderte von Seiten. Es scheint ständig über sich selbst hinaustreten und in die wirkliche Aktion übergehen zu wollen. Marinettis Gestus, der nur Höhepunkte zulassen will, rebelliert gegen die notwendige Sublimierung der Schrift. Indem sein Buch "sapore di vita" (Geschmack des Lebens), und zwar eines rein destruktiven Lebens, beansprucht, wird es zumindest als Buch unmöglich.

Die "Beschleunigung" dieses Lebens verändert es gleichzeitig qualitativ, zunächst wird es kürzer. Auch das wieder ist die futuristische "Synthese", das Leben legt keine Zeitstrecke mehr zurück, sondern versucht, seiner Geschichte und seinen Erfahrungen zuvorzukommen. Deshalb erscheint bei Marinetti durchweg das Organische als mechanisch, nur die Maschine erlaubte beliebige Beschleunigungen. Ihr Zweck aber ist ihre Konsumtion, auch sie holt in der Geschwindigkeit ihre Lebensdauer ein und nähert sich im endgültigen Verschleiß dem Organischen wieder an.

War einerseits die Unterscheidung der Ästhetik von der Erkenntnis für ihre autonome Konstitution entscheidend gewesen, so andererseits die von der Ethik. Bedingung autonomer Kunst des bürgerlichen Zeitalters war es, ethisch nicht mehr verpflichtend zu sein und auch keine moralischen Urteile mehr zu fällen. "Der Romancier", schreibt Walter Benjamin, "hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. (...) Das erste große Buch der Gattung, der Don Quichote, lehrt sogleich, wie die Seelengröße, die Kühnheit, die Hilfsbereitschaft eines der Edelsten — eben des Don Quichote — von Rat gänzlich verlassen sind und nicht den kleinsten Funken Weisheit enthalten."<sup>71</sup> Die ethische Indifferenz der Kunst bedeutet noch nicht unbedingt, daß das ethisch Gute und das ästhetisch Schöne in Gegensatz treten, die von ethischen Verpflichtungen emanzipierte Kunst leistet vielmehr auch auf das Schöne Verzicht. Erstmals hat Karl Rosenkranz 1853 das Häßliche zumindest als notwendige Passage in der Konstitution des Schönen anerkannt, das andernfalls, nur für sich gesetzt, "Ekel"<sup>72</sup> auslöse: "Allein der Künstler kann das Häßliche nicht immer vermeiden. Oft bedarf er seiner als eines Durchgangspunktes in der Erscheinung der Idee."<sup>73</sup> Die Einheit des Schönen mit dem sinnlichen Erscheinen der Idee war durch diesen Eintritt des Häßlichen als "Unidee" (Rosenkranz)<sup>74</sup> noch nicht gefährdet, sie wurde nur einen Schritt weiter hinausgeschoben. Die Einheit des Schönen mit dem vernünftig Wahren blieb damit noch, wenn auch unter Umständen unerreichbar, erhalten.

Im Futurismus kehrt das Häßliche und Irrationale mit normativem ethischen Anspruch zurück. Nicht auf den ästhetischen Bereich seien sie zu beschränken, sondern sie bildeten den Kern eines neuen "stile di vita", der den Futurismus als ethische Erneuerungsbewegung konstituiert. Schon sein erster Interpret, der Croce-Schüler Francesco Flora, hat ihn 1921 so gesehen: "Ich hatte den zentralen Punkt des Futurismus begriffen, als ich behauptete, er sei eine soziale Bewegung. Ich bestritt sogar, daß ... der Futurismus eine Kunstbewegung darstelle."<sup>75</sup> Im Futurismus wird die Überspringung von Rationalität zum moralischen Imperativ. Marinettis "follia" versteht sich erneut als praktischer Ratschlag, auf den die autonome Kunst nach Benjamins Urteil zu verzichten hatte. Seine Romane stellt er als "programmi di vita a scelta" (Lebensprogramme zur Auswahl) (so der Untertitel von "Novelle colle labbra tinte" (Novellen mit gefärbten Lippen) und "Gli amori futuristi" (Die futuristischen Liebschaften) vor, sie sollen Leben nicht darstellen, sondern determinieren. Daß sie Zukunft vorschrieben, sei das Futuristische an ihnen: "Alle Formen des Romans weinen dem nach, das war. Von Homer bis D'Annunzio reduziert sich die ganze Literatur auf diesen trostlosen Erzählrhythmus: es war einmal. Wir wollen dagegen eine Literatur, die dem Leser sagt: pfeife auf das, was war! Was war, hat immer Unrecht! Wähle, finde, entscheide, mach und beherrsche das, was sein wird."<sup>76</sup> So begründet Marinetti den "imperativen Ton" seiner Texte, der sie von der gesamten Tradition (wieder von Homer bis D'Annunzio) unter-

scheide. Es versteht sich, daß diese neue Moral, die Marinetti später z.B. im Theaterstück "Patriottismo insetticida" (Insektizider Patriotismus) zu entwickeln versucht, nur in der absoluten Unverbindlichkeit selbst bestehen kann. Der Krieg und die Maschine gelten als ihr Modell, nicht weil sie ethische Verarbeitung verlangten, sondern weil sie selbst Ansprüche an einen bestimmten "Lebensstil" stellen, nämlich als Suspension von Recht und Moral. Die Maschine, so Marinetti, erleichtere das Leben nicht, sofern sie von der Arbeit befreie, sondern sofern sie die Moral abschaffe.<sup>77</sup>

Von hier aus erschließt sich Marinettis eigentümlicher Moralismus, der sich seinem — im wörtlichen Sinn — himmelstürmenden Titanismus verbündet, seine immer sich wiederholende, pathetische und leere Gebärde, bis hinein in die Formprobleme seiner Literatur. Seine Aufreihung von Slogans ist der Versuch der Erfindung moralischer Maximen, die sich durch ihre Pointe rechtfertigen sollen; die langen epischen Formen seiner früheren Poeme sollen dem Text eben das Verpflichtende gegenüber dem Leser zurückgewinnen, das mit der Autonomie der Kunst unvereinbar geworden war. Das "gesunde" Vergessen jeder vorgefaßten Entscheidung habe, so heißt es in einem Manifest von 1935, "volontaire et méthodique" zu sein.<sup>78</sup> Der gewaltsam von allem Bezug auf Allgemeinheit sich abschneidende Wille, als dessen höchste Vollendung diese "follia del Divenire" zu gelten hat, verkehrt sich in den moralischen, und allein darin, daß diese "follia" programmatisch sich vorträgt, liegt die Möglichkeit, aber auch die Notwendigkeit, ihrer Interpretation. Die Auslöschung aller Rationalität ist bei Marinetti kein bloßes Nebenprodukt der Kunst oder politischen Aktion, sondern ihre Bedingung und ihr Resultat zugleich.

In einer neuen Statik, in die sich der absolutgesetzte "Dynamismus" verwandelt, liegt Marinetti zufolge der mythische Aspekt des Maschinenzeitalters. Die futuristische "Arte sacra" trage dem mit ihrer Konstruktion mechanischer Kultobjekte Rechnung. "Noch nie ist die Gegenwart so abgelöst von der genetischen Kette der Vergangenheit erschienen wie heute", dieses Epochébewußtsein weist jedoch weniger in die Zukunft als in die Vorgeschichte, Marinetti fährt fort: "Die Menschen werden wieder mythisch."<sup>79</sup> Dem entspricht die Parole Boccionis: "Wir sind die Primitiven einer neuen Sensibilität."<sup>80</sup> Auch hiermit ist der Futurismus jedoch nicht einfach romantisch, obwohl er deren Denkmuster übernimmt. Es ist keine Rückkehr in die Vorgeschichte, die hier inauguriert wird, keine Restauration, sondern die Installation eines neuen Mythos, dessen Grundlagen gerade in den modernsten Manifestationen der modernen Gesellschaft erkannt werden. Mythisch ist an ihnen ihr Fetischistisches, daß man ihnen ihre Herkunft aus der Geschichte und aus menschlicher Arbeit nicht mehr ansieht. Vor allem als Funktionär der Maschine wächst dem Künstler damit wieder die Funktion eines Opferpriesters zu: "Die Maschine ist das neue Heiligtum, das illuminiert, herrscht, Gaben verteilt und straft in unserer futuristischen Zeit, die der großen Religion des Neuen ergeben ist."<sup>81</sup> Der futuristische Radikalismus liegt darin, daß die neue Religion nichts als die des Neuen selbst ist. Es werden also keinerlei Restaurationsversuche verflüssigter Bindungen unternommen. Gerade in der modernen Wissen-

schaft und Technologie entdeckt der Futurismus die Keime der von ihm erwarteten "neuen Barbarei", in der seine Kunst wieder einen rituellen Status erlangen könne. Die Zerstörung von Kultur, die er auf seinem Programm hatte, werde ihm von der Technik abgenommen. In dieser Verpflichtung auf die "Religion des Neuen" wußte sich der Futurismus über alle gleichzeitigen Kunstbewegungen hinaus, er brauchte nicht mehr romantisch nach einem kulturell Unverfälschten zu suchen. So kritisierte Boccioni am Kubismus: "Andere Künstler suchten die Ursprünglichkeit in den künstlerischen Manifestationen der primitiven Kulturen. (...) Sie hatten zum Teil recht, waren aber noch zu sehr in der Kultur befangen. Wir Futuristen geben zum ersten Mal das Beispiel einer enthusiastischen Zustimmung zur neuen Zivilisationsform, die sich unter unseren Augen herausbildet. Es gibt eine tiefe ursprüngliche Bedeutung in der Mimik ... der modernen Tänze, in der Kleidung, in den Farben, in der Architektur einer Chanteuse."<sup>82</sup> Dem futuristischen Blick verspricht die Bedeutungsleere des Warenfetisches den Kult einer neuen Religion. Da man den Waren den Umstand, daß sie produziert wurden, nicht mehr ansieht, gelten sie ihm als neue Natur. Sein Primitivismus ist Renaturalisierung der Großstadt, der Fabriken, der Maschinerie, der Vergnügungsorte, der Verkehrsmittel usw., die selbst schon keinerlei Herkunft aus der Tradition mehr anzeigen. Nicht einmal als zweckmäßige lassen sie sich mehr begreifen, ebenso wie die Erscheinungen der Natur. Allein in der Zerstörung von Distanzen und von Reflexion finden sie ihr Bewegungsgesetz und sofern der Futurismus es sich zu eigen macht, muß er es ablehnen, jenseits der "absoluten Varietät" eine neue Tradition zu begründen. "Die Avantgardebewegungen hatten die Funktion", schreibt Renato Poggioli, "jene Bedingungen einer neuen Primitivität (*primitività*) oder besser Ursprünglichkeit (*primordialità*) zu schaffen, aus der später der neue Schöpfer geboren würde, der am Anfang einer neuen Geschichte steht."<sup>83</sup> Der Futurismus jedoch hat sich stets geweigert, außerhalb seines Zerstörungsgestus eine neue Ordnung anzuerkennen, und wenn er später die des Faschismus unterstützte, so nicht als "ritrovamento della gerarchia" (Wiedererrichtung der Hierarchie) (*Soffici*), sondern nur, weil er diesen Zerstörungsgestus institutionalisierte und seine Begründungen überflüssig machte.

## 1.2 Der futuristische Geschichtsbegriff

Im Gegensatzpaar von Futurismus und Passatismus bildet der Futurismus einerseits das progressive Element, andererseits ist er es, der diesen Gegensatz überhaupt erst errichtete, um sich als vorwärtstreibende Kraft zu legitimieren. In diesem Konflikt ist er also Partei und Richter zugleich, zwischen diesen beiden Bestimmungen oszilliert sein Begriff. Sie sind nicht ohne Schwierigkeiten in Einklang zu bringen. Die futuristische Avantgarde stellt sich notwendig an die Spitze der Zeitachse und beansprucht so, den historischen Verlauf vorzeichnen zu können, erklärt aber im gleichen Zug, sie sei über die Geschichte insgesamt zugunsten einer neuen Primitivität hinaus. Ersteres wäre sein historisch progressives, letzteres, sein überhistorisches Epochébewußtsein. In der Polemik gegen die passatistisch erstarrte Kultur versucht sie scheinbar eine Zeitperspektive zurückzugewinnen, in ihren eigenen programmatischen Erklärungen aber führt sie sich als Errichtung eines neuen geschichtslosen Zustandes vor. Seine gedrängteste Formulierung findet dieses eigentümliche Verhältnis im achten Punkt des Gründungsmanifestes: "Wir sind auf dem äußersten Kap (promontorio) der Jahrhunderte! (. . .) Raum und Zeit sind gestorben. Wir leben schon im Absoluten, denn wir haben die ewige, omniprésente Geschwindigkeit erschaffen."

Das futuristische Epochébewußtsein neutralisiert tendenziell sein Avantgardebewußtsein. Die Avantgarde weiß sich auf dem Gipfel der Zeitpyramide und sagt zugleich, daß sie nicht mehr weiterwachsen wird; sogar noch die Zukunft ist gegenüber dem neuen Zustand des Absoluten Vergangenheit. Damit verliert der Futurismus jede Beziehung zu ihr, an der Spitze der Geschichte zu stehen, heißt für ihn, außerhalb und über ihr zu stehen. Der Futurismus kann sich demnach nicht als spezifische Neuheit begreifen, insofern hat Marinetti recht, ihn von der Mode grundsätzlich zu unterscheiden, sondern macht sich zum Bewegungsgesetz der ständigen Ablösung. Die neue Zeit des Futurismus ist eine ohne weitere Geschichte, deren unveränderliche Statik durch die Beherrschung des Raumes in der Geschwindigkeit zugleich gewährleistet und ideologisch verdeckt ist. Die Betrachtung der Geschichte als eines Kontinents, den man hinter sich lassen könnte, wie es in obiger Passage behauptet wird, hat zur Voraussetzung, daß auch die Vergangenheit als Veränderung nicht unterworfen erscheint. Nur wenn kein Vektor mehr aus der Vergangenheit in die Zukunft weist, kann diese Verräumlichung der Zeit gelingen. Der Futurismus beruht auf der Annahme, daß historische Veränderung noch nie stattgefunden habe, wie Marinetti, das wird nun darzustellen sein, in der Tat es formulierte, und auch in der Zukunft nicht stattfinden wird, denn auch der neue Zeitraum kann keine Geschichte haben. In der Dichotomie eines eigentlich geschichtslosen Raums der Vergangenheit und eines ebenso geschichtslosen der Zukunft, in der der Futurismus seine Polemiken entfaltet, droht die Differenz von Futurismus und Passatismus unterzugehen. Wenn Marinetti behauptete, der futuristische Dynamismus sei das verborgene Wesensgesetz der Geschichte, so könnte man ebenso umgekehrt sagen, seine Statik sei in Wahrheit die der Vergangenheit.

Die Zukunft, als deren Verkörperung der Futurismus sich begreift, kann nicht die eines beschreibbaren Projektes sein, das wäre selbst noch passatistisch. Futurismus und Passatismus sind daher nicht unmittelbar in politische Termini wie "progressiv" und "reaktionär" zu übertragen, eine Schwierigkeit, die bisher dessen politische Einordnung verhinderte.<sup>84</sup> Vielmehr schwankt sein Begriff zwischen der Determination der Zukunft, die jedoch selbst nichts Zukünftiges hat. Das Wechselverhältnis dieser beiden Pole ist im folgenden darzustellen.

Der Futurismus, das ist eine Seite, opponiert gegen die Stagnation der Geschichte, gegenüber der er aber nur scheinbar eine historische Dynamik zurückzugewinnen sucht. "L'humanité s'ennuie", ist Marinettis Ausgangsfeststellung. Diese Langeweile habe jedoch keine bestimmten Ursachen und daher auch kein geschichtliches Ende. Wohl aber eines in der Vergnügungsindustrie, Marinetti fährt fort: "Le vague ennui qui pèse sur l'humanité apparemment fatiguée nous impose le devoir d'inventer de nouveaux plaisirs latins. Ils sont indispensables et urgents."<sup>85</sup> Das "neue Vergnügen" des Futurismus siedelt sich demnach innerhalb des geschichtlichen Stillstands selbst an und verleiht ihm den Schein von Bewegung.

Zur Entwicklung des futuristischen Geschichtsbegriffs, der in seiner Revolte gegen geschichtliche Kultur enthalten ist, bedarf es einiger Vorbereitungen. Kultur definierte sich als tradierte. Das Bürgertum, das mit der Französischen Revolution von eben dieser Tradition sich lossagte, hatte in seiner kulturellen Selbstvergewisserung von vornherein eine doppelte Schwierigkeit zu lösen: einerseits die Distanzierung von der bindenden Macht der Vorgeschichte, andererseits deren Aneignung und Uminterpretation als Bildungsgut. Der Historismus des 19. Jahrhunderts ist das Ergebnis dieses Widerspruchs, er konnte sowohl als "Konservator" (Burckhardt) der Geschichte auftreten, wie sie als Gegenstand der Betrachtung neutralisieren. Geschichte, ihrer Macht als Tradition entkleidet, wird zitierbar. Von der deutschen Romantik war der Traditionsverlust als "Schrecken" (F. Schlegel) erfahren worden, der in der Rezeption der zeitlosen Kunstwerke sublimiert werden könne. Für die romantische Geschichtsphilosophie geht es nicht mehr wie noch für Herder darum, den Fortschritt der bürgerlichen Geschichte begrifflich zu fixieren, sondern darum, den historischen Bruch in der Kunstutopie rückgängig zu machen, das Kunstwerk als "Relique der göttlichen Offenbarung" bietet Schlegel das unantastbare Refugium. Dem an diese Kunstreligion anknüpfenden Historismus erstarrt Geschichte selbst zum ästhetischen Bild; als "Betrachtung" und "Blick" charakterisieren Burckhardt und Dilthey das historische Denken. Burckhardt führt z.B. in seinem Renaissance-Buch seinen Gegenstand nicht in historischer Sukzession, sondern als in einzelne Szenen zerlegtes "Panorama" vor, Geschichte wird so zum "lebendigen Gemälde".

Wo das Bürgertum seine Geschichte zu schreiben unternimmt, ist es nicht mehr die höfische Chronik der Staatsakte in zeitlicher Folge, sondern die Geschichte der angeblich immer schon bürgerlich gewesenen privaten Existenz — zugänglich gemacht durch das Instrumentarium des "Verstehens" und der



“Einfühlung”. In ihrer Betrachtung als Bild wird Geschichte ästhetisiert, was dem Kunstwerk die Form, ist der Geschichte die Teleologie. Systematisch durchgeführt wird diese Analogie in Hegels Geschichtsphilosophie. Aufgabe des Historikers sei es, den Stoff nach teleologischen Gesichtspunkten zu ordnen und rezipierbar zu machen. “Es darf uns nicht gereuen”, schreibt Wilhelm von Humboldt, “das leichter erkennbare Verfahren des Künstlers auf das mehr Zweifeln unterworfenen des Historikers anzuwenden.”<sup>86</sup>

Hatte das Bürgertum vor der Revolution seine moralische, ästhetische und intellektuelle Privatheit in einer ihm selbst unkenntlichen Weise politisiert<sup>87</sup> und den “Gerichtshof der Vernunft” (Kant) eingesetzt, so kam es im 19. Jahrhundert mehr und mehr darauf an, diese Politisierung wieder rückgängig zu machen und Kultur als Bildung, als “Asyl” (Burckhardt) zu konservieren: “Kulturgeschichte wird der Adelsbrief der bürgerlichen Gesellschaft.”<sup>88</sup>

Diese historische Kultur, wie sie gleichzeitig zum Futurismus in Italien von Croce noch repräsentiert wurde, war statisch und erstarrt, und es blieb den Subjekten überlassen, ob sie sie als Refugium akzeptierten, oder sich in ihr langweilten, in welchem letzterem Fall sie freilich dem Verdikt der Banausen verfielen — ein Urteil, das der Futurismus nur zu gern auf sich nahm. In diesem Sinn hatte der Historismus das Programm der revolutionären Aufhebung der Geschichte bereits ausgeführt, bevor die Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen neuen Anlauf dazu unternahm. Langeweile mußte die, bindende Macht entkleidete Kultur vor allem bei denen auslösen, die entweder aus materiellen Gründen von ihr ausgeschlossen waren, oder auf eigene Produktivität vertrauen konnten. Nicht zufällig schießen diese beiden Extreme häufig zusammen und der avantgardistische Künstler meint, im Subproletariat seine Bündnispartner finden zu können. Das ästhetische Bild, das der Historismus entfaltete, war das der Gattung; die Dekadenz und die Avantgarde revoltieren dagegen im Namen des produktiven Einzelsubjekts, das auch nicht mehr auf die Gattung sich zurückbezieht. “Freilich bleibt die Gegenposition der Dekadenz abstrakt”, schreibt Adorno, “und das nicht zuletzt trug ihr den Fluch der Lächerlichkeit ein. Sie verwechselte die Partikularität des Glücks, auf die sie sich versteifen muß, mit der Utopie unmittelbar, . . . während sie selbst von Unfreiheit, Vorrecht, Klassenherrschaft entstellt wird, die sie zwar einbekennt, aber glorifiziert.”<sup>89</sup>

Die Position des Künstlers und Intellektuellen am Ende des bürgerlichen Zeitalters erhellt sich im Vergleich mit dessen Anfang. Als Montaigne seine Essays mit den Worten begann, “So also, lieber Leser, bin ich selber Gegenstand meines Buches”,<sup>90</sup> konnte er von einer Vergleichbarkeit zwischen Individuum und Gesellschaft ausgehen. Der “liebe Leser” nimmt die Stelle des Richters dieser Bekenntnisse ein, aber auch ihr Verfasser weiß in deren Gemeinschaft sich beschlossen. Er ist ein abweichender, aber verständlicher Einzelfall des bürgerlichen Individuums. Mit dem Roman spätestens zerfällt die Möglichkeit dieser Rückversicherung, die Dekadenz sucht schließlich den Ausweg in forcierter Egozentrik. “Das Verhältnis von Publikum und pädagogischem Exemplum kehrt sich um: nicht mehr die Gesellschaft bedarf des Vorbildes, sondern dieses bedarf gesellschaftlicher Anerkennung.”<sup>91</sup>

Der Futurismus, ohne den Boden der Egozentrik zu verlassen, fordert diese Anerkennung gebieterisch an. Das kann nun nur noch durch die Aufgabe jeder rationalen Vorbildfunktion, die aus der Tradition herkäme, geschehen.

Marinetti geht davon aus, Geschichte und Fortschritt hätten noch gar nicht stattgefunden und seien bisher immer nur "geprobt" worden: "Der Mensch ist eine lächerliche Tragödie", heißt es in Marinettis "satirischer Tragödie", "Re Baldoria" von 1905, die deutlich dem Vorbild von Alfred Jarrys "Ubu" folgt, "die niemals aufgeführt werden wird . . . und die ununterbrochen geprobt wird im Halbdunkel eines Theaters, das vom Tageslicht abgeschlossen ist. Die Geschichte, weißt du, ist nichts anderes als eine Reihe von diesen Proben der bizarren Tragödie."<sup>92</sup> Die Geschichte ist ein Schauspiel, das sehnsüchtig seinen Untergang erwartet, um nur "den Wurm als einzigen Triumphator" übrigzulassen, "der gut lachen hat, denn er wird der letzte sein, der lacht." Die Zukunft, die der Futurismus verspricht, ist nur die Beschleunigung der dem Untergang zutreibenden ewigen Vergeblichkeit. Nur der Untergang sei real, erst hier werde nicht mehr "geprobt". "Aber der Tag wird kommen", fährt Marinetti fort, "an dem die Mauern des Theaters um die Akteure zusammenbrechen werden. Sie werden dann fortfahren, unter dem unendlichen Himmel zu deklamieren und ihre Agonie dem immensen Amphitheater des Firmaments darzustellen."<sup>93</sup> Erst im Zusammenbruch also wird die Rolle, die die Akteure bis dahin nur spielten, echt. Nicht aber so, daß sie aus ihr heraustreten, sondern so, daß sie wirklich wird. Die Katastrophe macht Ernst mit der Tragödie, die dennoch nicht aufhört, grotesk zu sein.

Eine dieser Geschichtsproben ist der im Stück dargestellte Aufstandsversuch der "Citrulli" (Dummköpfe), die den König mit seinem gesamten Hofstaat verspeisen, worauf die große Seuche der "Verdauungsstörungen" über sie kommt, sie alles wieder von sich geben und die Geschichte von vorn beginnt. Es sind also gerade die Versuche, Geschichte zu beginnen, die ihre Vergeblichkeit konstituieren; über sie regiert "Santa Putredine" (die Heilige Verwesung), die eigentliche futuristische Heldin, die genau aus dem Lebenswillen der Akteure ihre Opfer bezieht. Das Stück ist den Führern der Sozialistischen Partei Italiens, den "großen Köchen des universalen Glücks", also Turati, Ferri und Labriola gewidmet.

Gegenüber dieser Geschichte will der Futurismus nicht ein neues Zukunftsprojekt vertreten, das die lächerliche Tragödie nur fortsetzte, sondern nur den Untergang, der ihre Sinnlosigkeit glorreich bestätigt. Die Sinnlosigkeit des Untergangs wird hier zum Grund, ihn zu wünschen. "Werfen wir uns dem Unbekannten zum Fraß vor", heißt es im Gründungsmanifest, "nicht aus Verzweiflung, sondern nur, um die tiefen Brunnen des Absurden zu füllen."<sup>94</sup> Als Fürsprecher dieser katastrophischen Zukunft gelingt Marinetti das Paradox, mit jeder Tradition zu brechen, ohne ein bestimmtes Zukunftsobjekt vorzuschlagen.

Der Ausbruch, den der Futurismus aus dem "Käfig des Wissens" und aus dem der Geschichte, wobei Verwesung das Schicksal der Insassen sei, unternimmt, vermag ihn nicht mehr zu erkennen, sondern nur noch zu sprengen.

Er kennt kein Zurücklassen oder Aufheben von Situationen, was noch geistige Elevation voraussetzte. Die Befreiung ist erst dann erreicht, wenn sie das, wovon sie sich befreit, zugleich zerstört. Darüber belehrt Marinettis zweites futuristisches Manifest "Uccidiamo il chiaro della luna" (Tod dem Mondschein) ebenfalls von 1909. Der große Aufbruch erscheint zunächst als topographische Erhebung. Die Akteure, deutlich ist der Einfluß Nietzsches, ziehen sich auf die persische Hochebene zurück, wo sie sogleich — wieder ein Rückgriff auf den Zarathustra — den Versuchungen des "großen Esels", des Gelehrten, zu widerstehen haben, um sich statt dessen mit den Verrückten, den Bestien und den entfesselten Naturelementen zu verbünden. Mit ihnen vereint kehren die Futuristen dann — das unterscheidet sie grundsätzlich von Nietzsche — zum Angriff auf "Podagra e Paralisi", auf die, "die zu langsam sterben", in die Tiefebene zurück. Der Krieg zwischen Futurismus und Passatismus nimmt im Bündnis mit der katastrophischen Natur und Technik sofort apokalyptische Ausmaße an. Von den Futuristen aufgepeitscht überschwemmt der Ozean, wie schon in Marinettis früheren Poemen, die Welt. Nicht eine Versöhnung mit der unterdrückten Natur wird hier gesucht, sondern die kapitalistische Naturbeherrschung einfach herumgewendet.

Einerseits also kennt der Futurismus kein Zukunftsmodell, das der "Santa Putredine" entginge, dennoch aber sei gerade die Sinnlosigkeit dieser Geschichte der Grund, sie zu "beschleunigen". "Die Geschichte ist in unseren Augen", heißt es in Marinettis Buch "Guerra sola igiene del mondo" (Krieg, einzige Hygiene der Welt) von 1914, "notwendigerweise eine Fälschung"; um dann aber unbeirrt fortzufahren, und das ist der Angelpunkt zum Verständnis des Futurismus: "Die Vergangenheit ist immer der Zukunft unterlegen."<sup>95</sup> Daß die Geschichte eine "Fälschung" sei, wird selbst zum Motiv des Handelns. Der sich selbst überlassene Fortschritt wird zum Gegenstand eines Opferkultes. Begeistert zitiert Marinetti den Spruch Blériots, der Fortschritt sei nur dann echt, wenn er Opfer fordere und an ihnen zu messen: "Der Fortschritt braucht noch viele, viele Kadaver."<sup>96</sup> Bedingung dafür, daß es um Fortschritt sich handle, sei die Vernichtung derjenigen, denen er zugedacht war, das ist die eigentümliche Verschränkung von Ausbruch aus der Geschichte und ihrer Fetischisierung im Futurismus. In demselben Maß, in dem die Zahl der Opfer steigt, beschleunige sich der Fortschritt, und die große Katastrophe ist am Ende mit der Revolution identisch. So erklärt sich schließlich auch die Substitution der Revolution durch den Krieg, der wiederum nur als Ankündigung der "universalen Konflagration" erscheint.

Die futuristische Kunst, die "ohne Gestern" ist, sei damit auch, so Marinetti, "ohne Morgen".<sup>97</sup> "Futuristisch" sei sie nur, weil sie der Menschheit in ihrer Selbstvernichtung voraus ist. "Beeilen wir uns, meine Brüder", fordert Marinetti die Futuristen in "Uccidiamo il chiaro della luna", als es in den Untergang geht, auf, "wollt ihr etwa, daß die Bestien uns überholen? Wir müssen vorne bleiben."<sup>98</sup> Dies ist der futuristische Avantgardismus. Der Fortschritt wird hier selbst zum Objekt eines Opferkultes, aus dem er seiner Konzeption nach hätte herausführen sollen. Daß er diesen Zweck nicht erreichte und die Menschheit noch immer sich im Stand der "Vorgeschichte" (Marx) befinde,

wird dem Futurismus zum Grund, sie der Vernichtung entgegenzutreiben. Einen teleologischen Geschichtsbegriff, in dem er selbst als letztes Glied sich plaziert, beschwört er nur herauf, um dem Untergang Notwendigkeit verleihen zu können. Das ist auch derjenige Punkt, an dem sich die Autonomie der futuristischen Kunst mit ihrer sozialen Instrumentalisierung vereinigt. Ihre absolute Produktivität, die keine reproduktiven, abbildenden Momente mehr einschließt, erweist sich als das Deckblatt der Destruktivität. In Marinettis "conflagrazione universale" vereinigen sich Geschichtstelos und vorgeschichtliche Katastrophe. "Keine Logik, keine Tradition, keine Ästhetik, keine Opportunität", heißt es im Manifest "Das futuristische synthetische Theater" von Marinetti, Settimelli und Corra, "kann die Genialität verpflichten, die sich nur darum kümmern muß, synthetische Expressionen der Hirnenergie hervorzubringen, die einen ABSOLUTEN WERT AN NEUHEIT haben."<sup>99</sup> Diese absolute Neuheit biegt sich sofort in soziale Determination um, sie wird zum Training für einen Krieg, der den gesellschaftlichen Fortschritt mit dem ästhetisch Allerneuesten verbinde. Die Autoren fahren fort: "Jeden Abend wird das futuristische Theater eine Gymnastik sein, die den Geist unserer Rasse an die schnellen und gefährlichen Wagnisse gewöhnt, die dieses futuristische Jahr verlangt."<sup>100</sup> Es ist das Jahr 1914.

Wenn im Futurismus überhaupt ein Anliegen erkennbar bleibt, dann ist es das nach einer Erneuerung des Opferkultes, um dem geschichtlichen Fortschritt neue Glaubwürdigkeit zu verleihen. Gegen den passatistischen Totenkult, "diese lächerliche Verehrung unserer Ahnen" (Gründungsmanifest), opponiert er mit einem Kult des Todes selbst. Er dürfte dasjenige Element gewesen sein, das die ansonsten so heterogene futuristische Gruppe zusammenhielt, er findet sich sogar bei dem von Marinetti politisch wie artistisch so weit entfernten futuristischen Schriftsteller Aldo Palazzeschi ("Il controdolore", Der Genschmerz).

An einer bestimmten Stelle in Marinettis Roman "Mafarka il futurista" verkündet der Negerkönig Mafarka seine futuristische Philosophie, nämlich dort, wo er seine Herrschaft mit dem Argument aufkündigt, er wolle keine Untertanen, sondern Sklaven. So ersetzt Marinetti politisch und ästhetisch sublimierte Herrschaftsverhältnisse durch unmittelbare Verfügung. "Hier ist sie, die neue Geilheit (Voluttà), die die Welt von der Liebe befreien wird, wenn ich die Religion des entäußerten Willens (volontà estrinsecata) und des täglichen Heroismus gegründet haben werde."<sup>101</sup> Mit fast den gleichen Worten wird Marinetti wenige Jahre darauf sein Manifest des "mechanischen Menschen" einleiten, auch er habe einen "entäußerten Willen. Entäußerung bedeutet hier zweierlei; einmal den "Sieg" des Willens über das "Äussere", zum anderen seine Verlegung nach außen, seine "Veräußerung", d.h. seine Abschaffung als Organ subjektiver Autonomie. Marinetti läßt letzteres als ersteres erscheinen, wenn sein Mafarka sagt: "Mit Taten eines unbändigen Willens machen wir jeden Augenblick unseres Lebens leuchten, von Risiko zu Risiko, ständig den Tod hofierend, der mit einem rüden Kuß die Fragmente unserer Materie, in all ihrer Schönheit, verewigen wird."<sup>102</sup> Um der Ewigkeit dieses

“Triumphes des Willens” teilhaftig zu werden, muß das Individuum durch die Zerstückelung hindurchgegangen sein, und zwar sowohl durch die des Körpers wie die der Erfahrungskontinuität. Was schließlich in die Ewigkeit gerettet wird, ist nicht mehr das empirische Subjekt, sondern seine einzelnen Akte, die so fetischistisch geworden sind, daß sich nicht einmal mehr sagen läßt, es seien die seinen gewesen. Marinettis Todeskult ist mit der Abenteuerliteratur des späten 19. Jahrhunderts nicht mehr in Zusammenhang zu bringen, in der der Protagonist aus jeder Gefahr bestätigt und erneuert hervorging, deren glücklicher Ausgang also immer schon vorausgesetzt war. Die futuristische Initiation kennt keinen Abschluß oder wenigstens Ruhepunkt mehr, an dem das Individuum geläutert für einen Augenblick erstrahlte; statt dessen beginnen nun die einzelnen, fragmentarisierten Augenblicke selber zu “leuchten”. Das einzige, was hier mit dem Adjektiv “kontinuierlich” versehen werden kann, ist die maximale Todesnähe, die jeden Augenblick erfülle. Auf dem Wege der futuristischen Revolution ist alles ausgelöscht worden, was revolutioniert werden sollte, so werden für sie Sieg und Niederlage gleich. In diesem Zustand des “entäußerten” Willens liege, so Marinetti/Mafarka, die Zukunft vor ihm “wie eine ausgetretene Heerstraße”: “Mein metallisches Hirn sieht überall präzise Winkel in rigiden geometrischen Systemen. (...) Die Tage sind dort, vor mir, fixiert, gerade und parallel, wie Heerstraßen, ausgetreten von den Heeren meiner Wünsche. Und die Vergangenheit . . . abgeschafft, abgeschafft!”<sup>103</sup> Die Mechanisierung des Menschen durch die Veräußerung seines Willens wird hier zur Prämisse der Beherrschung der Zukunft. Die Vergangenheit fügt sich diesem Zugriff nicht.

Was Renato Poggioli den “Agonismus” des Futurismus nannte, wird mit seinem Avantgardismus identisch<sup>104</sup>, wenn Marinetti Mafarkas Programm folgendermaßen zusammenfaßt: “Ich verherrliche den gewaltsamen Tod, der die Jugend krönt, den Tod, der uns ergreift, solange wir noch seiner heiligenden Lüste würdig sind.”<sup>105</sup> Als absolutes Jenseits der Geschichte, sogar ohne Revolutionsprinzip, das sie Marinetti zufolge nur sabotierte, wird die futuristische Radikalität grenzenlos; sie ist in nichts mehr “enthalten” und mit ihrem Inhalt zerstört sie zugleich jede Form. In beider Zerstörung oder Überflutung werden Form und Inhalt hier tatsächlich eins. Die futuristischen Texte brechen daher auch mit der formalen Tradition der europäischen Literatur. Ästhetische Form braucht hier nicht mehr Sinn zu supponieren, sondern ist nur noch knapp sublimierte Destruktion, von der keine Instanz, auch der Text, der sie vortragen soll, ausgespart bleibt. Auf die spezifischen Techniken dieser Zerstörung wird im folgenden Kapitel einzugehen sein.

In der späten Phase des Futurismus, der der “Arte meccanica”, in der der Künstler als Funktionär der Maschine Opfer für sie einfordert, spielt es überhaupt keine Rolle mehr, ob er sich dabei selbst noch als Opfer zu begreifen vermag oder nicht. Marinettis ständige Wiederholung von Slogans wie “superare se stessi” (sich selbst überwinden) oder “ottimismo ad ogni costo” (Optimismus um jeden Preis)<sup>106</sup> hat den Sinn, den Künstler als denjenigen vorzuführen, der das Opfer schon hinter sich gebracht und sich zu einem Anwalt gemacht hat. Zu Slogans werden sie eben dadurch, daß die Selbstüberwindung

und der Optimismus völlig ohne jedes Motiv sind, sie protestieren gegen nichts mehr, stoßen von nichts mehr sich ab, und darum ist der "Optimismus um jeden Preis" in Wahrheit umsonst, leere Gebärde.

Die universale, weil sinnlose Vernichtung, die der Futurismus zu seiner Sache macht, werde von der Technik gefordert. Im "Mafarka il futurista" schlägt der Rausch der Selbstvernichtung in konstruktivistische Vernunft um. Mafarka, der die Herrschaft über seinen Stamm verschmähte, macht sich an die Konstruktion eines absoluten und willenslosen Herrschers, seines unsterblichen, mechanischen Sohnes Gazurmah, der unsterblich nur deshalb ist, weil er "ohne die stinkende Hilfe der Vulva" zustandekam, jedoch zu seiner Erweckung das Leben des Vaters fordert. Dieser mechanische und allmächtige Sohn ist die verkörperte Katastrophe, das wahre Bild des Futurismus. Seine Erweckung wird von den folgenden Worten des Vaters begleitet: "Töte mich! Du hast die Erde getötet . . . die Erde! Bald wirst du ihren ersten Seufzer der Agonie hören."<sup>107</sup> Der Untergang der Erde erscheint umgekehrt zugleich als Eroberung des Firmaments. Marinetti nimmt ab Ende des futuristischen Romans seine vorfuturistischen Poeme, "La conquête des étoiles" und "Destruction" wieder auf: "Zurück, Sonne, entthronter König, dem ich sein Reich zerstört habe! . . . Ich fürchte das ewige Dunkel nicht! . . . Ich bin kein kriechender Mensch, der sich während der Nacht bemüht, seinen kleinen Schildkrötenkopf aus dem riesigen Panzer des Firmaments hinauszustrecken! Das Firmament? Ich bin sein Herrscher!"<sup>108</sup> Dieser Errichtung absoluter Herrschaft in der Vernichtung wird von Marinetti sogleich, das ist bei ihm der Einstand von Inbrunst und Zynismus, in den süßlichsten Tönen der Spätromantik verklart: "So fand die große Hoffnung der Welt, der große Traum der totalen Musik, endlich seine Erfüllung in den Flügeln Gazurmahs." Dies sind die letzten Sätze des Buches.

Als Modelle des befreiten Menschen gelten Marinetti der Autofahrer und später der Pilot — sein Theaterstück "Poupées électriques" (Paris 1910) war den Gebrüdern Wright gewidmet. Die Auswechslung der Bewegung in der Zeit durch die im Raum treibt notwendig den stilistischen Schwulst hervor. Marinettis Gestus erlaubt ihm keine Verteilung der Gedanken über den Raum des Textes und sie dürfen durch keine stringente Entwicklung in der Zeit sich entfalten. Der Destruktionsgestus ist in jedem Satz präsent, und die Inhalte, an denen er sich entzündet, verkommen zu gleichgültigen Versatzstücken. Da aber Bewegung zugleich blockiert ist, muß gerade seine "synthetische" Sprache der überladesten Formulierungen sich bedienen. Im Schwulst erblickt Marinetti das Zeichen der aus den Formulierungen heraustretenden Aggression. Die futuristische "Simultaneität" ist nichts als eine heute nahezu unlesbare Anhäufung immer der gleichen pathetischen Gebärden. "Nur in der Form des Schwulstes", schreibt Ansgar Hillach im Anschluß an Benjamins Interpretation der barocken Allegorie, "vermag der Sprachlaut, als ein anarchisches Wirklichkeitselement im Innern des allegorischen Gefüges sich als Bewegung durchzusetzen."<sup>109</sup> Die Nähe der futuristischen Literatur zur Allegorie ist so offensichtlich, daß Marinetti sie in einem seiner Literaturmanifeste ausdrücklich, aber nicht überzeugend, zurückzuweisen hatte. Ihm zufolge beruhe die

Allegorie auf einer "logischen" Verknüpfung der Bedeutungsträger, während "ich im Gegenteil auf die unlogische Folge hinauswill, nicht mehr explikativ, sondern intuitiv, von den zweiten Termini zahlreicher Analogien."<sup>110</sup> Von der Sukzession, die Marinetti hier beansprucht, ist in seinen Schriften nichts zu finden, kaum ein Autor tritt so hektisch und pathetisch auf der Stelle wie er.

Renato Poggioli bemerkt in seiner Analyse der Avantgarde, "die authentische Kunst der bürgerlichen Gesellschaft kann nicht anders als anti-bürgerlich sein",<sup>111</sup> was zutrifft, wenn man hinzufügt, daß dieses "Anti" keinerlei historischen Sinn in sich schließt. Maurizio Calvesi hat die Begriffe der "Freiheit" und der "Echtheit" als die beiden widersprüchlichen Grundintentionen der Avantgarde bestimmt.<sup>112</sup> Während erstere subjektive Spontaneität zur Voraussetzung hat, sucht letztere sie als Rückgang zu einer Ursprünglichkeit zu legitimieren. Damit ist zugleich eine politische oder soziale Oszillation verbunden; sofern die Avantgarde auf der Authentizität insistiert, bezieht sie im Bündnis mit der akademischen Kultur einen aristokratischen Standpunkt gegenüber der Kulturindustrie; sofern sie sich dagegen an der geronnenen Stagnation der Kultur stößt, findet sie in der Massenkultur ihren notwendigen Bündnispartner. Das Ergebnis, treten diese beiden Positionen unvermittelt zusammen, ist eine Art Verwahrlosung aus Snobismus, wie man sie heute noch z.B. bei Jazzfans beobachten kann. Der Futurismus erblickte im Film, im Jazz, im Radio usw. die neuen, ihm entsprechenden Ausdrucksformen, die zugleich auch die einzig authentischen seien, d.h. er belegte sie mit eben der Aura, die sie Benjamin zufolge zerstören.

Der futuristische Wille zum Vergessen verbindet Selbstzerstörung mit Selbsthypostasierung. Von allen avantgardistischen Bewegungen hat der Futurismus den Geniebegriff am deutlichsten in den Mittelpunkt gestellt. Am Ursprung dieses Begriffs bei Kant war Genie der Selbstaussdruck von Natur in Regeln, jenseits der Verstandeskategorien. "Genie ist das Talent", hatte es in der "Kritik der Urteilskraft" geheißen, "welches der Kunst die Regel gibt. (...) Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt."<sup>113</sup> Die Konzeption des Geniebegriffs bei Kant war zugleich seine Reduktion auf die notwendige Passage von der Natur zur Kunst. Wenn im Futurismus der Geniebegriff sich wieder aufrichtet, so geschieht das in unvermittelter Identifikation mit der Natur, ohne das Dazwischentreten der Regel, wobei auch die Natur selbst sich in spezifischer Weise verschiebt. Der Künstler, heißt es bei Carlo Carrà, "der einen Wirbel abbilden will, muß selbst ein Wirbel sein ... und nicht ein kalter logischer Verstand. Wißt es also! Um diese totale Malerei zu erreichen, die die aktive Kooperation aller Sinne verlangt, Malerei-Seelenzustand des Universums, muß man malen, wie die Besoffenen singen und kotzen."<sup>114</sup> Indem dieses Genie sich derart unmittelbar mit seinem Gegenstand, der damit auch jede Bestimmbarkeit verliert, in eins setzt, gibt es seine Funktion als Organ der Natur auf, die Kants Doppeldeutigkeit ihm zuwies. Der Futurismus setzt Teilnahme am Geschehen an die Stelle seiner Darstellung. Seine vollendete Unbegreiflichkeit und Undarstellbarkeit löst auch seine Wirklichkeit auf, nicht zufällig steht der

“Wirbel” als Carràs Beispiel, und es wäre an keiner Stelle mehr zu unterscheiden, ob ihm Realitätsgehalt zukommt, oder ob er nur der “stato d’animo” (Seelenzustand) des Künstlers selbst ist. Der extreme Naturalismus der futuristischen Kunst ist zugleich undurchschaubar subjektivistisch, ein imperialer Gestus ersetzt daher die Stellvertreterfunktion der Kunst. “Wir wollen das Universum in das Kunstwerk einschließen”, behauptet ein anderer futuristischer Maler, Gino Severini, pathetisch, “die Gegenstände haben aufgehört zu existieren.”<sup>115</sup> Der Futurismus will also nicht mehr Welt abbilden, sondern sie sein, und nicht mehr ein einzelnes Objekt, ein spezifischer Aspekt, sondern die ganze auf einmal. Indem er die Kunst an die Stelle der Objekte setzt, wird sie in ihrer Ausdruckslosigkeit fetischistisch. Der Futurismus folgt dem Urbild der Verdinglichung: “Der Prozeß erlischt im Resultat.”<sup>116</sup> Das geschieht hier jedoch so, daß der Prozeß selber sich undurchschaubar kristallisiert. Dies ist der Sinn seines “hygienischen Vergessens”, und dies ist auch der Grund, warum er den Versuch einer Vergegenwärtigung von Geschichte zugunsten ihrer Überspringung aufgegeben hat. Seine Ästhetik betreibt Imitation des Tauschs, “des Gleich um Gleich von Rechnungen, die aufgehen, bei denen eigentlich nichts zurückbleibt; alles Historische aber wäre ein Rest. Tausch ist, als Revokation eines Aktes durch einen anderen, dem Sinn seines Vollzugs nach selber zeitlos.”<sup>117</sup> Hier liegt die Zeitlosigkeit der futuristischen Zukunft. Das futuristische Neue ist ebenso bedeutungslos, enigmatisch und dennoch sofortige Befriedigung verheißend wie jede andere Ware auch, nur daß diese Warenwelt nun mit der Aura des Authentischen, Ursprünglichen und Verpflichtenden versehen wird.

Der futuristische Ausbruch ist einer aus der Sphäre der Bedeutungen in die der Dinge; aus der Verdinglichung bezieht er seinen Rausch. Das Kunstwerk wird durch Löschung seines Ausdrucksgehalts zum Ding unter Dingen und zugleich zur Erfüllung eines neuen Zustands, den der Futurismus historisch nicht mehr begreifen konnte. Sein Radikalismus steht konträr zu jeder revolutionären Theorie und verbindet das doch mit der revolutionären Gebärde, dadurch wurde er für den Faschismus applikabel.

Wenn der Futurismus zunächst als Revolte gegen die, mit Marx gesprochen, “Herrschaft der totgeschlagenen Materie über die Menschen”<sup>118</sup> erscheint, so geschieht dies jedoch nicht im Namen einer zukünftigen “Humanisierung der Natur und Naturalisierung des Menschen” (Marx), sondern “die Menschen” haben sich der “totgeschlagenen Materie” gleichzumachen. Umgekehrt hat die Materie als sich selbst reproduzierendes Kapital, als “automatisches Subjekt” (Marx) einen Schein von Leben erhalten, das vom Futurismus als “Geschwindigkeit” wahrgenommen wird und das gegenüber dem organischen Leben den Vorteil hat, nicht der “heiligen Verwesung” unterworfen zu sein. In dieser Mechanisierung des Lebens, das Adorno “die wachsende organische Zusammensetzung des Menschen” genannt hat, löst der Futurismus das Spannungsverhältnis auf, aus dem das revolutionäre Denken bis dahin gelebt hatte.

Wenn man Revolution mit Nietzsche als Wahl einer neuen Vergangenheit begreift, ist historisches Eingedenken ihr wesentliches Instrument. Der Fu-



turismus kann als Indiz dafür stehen, wie wenig sie heute auf eine kontinuierliche Reifung der Geschichte, geschweige denn auf die Entwicklung der Produktivkräfte, vertrauen könnte. Sein tabula rasa Gestus ist Deckblatt des Bestehenden, aus ihm wäre zu entnehmen, wie sehr der katastrophisch gewordene Fortschritt den Revolutionsbegriff inzwischen unter sich subsumiert.

Marinettis Begriff des Absurden, dessen "tiefe Brunnen" dem Gründungsmanifest zufolge mit Opfern zu füllen seien, wendet sich gegen die teleologische Geschichtsphilosophie, die den Handlungen sowohl Wirkung wie Sinn versprochen hatte. Dabei gab das Kunstwerk das Vorbild auf einen Stand der Versöhnung, in dem, wie Fichtes Geschichtsphilosophie es formulierte, "die Menschheit alle ihre Verhältnisse mit Freiheit nach der Vernunft einrichtet."<sup>119</sup> Die fortschreitende Säkularisierung löste schließlich auch ihr eigenes Organon, die Aufklärung, zur bloßen Schimäre auf, ihr fiel am Ende auch der semitheologische Begriff des absoluten Geistes, Garant der Versöhnung, zum Opfer. Damit verlor der Künstler zugleich seine Stellung als Anwalt der Gattung. Hatte Fichte in seiner Moralphilosophie noch behauptet, die Kunst mache den transzendentalen Standpunkt zum gemeinen, taucht in der Moderne gleichzeitig mit dem Zusammenbruch der teleologischen Geschichtsphilosophie ein Geniebegriff wieder auf, der nicht mehr als Vermittlungsinstanz gefaßt werden kann. "Es wird eine Zeit sein", erwartet Nietzsche, "in der man sich aller Konstruktionen des Weltprozesses oder auch der Menschheitsgeschichte weislich enthält, eine Zeit, in der man überhaupt nicht mehr die Massen betrachtet, sondern wieder den einzelnen. (. . .) Diese setzten nicht etwa einen Prozeß fort, sondern leben zeitlos-gleichzeitig, . . . sie leben als die Genialen-Republik, von der Schopenhauer erzählt. (. . .) Nein, das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern nur in ihren höchsten Exemplaren."<sup>120</sup> Es ist also eine Zeit, die ihre Position innerhalb der Geschichte nicht mehr bestimmen kann, sich selber unkenntlich ist, und ebenso undurchschaubar ist das Werk dieser "höchsten Exemplare". Mit dem Fall des historischen Teleologiebegriffs hört zugleich künstlerische Form auf, "gewaltlose Synthesis des Verstreuten" (Adorno) zu sein und schließt ein Moment der Willkür ein.

Im Futurismus wird reflektierte Identität als "Käfig" gesehen, der Erfüllung, Befriedigung und Bewegung ausschließt; umgekehrt erscheint dann der Tod als Bild des erfüllten Lebens, das sich im stetigen Erfahrungsprozeß nicht mehr zu realisieren vermochte. Was der traditionellen Kunst ihr Versöhnungsanspruch war, ist dem Futurismus in den Zynismus gerutscht. In seiner Selbststilisierung hat er sich so sehr zum Organ der Zerstörung gemacht, hat sie so sehr in sich hineingenommen, daß sie ihm, tritt sie in der Wirklichkeit auf, nur noch als harmloses Spiel und als willkommene Bestätigung erscheinen kann.<sup>121</sup>

Auf diesem Hintergrund können Auffassungen, wie die Joshua Taylors, nur noch als Naivität gelten: "They (die Futuristen/M.H.) were forced to humanize the machine rather than mechanize man, because underneath their ruthless pronouncements and their praise of war was an intensely personal idealism. Only through their revivification of personal experience, through a

new definition of the self, could they triumph over a threatening world to reach a sublime spiritual peace. In spite of their constant threat of chaos, at the core of each of their compositions, . . . they sought an intuitive imitation of an ideal order. (. . .) Futurism was indeed an apt word to describe their confident search for that which is always just ahead. At the time of cultivated cynicism they expressed an optimism that was looked upon as puerile by some, as a salvation by others."<sup>122</sup> Dieser Ton ist typisch für viele kunsthistorische Arbeiten. Taylor war immerhin der Organisator der großen Futurismus-Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1960, die die Futurismus-Renaissance auch außerhalb Italiens einleitete. Abgesehen davon, daß die Behauptung, den Futuristen habe die Mechanisierung des Menschen fernegelegen, nicht gerade eine genaue Kenntnis des Gegenstandes verrät, erreicht die Begriffsverwirrung hier ihren Höhepunkt. "Idealist" wäre für Taylor ungefähr derjenige, der Ideale hat. In gewissem Sinne aber könnte Taylor doch Recht behalten, die Futuristen könnten mit ihrer Identifikation des katastrophischen Fortschritts in der Tat "optimistisch" sein. Nur wäre das der bisher extremste Zynismus, und zwar gerade deshalb, weil er nicht als solcher erscheint, sondern als ausgelassenes Spiel.

Jede Revolutionsphilosophie verbindet einen Geschichtsbegriff mit einem Katastrophenbegriff. Revolution, das wäre die Seite des Futurismus, kann nicht als Resultat der Geschichte gedacht werden, sie wäre vielmehr deren Ende und Neubeginn. Jede Revolution führte zuerst einen neuen Kalender ein und noch von den Pariser Revolutionären 1830 berichtet Walter Benjamin, daß sie die Zeiger von den Kirchturmuhren schossen. Ideen zu einer Aufhebung der Zeit, wie sie während der russischen Revolution etwa von Majakovskij und Chlebnikov entwickelt wurden, sind das sicherste Indiz für revolutionäres Denken. Von diesem messianischem Revolutionsbegriff schreibt Gershom Scholem: "Die Erlösung ist kein Ergebnis innerweltlicher Entwicklungen, wie . . . in den abendländischen Umdeutungen des Messianismus seit der Aufklärung, wo noch in seiner Säkularisierung im Fortschrittsglauben der Messianismus eine ungebrochene und ungeheuerere Macht beweist. Sie ist vielmehr ein Einbruch der Transzendenz in die Geschichte, ein Einbruch, in dem die Geschichte selber zugrunde geht."<sup>123</sup> War der Fortschrittsglaube die eine Seite dieser Säkularisierung, so das Revolutionsdenken die andere. Es hielt an der katastrophischen Komponente dieser Erlösung fest. Im Futurismus schießen diese beiden Pole zu neuer Identität zusammen. Es findet sich bei Marinetti keine Idee einer Aufhebung der Zeit außerhalb der zeitlosen Todesaugenblicke. Die revolutionäre Überwindung der Zeit wird von ihm (im Unterschied etwa zu Chlebnikov) in einen Toteskult überführt, der wiederum einem sich selbst überstürzenden Fortschritt zur Grundlage dient.

Kann die Revolution, wie Marinetti es vertritt, nicht als Resultat von Geschichte gedacht werden, so kann sie sich doch andererseits nicht vollständig und schlackenlos von ihr abtrennen. Wird sie nicht mehr als historische Passage der gesamten Gesellschaft begriffen, schlägt sie um in soziale Hierarchie, in der die Individuen, die der Erlösung bereits teilhaftig sind, das Herrschafts-

recht gewinnen. Die Aporie des Revolutionsbegriffs reicht über den Futurismus hinaus. Er kann weder mit der historischen Dynamis identifiziert werden, was unterstellte, es gebe schon ein erlöstes Gattungssubjekt, das da fortschreite und Revolution so in die Vergangenheit zurückprojizierte, noch als purer "Augenblick" völlig aus der Geschichte herausgerissen und gegen sie gewendet werden. Der aporetischen Stellung des Revolutionsbegriffes zur Geschichte entspricht die ihres Legitimationsfundaments. Er könnte weder auf ein absolutes Subjekt der Geschichte sich beziehen, wodurch die geschichtlichen Entfremdungsformen als Phasen seiner quasi-individuellen Entwicklung naturalisiert würden, noch unmittelbar positivistisch der "Reifung der Zeit" sich überlassen. Bei Marinetti bedarf der "strahlende Augenblick" maximaler Todesnähe keiner historischen Vorbereitung, er wird zum Initiationsritual der neuen Herrscher. Zudem erweist sich dieser revolutionäre Sprung als einer aus der subjektiven Autonomie heraus ins Mechanische und Anorganische.

Karl Löwith hat in "Weltgeschichte und Heilsgeschehen" die Säkularisierung des Messianismus in den modernen Teleologiebegriff dargestellt. "Die Rede vom Sinn des Geschehens verlangt den Horizont einer eschatologischen Zukunft. (...) Die christliche Zuversicht ist dem modernen Geschichtsbewußtsein abhanden gekommen, aber die Sicht auf die Zukunft als solche ist herrschend geblieben."<sup>124</sup> Nicht zufällig wohl spricht Löwith gelegentlich vom "futuristischen" Geschichtsbewußtsein der Moderne. Löwith sah auch den Zirkel, in dem die Frage nach dem Zweck der Geschichte beschlossen liegt: "Die Frage nach dem Sinn der Geschichte wäre gar nicht zur Existenz gekommen, wenn die Geschehnisse selber sinnvoll wären, und um ihres Mangels an Sinn gewahr zu werden, bedarf es andererseits schon eines Vorblicks auf Sinn-erfüllung."<sup>125</sup> Das religiös gebundene Wiederauferstehungsmoment ist aus der futuristischen Zukunft verschwunden, was verbleibt, ist das Katastrophenmoment einer Zukunft ohne Subjekte. Die futuristische Zukunft hat die Katastrophe auf Dauer gestellt, die politische und soziale Ordnung, die Marinetti dann entwickelte, ist nichts weiter als die institutionalisierte und den Gesellschaftsmitgliedern, denen, "die zu langsam sterben", zwanghaft gegenüber tretende Vernichtung. Aus diesem Grund führte der Futurismus die Interventionskampagne von 1914/15 an, und nicht, weil es einige italienische Gebiete zu befreien galt, und darum leitete er 1918—20 die faschistischen Terroraktionen, und nicht, weil er irgendeiner reaktionären Ideologie Glauben geschenkt hätte. Die sozialistische Partei schied allerdings in dieser Perspektive schon deshalb als Bündnispartner aus, weil sie die von Marinetti geforderte Militanz um jeden Preis nicht zu decken bereit war.

Offen und letztlich unbeantwortbar bleibt jedoch die Frage, welches das Substrat dieses futuristischen Begriffs einer "Geschichte schlechthin", einer eigentümlich geschichtslosen Geschichte, ohne Geschichten, sei. Auch hier kann eine Rückerinnerung an Kant dazu beitragen, die epochale Neuheit des Geschichtsbegriffs, der im Futurismus zutage tritt, deutlich zu machen. Kant hatte, in der "transzendentalen Ästhetik" der "Kritik der reinen Vernunft", die Zeit als "bloße Form der inneren Anschauung" beschrieben, nicht etwa als ei-

ne auf Inhalt verwiesene Kategorie; d.h. Zeit sei nur die Form, innerhalb derer sich alle Geschichten notwendigerweise abspielen, sie war noch nicht selber Bewegungsgesetz. Für den Futurismus vollzieht sich Geschichte nicht mehr in der Zeit, sondern durch sie. Zeit wird so dynamisiert und zur Kraft der Geschichte selber und "Fortschritt" hört auf, Erfahrungsergebnis zu sein, sondern wird dem Fortgang der Zeit selbst überantwortet. Die Zukunft dieses Fortschritts definiert sich dann durch zwei Faktoren: durch seine Beschleunigung und durch seine Unbekanntheit, "denn die in sich beschleunigte Zeit", schreibt Reinhart Koselleck, "d. h. unsere Geschichte, verkürzt die Erfahrungsräume, daß selbst das Gegenwärtige sich in die Unerfahrbarkeit entzieht."<sup>126</sup>

Klaffen damit schon Erfahrungs- und Erwartungsgehalt der Geschichtsbegriffe auseinander, so gibt der Futurismus indem er keine konkrete Geschichte mehr will, sondern den Bewegungskoeffizienten von Geschichte selbst verkörpert, jede Realitätserfahrung bewußt auf. Als realen Untergrund des Abstraktionsproduktes von "Geschichte überhaupt" gibt Koselleck die abstrakte Arbeit an, deren gleichförmiges Zeitmaß trotz oder wegen seiner Abstraktheit die Kapitalreproduktion determiniert: "Es ist der technische Fortschritt samt seinen Folgen, der das empirische Substrat von 'Geschichte schlechthin' liefert."<sup>127</sup>

Indem für den Futurismus die Geschichte selbst, nicht als Form, sondern als Inhalt, zum *Movens* wird, kann sie ihre Macht nur dadurch beweisen, daß sie die konkreten Geschichten, die in ihrer Form noch Platz gefunden hätten, zerstört. Hierin liegt der Sinn von Marinettis "strahlenden" Todesaugenblicken und auch von Blériots Satz, der Fortschritt sei allein an seinen Opfern meßbar. Die "in sich beschleunigte Geschichte", von der Koselleck spricht, wird, wenn sie sich überschlägt, identisch mit der Perspektive der "universalen Vernichtung" und damit der futuristischen und terroristischen Revolution. Sie ist nicht als Versuch einer Rehumanisierung abstrakter Arbeit zu verstehen, im Sinne des marxistischen Verwirklichungspathos, sondern umgekehrt als "Mechanisierung des Menschen". Im Mechanismus hat Marinetti als erster in der europäischen Geistesgeschichte die Bewegungsform von "Geschichte überhaupt" erkannt und mit ihrem Fortgang, nicht mit dem Konkreten seiner "lächerlichen Tragödie", die Revolutionsperspektive identifiziert.

### 1.3 Ausbruch und Destruktion, zum topologischen Denken des Futurismus

Der 20. Februar 1909 ist das Datum der offiziellen Gründung des Futurismus; auf der Titelseite des Pariser "Figaro" erscheint Marinettis Artikel "Le Futurisme"<sup>128</sup>, der dann in Italien unter dem Titel "Fondazione e Manifesto del Futurismo" in Umlauf gebracht wird. Schon diese Plazierung allein zeigt an, daß es sich keineswegs an ein artistisches Publikum, sondern "an alle lebenden Menschen" wandte und daß keine reine Kunstbewegung hier intendiert war. Dieses Manifest folgte bereits dem Rat Marinettis an den futuristischen Musiker Balilla Pratella, als dieser wenig später daranging, ein Manifest zur futuristischen Musik zu formulieren: "Ein Manifest ist ein Ding, das man ohne Brille anschauen muß."<sup>129</sup> Es werden hier keine Prinzipien und Techniken einer neuen Kunst entwickelt, sondern ein ganzes Lebensprogramm, und zwar das einer Entladung: "Aus einer Atmosphäre von noch verwirren und chaotischen Ideen blitzte plötzlich ein flammendes Wort hervor, das jetzt allen Böen standhält: FUTURISMUS."<sup>130</sup> So heißt es noch nicht im Gründungsmanifest, sondern in Marinettis Vorwort zu Gian Pietro Lucinis "Revolverate", das 1909 in Marinettis inzwischen futuristisch gewordenem Poesia-Verlag erschien.

Nicht Resultat einer Geschichte und eines Reflexionsprozesses sei demnach der Futurismus, er verarbeitet die Atmosphäre, in der er entsteht, nicht, sondern entzündet und verzehrt sie. Als solcher Blitz habe er weder Vorbereitung, etwa in einem Lernprozeß, noch in sich selber Konsistenz, er sei vielmehr zündendes Wort und Naturerscheinung, die die Futuristen selbst überwältige. Der Mechanismus der Auf- und Entladung wird nicht in meteorologischen, sondern in sozialen und politischen Metaphern im Gründungsmanifest dargestellt; in ihm wird damit auch die spezifische Präparation, nämlich der Ästhetizismus, deutlich, die dann doch erfordert ist, um im Futurismus zu verbrennen.

Zu jeder Neugründung gehört der entsprechende Gründungsmythos. Er wird hier zum ersten Mal vorgeführt, um dann in den folgenden Manifesten und Schriften Marinettis und anderer Futuristen hundertfach variiert, aufgenommen und wiederholt zu werden. Das futuristische Manifest ist im Unterschied zu früheren Kunstprogrammen rein initiatorisch, es lehrt nichts, sondern staut rituell die Spannung so sehr an, daß kein Ausgleich, der in einer Theorie sich entfalten könnte, mehr möglich ist. Ihre Explosion und die Zerstückelung der Identität steht hier wie auch sonst bei Marinetti als Befreiung. "Das Blut", heißt es in dem Gründungsmanifest folgenden Aufruf "Tod dem Mondschein" 1909, "wißt es, hat weder Wert noch Glanz, solange es nicht mit Feuer und Eisen aus dem Gefängnis der Arterien befreit ist."<sup>131</sup>

In diesem Befreiungsbegriff, der mehr von dem befreit, was er befreien sollte, liegt die gesamte Gewalt des Futurismus. Sie wird im Gründungsmanifest als die neueste "Erfindung" und als das unvordenklich Alte zugleich vorgeführt. Die Herausforderung des Todes habe nicht zuletzt deshalb den Wert absoluter Neuheit, weil das Denken ihr nicht mehr den Maßstab setzen und sie

nicht mehr einholen könne. So verbinden sich im Todeskult Revolution und Rückkehr auf präreflexive Entwicklungsstufen. Der Tod kann hier auch nicht wie später bei Heidegger als Autogradifikation in ein "eigentliches Dasein" kontemplativ hineingenommen werden. Der Futurismus hat an der weit über ihn hinausgreifenden Tendenz teil, die Installation des Neuen durch einen Ursprungsmythos abzudecken, nur daß, so wie seine Novität sich radikalisiert und entleert hat, auch dessen mythischer Ursprung nur noch im Todeskult selber besteht. Es geht also nicht um eine Wiederaufrichtung eines ursprünglich schon vernünftigen Gattungssubjekts, wie der Ursprungsmythos der Aufklärungsphilosophie es beinhaltete, sondern die größere Radikalität des Futurismus greift gegen die Vernunft angeblich noch weiter in die Geschichte zurück.

Das Gründungsmanifest beginnt mit einer Beschreibung des Interieurs von Marinettis Wohnung in Mailand — daß sie authentisch ist, geht auch aus den Berichten anderer Futuristen, die an den von Marinetti beschworenen nächtlichen Versammlungen teilnahmen, hervor.<sup>132</sup> "Wir hatten die ganze Nacht gewacht — meine Freunde und ich — unter Moscheelampen mit durchlöchernten kupfernen Kuppeln, gestirnt wie unsere Seelen, denn wie diese bestrahlt vom geschlossenen Leuchten eines elektrischen Herzens. Lange hatten wir auf opulenten orientalischen Teppichen unsere träge Bitterkeit breitgetreten und an den extremen Grenzen der Logik diskutiert und viel Papier mit frenetischer Schrift bedeckt."<sup>133</sup> Soweit die Aufladung, aus der der Futurismus hervorgeht. Symbolistischer, überladener, orientalischer, unfuturistischer könnte der Ort der Einweihung kaum sein. Der Futurismus wollte Präzision, Unsentimentalität, Geometrie, Transparenz; nichts von alledem in diesen Räumen. Aber als genaues Gegenteil des Futurismus ist dieses Ambiente mit seiner bedrückenden Enge seine Geburtszelle. Wichtiges Ingrediens dieses Genrebildes ist die nur stellenweise beleuchtete Nacht, der Halbschatten. Es ist nicht die romantische des Traums, auch nicht die sentimentale, sondern die übernächtigte und "frenetische". Die Geburtskammer dämpft zugleich jedes Echo der hektischen Aktivität in ihrem Innern. Dieser gereizte Zustand der Schlaflosigkeit mit seiner sich selbst verzehrenden Aktivität ist es dann, was aus diesem Interieur heraus wenig später auf die Straßen der Stadt verlegt wird. Die Abgeschlossenheit dieser Zelle, aus der nichts nach außen dringt, deren Ausstattung viel mit D'Annunzios Villa in Salò gemein hat und die merkwürdig zu Marinettis Klaustrophobie kontrastiert, die nächtliche Verbrüderung der Eingeweihten, tragen schließlich zur sozialen Definition der Protagonisten, ihrem Gefühl grenzenloser Überlegenheit, bei. "Ein ungeheurer Stolz blähte unsere Brust, denn wir fühlten uns allein in jener Stunde, noch immer wach und aufrecht wie hochmütige Leuchttürme oder vorgeschobene Kundschafter gegenüber dem feindlichen Meer der Sterne, die uns aus ihren himmlischen Meerlagern bäugten."<sup>134</sup> Die nächtliche Frenetik ist demnach nicht die gemeine Hektik des Tagesgeschäfts, obwohl sie wenig später auch das unter sich begreifen wird, sondern im militärischen Sinne "avancierter". Die komplette Geschlossenheit der Kammer hat unmittelbar den gesamten Kosmos zum Geg-

ner, der engste Rückzug findet in der weitesten Erstreckung sein Komplement. Aus dem Bewußtsein, "Kundschafter" gegenüber dem "Heer der Sterne" zu sein, bezieht Marinetti hier seine Erregung, und zwar umso mehr, als er niemanden hinter sich hat und in keinerlei Auftrag handelt.

Seine ersten Bündnispartner findet der Futurismus dann in der ebenfalls ruhelosen Maschinerie: "Allein mit den Heizern, die sich vor den höllischen Öfen der großen Schiffe erregen, allein mit den schwarzen Phantasmen, die in den glühenden Bäuchen der Lokomotiven wühlen, geworfen in ein wahnsinniges Rasen."<sup>135</sup> Die Arbeiter, die diese Höllenmaschinen bedienen, treten hier selbst als Unterweltswesen auf, die sich über den Zweck ihres Tuns weder Rechenschaft ablegen könnten noch brauchten, und gerade als Verurteilte werden sie den Futuristen in ihrer Zelle analog. Denn auch in diesem Titanismus verschwindet die Arbeit, die Heizer arbeiten nicht, "sie erregen sich", ebenso wie die Futuristen in ihrer angeheizten Atmosphäre.

Erweckungsinstanz aus dieser frenetischen und unproduktiven Einsamkeit ist wiederum die Technik, zunächst die Straßenbahn — "die Straßenbahn, die vorbeifährt, betritt das Haus"<sup>136</sup> hatte es dazu im ersten Manifest der futuristischen Maler geheißen. Diese "Durchdringung" (Boccioni) ist im Gründungsmanifest vorgeformt, die Straßenbahn läßt die Versammelten aufschrecken, als seien sie doch in einer Art Schlaf gewesen und würden nun in die Wirklichkeit zurückgerufen. "Wir schreckten plötzlich auf, beim formidablen Lärm der enormen zweistöckigen Straßenbahnen, die rumpelnd vorbeifahren, in vielfarbigen Lichtern leuchtend wie festliche Dörfer, die der über die Ufer getretene Po plötzlich überschwemmt und ausreißt, um sie über Wasserfälle und Strudel einer Sintflut bis ins Meer zu schleppen."<sup>137</sup> Das erste, was die Technik in den Erwachenden hervorruft, ist das Bild der Naturkatastrophe. Die Katastrophe erscheint in der Technik nur fragil gebannt und auf ihren erneuten Ausbruch wartend. Die Beschwörung katastrophischer Natur in der Technik wird von nun an zu den Konstanten der futuristischen Kunst gehören. So heißt es, um die kürzeste Formel hierfür herauszugreifen, in Marinettis Manifest "Die neue Religion/Moral der Geschwindigkeit" (*La nuova religione morale della velocità*) vom 11. Mai 1916 bei der Beschreibung seines Autos: "Diese 100 PS verlängern die Krater des Ätna."<sup>138</sup> Die technische Beherrschung der Natur zeigt hier ihre Kehrseite, in der Maschine trete dem Menschen wieder eine ungebändigte Natur gegenüber. Die technischen Desaster, deren soziale Vermittlung der Futurismus verschwinden läßt, vertreten die Bedrohlichkeit der alten Natur, wobei noch festzuhalten ist, daß fast nie die Produktionstechnologie, sondern immer die Verkehrsmittel dafür Modell stehen. Daher wird die Technik zum Kernstück des neuen mythischen Zeitalters und zum Objekt des neuen Opferkultes.

Im Gründungsmanifest ist die Straßenbahn noch nicht das gemeinte Aufbruchsmittel, ihre Insassen sind wie die Bewohner jener Dörfer am Po noch die Opfer der Technik, nicht ihre Priester. Erst das Auto erlaubt es, die Aufrechterhaltung der ursprünglichen Isolation mit räumlicher Dynamik zu verbinden: "Plötzlich hörten wir unter den Fenstern die Autos wie Fabelwesen fauchen."<sup>139</sup> Dem Aufruf dieser Fabelwesen gehorcht der Ausbruch aus der

Enge des Interieurs. Der Ausbruch läßt die Zelle nur räumlich hinter sich, er ist Abfahrt: "Gehen wir, sagte ich, gehen wir, Freunde! Brechen wir auf! Endlich sind Mythologie und mystisches Ideal überwunden (*superati*). Wir werden die Geburt des Zentauren erlauben und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen! Man muß an den Pforten des Lebens rütteln (. . .). Brechen wir auf! Da, über der Erde, das erste Morgenrot! Nichts gleicht dem Glanz des roten Sonnenschwerts, wenn es zum ersten Mal unsere tausendjährige Dunkelheit durchsticht."<sup>140</sup> Diese Zeitenwende, der der Aufbruch nicht gehorcht, die er vielmehr auslöst, beinhaltet zugleich die Wiedererrichtung und Realisierung der Mythologie durch die Technik. Das "mystische Ideal", der mystische Aufstieg werde durch das Flugzeug — die Engel, die da bald fliegen werden — zugleich verwirklicht und damit als bloßes Ideal überwunden. Die Technik erweist ihre mythische Qualität genau darin, daß sie das Leben auf die Probe stellt.

Dieser Aufbruch, der dem Ruf der Maschinen folgt, wird von nun an zum festen Bestandteil aller folgenden futuristischen Manifeste gehören. Für das Motiv ließe sich selbstverständlich Baudelaire als Vorläufer nennen, dort aber war der Tod der "alte Kapitän", der die Reise führte, hier wird er selbst zum Ziel. So hieß es schon in Marinettis futuristischem Poem "Distruzione":

"Hurrah! Brechen wir auf, meine Seele! Fliehen wir  
über die springende Feder der Muskeln,  
über die Grenzen von Raum und Zeit,  
heraus aus dem möglichen Schwarz, hinein in das absurde Blau,  
um dem romantischen Abenteuer der Sterne zu folgen!"<sup>141</sup>

Im Auto gelangen der Aspekt der Bestie und der der Liebhaberin zum Einstand, das ist neu im Gründungsmanifest, in "Distruzione" war noch die Eisenbahn das Ausbruchsmittel gewesen, das diese Sexualisierung der Todesgefahr offenbar noch nicht zuließ. "Wir näherten uns den drei schnaufenden Bestien, um ihnen liebevoll die heißen Brüste zu streicheln. Ich streckte mich in meinem Auto aus wie ein Kadaver auf der Bahre, aber erwachte sofort wieder unter dem Lenkrad, Guillotinenmesser, das meinen Magen bedrohte."<sup>142</sup> Der Einstieg in die Maschine trennt scharf den vorigen Zustand vom futuristischen, er führt durch den rituellen Tod hindurch, und erst von der fortgesetzten Todesdrohung empfängt Marinetti dann neue Lebenskraft. In dieser rituellen Initiation ohne Abschluß, also ohne Heilung, hat der Initiant seine Vergangenheit und sein Denken nun wörtlich zurückgelassen. Die Bewegung kann daher nur noch als unkontrollierbare Raserei erscheinen: "Der rasende Besen des Wahnsinns riß uns von selber los und jagte uns durch die Straßen, tief und eingeschnitten wie Flußbetten."<sup>143</sup> Das Abenteuer mit der Technik ersetzt das der Natur. Der neue Zustand ist erstens gereinigt — "scopa" —, zweitens ohne Subjekt, das wurde zurückgelassen.

Die Initiation macht auch den Protagonisten selber zur Bestie, was eben noch Flucht und Ausbruch war, verwandelt sich in die Jagd, wobei der Gejagte der Tod ist: "Und wir, wie junge Löwen, verfolgten den Tod mit dem



schwarzen Pelz, gesprenkelt mit blassen Kreuzen, der über den weiten violetten Himmel davonlief, lebend und atmend."<sup>144</sup> Gegenüber der Präsenz des Todes, die, da der Tod flieht, nur in der Raserei gefunden werden könne, verblaßt jedes andere "Ideal". Sein Erreichen wird zur Befreiung — nebenbei, diese Passagen lasse ich hier aus, fallen noch einige Radfahrer und Hunde der futuristischen Jagd zum Opfer. "Wir hatten keine ideale Geliebte, die ihre erhabene Gestalt bis zu den Wolken erhebt, noch eine grausame Königin, der wir unsere Leichen, verdreht wie byzantinische Ringe, hätten darbringen können! Nichts um sterben zu wollen, als den Wunsch, uns endlich von unserem allzu schweren Mut zu befreien."<sup>145</sup>

Es fällt schwer, derartige Passagen überhaupt noch ernst zu nehmen. Nichts ist hier glaubwürdig, weder die subjektive Not noch der pubertäre Überschwang. Aus dem "schrecklichen Käfig der Gelehrtheit" (Marinetti) führt nur der Wahnsinn oder der Tod heraus. Nur wird das Opfer hier niemandem mehr dargebracht, ihm fehlt der Abschluß der Versöhnung. Gerade dadurch aber wird der Toteskult hier zwanghaft. Die Raserei im Auto ist das Ritual dieses Kults. "Wir rasten und zerquetschten auf den Hausschwellen die Wachhunde, die sich um unsere heißen Reifen ringelten. (. . .) Der gezähmte Tod überholte mich in jeder Kurve, reichte mir huldvoll seine Pranke und streckte sich gelegentlich mit einem Geräusch von knirschenden Kiefern auf dem Boden aus, während er mir aus jeder Pfütze samtene und zärtliche Blicke zusandte."<sup>146</sup>

Deutlich ist in diesen Beschreibungen zunächst, daß der Futurismus als "Bewegung" keinerlei zeitlichen Sinn in sich begreift, die Bewegung im Raum schließt nicht eine Entwicklung in der Zeit ein, sondern die Vernichtung des Subjekts. Zugleich gewinnt die horizontale Autofahrt hier das Gesicht der Elevation, und zwar vermittelt der Metaphern des Sturzes oder des Niedrigen, mit denen die Umgebung beschrieben wird. Die Geschwindigkeit erscheint, als Erleichterung vom Ich, die diesen Aufstieg ermöglicht. Mit anderen Worten, die Attribute des Schnellen, Leichten, Mechanischen, Starken usw. werden mit der Bedeutung einer Elevation versehen, der ethische und der energetische Index dieser Metaphern koinzidieren. Da die Reflexion ebenfalls in die Sphäre des Niedrigen gehört, gewinnt der Futurismus an Dynamik, was er an Luzidität verliert. Der Verlust an Erregung, das Nachlassen der Energie, gelten als Zeichen von Niedrigkeit, Schwäche, Schwerfälligkeit. Gleichgesetzt werden umgekehrt Aufstieg, Läuterung und Aggression. Auf der Achse der Trägheit befinden sich Weiblichkeit ("grazia", "sguardi vellutati") und Tod gleichermaßen, ihre aggressiv männliche Unterwerfung holt sie jedoch nur ein. In diesem dichotomischen Denken von Bewegung oder Stillstand, Aufstieg oder Fall, Aggressor oder Opfer usw., geht jede Frage, welche Bewegung denn verlangt sei, unter. Sie wäre selbst schon Indiz der Stagnation. Gegen den "domestizierten Tod", "der aus den Pfützen blickt", setzt die futuristische Bewegung den gewaltsamen, um seiner selbst willen gesuchten. Die Opposition zwischen der Bewegung mit ihren Attributen des Feuers, der Durchstoßung, des Aufstiegs einerseits, und den Bildern der Stagnation, der Weichheit, Geschlossenheit, Weiblichkeit usw. andererseits, ist also eine tauto-

logische. In dieser Gegenüberstellung bestätigen sich die Extreme gegenseitig. Das Niedrige, Schwache muß seine Verführungsmacht behalten, damit der Aufstieg als seine virile Unterwerfung erscheinen kann, und umgekehrt erhält es diese Qualität erst von der sich setzenden, leeren Aggression.

Diese Grundopposition des Futurismus, die Umberto Artioli seine "axiomatischen Metaphern" nennt<sup>147</sup>, wird von Marinetti im bereits erwähnten Manifest "Die neue Religion/Moral der Geschwindigkeit" schematisiert, wobei die Identifikation der ethischen mit den energetischen Kategorien schon aus dem Titel hervorgeht. Geschwindigkeit, heißt es dort, ist "Sieg unseres Ich über die perfiden Verschwörungen unseres Gewichts,"<sup>148</sup> soweit also wieder Bewegung als Reinigung und Abstreifung des Körpers. Das stellt sich jedoch sofort als bloßer Substanzenaustausch heraus: "Geschwindigkeit = Verstreuung + Kondensation des Ich. Der gesamte von einem Körper durchlaufene Raum kondensiert sich in ihm." Der durchquerte Raum wird nicht mehr als Erfahrung reflexiv verarbeitet, sondern "verkörpert". Verkörperung wird hier zum Gegenbegriff zur klassischen intellektuellen "Synthesis des Mannigfaltigen" (Kant), sie verspricht, Identität jenseits der Vernunftinstanzen herzustellen. Die Bewegung sei demnach nicht mehr als Erfahrung zu verarbeiten, sondern sei im Körper präsent. Der Austausch organischer für anorganische Materie erscheint dann als mystische Elevation: "Irdische Geschwindigkeit = Liebe der Frau-Erde (horizontale Geilheit) = Automobilismus liebevoll streichelnd die weißen und weiblichen Straßenkurven. Luftgeschwindigkeit = Haß der Erde (perpendikolarer Mystizismus) spiralischer Aufstieg des Ich zum Nichts-Gott = Aviation abführende Agilität des Rhizinusöls."<sup>149</sup>

Das auffallende Fehlen der Ironie oder besser der Selbstironie ist direkte Konsequenz dieses dichotomischen Denkens, das jede Vermischung der Termini ausschließt und robust ein Positives gegen ein Negatives setzt. Der futuristische Held hat keine Gegner mehr in sich, sondern nur noch außer sich, denn sein Inneres hat er in der Bewegung "entleert" und ausgetauscht. Die futuristische Literatur kann daher nie subtil werden, sie kennt keine Schattierungen und Feinheiten, sie bringt es höchstens zum schneidenden Sarkasmus. Sie wendet ihre Polemik immer nur gegen diejenigen, die der Bewegung sich nicht überlassen; nicht Futurist zu sein, wäre für sie schon Grund zur Verurteilung, während der Autor in der Bewegung selber verschwindet. In dieser unversöhnlich geteilten Welt, deren Teilung doch vollkommen fiktiv ist, kann ein Zuwachs an Aggressivität nur auf Kosten ihrer Durchschaubarkeit gehen, die reine Raserei findet im Wahnsinn ihre Bestimmung. Es ist also keineswegs so, daß ein bestimmter stagnierender Zustand aufgehoben, d.h. begriffen und verändert würde, vielmehr wird er im Ausbruch zugleich mit den ausbrechenden Subjekten zerstört. Der Futurismus sprengt durch eine ihre eigenen Bestimmungen verzehrende Bewegung einen stagnierenden Raum, in dem alle Bestimmungen sich zusammengezogen haben. Beides hat sich für ihn gleichermaßen verdinglicht, der Futurismus kennt nur noch die Angriffsgebärde selbst, nicht einmal mehr einen wirklichen Gegner. Die Maschine, das Auto, ist hier potenziertes Körper, reine Kraft, die nicht mehr durch reaktive Gegenkräfte, in erster Linie durch das Denken, belastet ist. Als metallische ist sie das

Gegenbild zum verstrickenden Fleisch, soweit sie Energie produziert, steht sie für das reinigende Feuer, soweit sie Geschwindigkeit erlaubt, verspricht sie den Sieg über die Zeit. Der menschliche Körper und seine Zeit versprechen für Marinetti nur noch Verwesung, um dieser "Santa Putredine" zu entgehen, muß er den Tod herausfordern. Ständig fürchtet er, Zeit zu verlieren, der Körper, natürlicher Verbündeter der Zeit, muß daher dem Mechanismus weichen. Der futuristische Austausch des Fleisches gegen die Maschine folgt dem Bedürfnis nach einer Ewigkeit und einer Auslöschung der Zeit, die jedoch selbst nur in der Abstreifung aller Bedürfnisse bestehen. Der Zustand der Ewigkeit ist mit der rasenden Selbstvernichtung identisch, der Tod selbst gilt als Aufhebung der Zeit.<sup>150</sup>

Marinetti vertraut die Permanenz in der Zeit der Flüchtigkeit der Bewegung im Raum an, die als Überall-zugleich-sein die Zeitsukzession aufhalte. Der Sieg über die Zeit ist ihm an die Beherrschung des Raums gebunden. An die Stelle eines Protests gegen einen stagnierenden Zustand tritt räumliche Dynamik in seinen Binnenraum. Ohne zeitliche und soziale Passage von einem Zustand zu einem anderen werden die dynamischen Begriffe des Futurismus zu Grundlagen einer technokratischen Hierarchie. Dementsprechend konnte Marinetti 1929 schreiben: "Mussolini ist ein schäumendes, ultrapotent, schnelles Temperament. Er ist kein Ideologe. Wäre er Ideologe, wäre er angekettet an Ideen, die oft langsam sind, oder an Bücher, die immer tot sind. Er ist jedoch frei., entfesselt (scatenatissimo)."<sup>151</sup> Der Befreiungsbegriff des Gründungsmanifestes ist hier noch ungebrochen wirksam, alle seine Schlüsselbegriffe tauchen wieder auf. Mussolini wäre als futuristischer Avantgardist nicht mehr theoretisch kritisierbar, die "Ketten" der Ideologie habe er endgültig abgeworfen. Vom Futurismus kann nicht die ideologische Vorbereitung des Faschismus erwartet werden, vergeblich würden faschistische Inhalte bei ihm gesucht, aber der Gestus der Befreiung blieb über die zwanzig Jahre hinweg seit dem Gründungsmanifest verbindlich.

Eine technokratische Hierarchie ist das Resultat der historischen Neutralisierung des Avantgardismus. Die Avantgardisten, zu ihnen gehört auch Mussolini, anstatt die Veränderung des Zustands zu vertreten, werden nun die "wenigen Privilegierten diejenigen, denen das spezielle Recht zugesprochen wird, sich dem angenehmen Zeitvertreib zu widmen, die harmonischen Geschwader der Autos zu lenken,"<sup>152</sup> so in einem Manifest von Fedele Azari, einem berühmten Piloten aus dem Ersten Weltkrieg. Die Idee einer historischen Veränderung ist mit diesem Avantgardismus unvereinbar; wäre der gesamte Zustand zu revolutionieren und nicht einfach in Bewegung zu versetzen, dann wären auch die Vertreter dieser Veränderung von ihm noch genauso entstellt wie die Gesellschaft überhaupt, d.h. sie wären noch nicht jene befreiten, beschleunigten und unerschrockenen Avantgardisten, die sie, die historische Umwälzung vorwegnehmend, zu sein behaupten. Dafür könnten sie jedoch noch ihr Bewegungsmotiv angeben, die futuristische Bewegung, die ihre eigene Erfüllung ist, bewegt dagegen in Wahrheit nichts mehr.

Bis hierher war im Gründungsmanifest von Kunst überhaupt nicht die Rede, einziger Gegenstand der Exaltation war die Auf- und Entladung der Atmosphäre. Gründungsmythos und Initiationsritus ersetzen die Auseinandersetzung mit der bisherigen Kunst und Kultur, und wenn im folgenden einige Prinzipien der futuristischen Kunst dargestellt werden, so können sie auf die Kritik der überlieferten bereits verzichten. Die Kunst des Futurismus erweist sich als bloße Verlängerung seines "Lebensprogrammes", seiner Exaltation dieser "Glühbirnenexistenzen", die aufflammen und dann verlöschen.

Dem Initiationsritual fehlt jedoch noch die letzte Taufe, nämlich die im Straßengraben, in dem Marinetti in seinem Auto wieder zu sich findet<sup>153</sup>: "Oh! Mütterlicher Straßengraben, angefüllt mit schlammigem Wasser! Schöner Abflußgraben einer Fabrik!"<sup>154</sup> Erst von ihm getauft verkündet Marinetti dann, das Gesicht mit seinem Schlamm bedeckt — quasi das Bild der futuristischen "neuen Barbaren" — die berühmten elf Programmpunkte des Futurismus: "1. Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Gewohnheit der Energie und der Tollkühnheit. 2. Mut, Kühnheit und Rebellion werden die wesentlichen Elemente unserer Poesie sein. 3. Die Literatur exaltierte bis heute die gedankenreiche Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf. Wir exaltieren dagegen die aggressive Bewegung, die fieberhafte Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag. 4. Wir behaupten, daß die Herrlichkeit der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennauto mit seinem von großen Rohren geschmückten Kühler, ähnlich Schlangen mit explosivem Atem ... ein dröhnendes Automobil ... ist schöner als die Venus von Samothrakia. (...) 6. Der Poet muß sich glühend bemühen ... den heißen Enthusiasmus der ursprünglichen Elemente zu erhöhen. 7. Es gibt keine Schönheit mehr, wenn nicht im Kampf. Kein Kunstwerk, das nicht einen aggressiven Charakter trägt, kann ein Meisterwerk sein."<sup>155</sup> Der im initiatorischen Teil dieses Manifests entfaltete Zerstörungsritus wird hier nur mit allen seinen Versatzstücken in die Sphäre des Ästhetischen überführt und mit dem Attribut des Schönen versehen, d.h. vollständig von Sinnzusammenhängen abgetrennt. Daß nur der Kampf, die Aggression, die Geschwindigkeit und das Auto schön seien, heißt, daß sie einen anderen Sinn nicht mehr haben. Die ästhetische Sublimierung und der Verzicht, der mit dem Begriff des Schönen verbunden gewesen war, werden hier zwar denunziert, der Begriff selber aber bleibt intakt. Das bedeutet, der Futurismus errichtet eine neue Aura in dem Augenblick, in dem er die alte zerstört.

Der achte Punkt des Manifestes faßt noch einmal den futuristischen Geschichtsbegriff zusammen, und die letzten drei Punkte ziehen die sozusagen kulturpolitischen Konsequenzen. Gefordert werden die Verbrennung der Bibliotheken, die Zerstörung der Museen und Akademien, die Abschaffung der Familie, der Moral, des Gefühls usw. Auch in dieser Hinsicht war Marinetti erstaunlich hartnäckig, noch im politischen Programm der futuristischen Partei von 1918/19 wird man alle diese Forderungen wiederfinden; noch zehn Jahre später wird er ernsthaft den Verkauf der italienischen Kunstschatze zur Lösung des italienischen Finanzproblems vorschlagen. Hinderlich seien diese

Dinge einerseits für die "großen Massen, erregt von der Arbeit", die statt dessen die "Revolutionen in den modernen Hauptstädten" durchzuführen hätten, andererseits für "den Krieg — einzige Hygiene der Welt".<sup>156</sup>

Wenn Reinigung nur noch von einer völlig bestimmungslosen Bewegung erwartet werden kann, die nicht mehr deutlich macht, ob sie wirklich eine ist oder nur scheinbar, dann zieht sich umgekehrt auch der Gegner auf ganz abstrakte Bestimmungen zusammen. Der Futurismus bekämpfe, so Marinetti, "das Dunkel, das Geschlossene, das Alte, das Monotone, das Langsame, das Pedantische."<sup>157</sup> Das ist für Marinetti alles, was überhaupt irgendwie beschreibbar ist; in Opposition dazu kann der futuristische Optimismus nur "ad ogni costo" (um jeden Preis) sein. "Die Geschwindigkeit", hält Marinetti fest, "ist natürlicherweise rein". Alles, was diesem "élan vital" Substanz verleihen könnte, wird dementsprechend "schmutzig": "Die Langsamkeit, die die rationale Analyse zur Essenz hat, ... ist natürlicherweise dreckig."<sup>158</sup> Dennoch ist die futuristische Bewegung auf das "Dunkle, Geschlossene, Alte, Monotone, Langsame und Pedantische" als auf seine Folie angewiesen; der Futurismus konstituiert erst seinen Gegner, um ihn dann scheinbar zu unterwerfen.

Während Rationalität auf die Verarbeitung von Erfahrung angewiesen ist, sammelt die Bewegung den durchlaufenden Raum im Körper an. Diese Verdinglichung als "Verkörperung" ist das Ziel des futuristischen Reinheitspathos. In ihm verfällt die Vernunft einer quasi-moralischen Verurteilung. Der Futurismus protestiert keineswegs gegen das Pathos der Entmischung, traditionellerweise das der Vernunft, sondern wendet es nur andersherum, ohne es jedoch anzutasten. Gegenüber der Reinheit und Unverantwortlichkeit der Dinge erscheint die Vernunft, durch die bloße Tatsache, daß sie Verantwortung übernimmt, als schuldig. "Geschwindigkeit = Modernität, Hygiene", hämmert Marinetti und schafft damit zugleich sein nicht minder schematisches Gegenbild des "dreckigen und bebrillten Philosophen". An dieser Stelle hier ist Benedetto Croce gemeint. Beide Extreme entleeren sich in der futuristischen Welteinteilung zum abstrakten Klischee.

Zur Verdeutlichung dieser gegenseitigen Entleerung, die nie zur wirklichen Karikatur gelangt, da der eine Pol, die vollkommen reine futuristische Bewegung, im Grunde jeder Darstellung sich entzieht, kann Marinettis Theatersynthese "Simultaneità, compenetrazione" (Simultaneität, Durchdringung) herangezogen werden, in der in Wahrheit nichts sich "durchdringt" und schon gar nichts synthetisiert wird, sondern nur oben beschriebene Opposition so nahe wie möglich, nämlich auf derselben Szene, zusammengebracht wird, um die eine Seite der Lächerlichkeit preiszugeben. Wie die futuristische Simultaneität sich auf eine bloße Gleichzeitigkeit des Vorfindlichen reduziert, und damit eigentlich spannungslos ist, wird später noch darzustellen sein.

Auf der Bühne spielen sich zugleich eine Familienszene und die Werbung eines Freiers um eine Kokotte ab, ohne daß die einen von den anderen Notiz nähmen. Die parallelen Geschehen berühren sich an keiner Stelle, d.h. es wird nicht etwa ein insgeheim Spießiges im Leben der Kokotte und ein versteckt

Laszives in dem der Familie aufgedeckt, vielmehr verkommen beide in ihrer bloßen Parallelität zu leeren Formeln. Einzige Folgerung aus Marinettis Stück wäre, daß es eben beides gibt, und er befestigt sogar noch ihren abstrakten Gegensatz. Zunächst die Familie: "Die Mutter näht, der Vater liest die Zeitung, der sechzehnjährige Sohn macht auch die Hausaufgaben, die fünfzehnjährige Tochter näht."<sup>159</sup> Nicht minder formelhaft ist die Kokotte, in ihrer Beschreibung fließen bei Marinetti die Superlative über; sie sitzt an einer "üppigen Toilette, hell erleuchtet (illuminatissima), mit Spiegeln und Kandelabern, beladen mit allen Fläschchen, Döschen und Geräten, deren sich eine elegante (elegantissima) Frau von heute bedient." Marinettis Szenenanweisungen versuchen nicht, diesen abstrakten Gegensatz doch noch zu vermitteln und in Bewegung zu setzen, sie übernehmen die Gebote seiner derart überzeichneten Objekte. Die Familie hockt im Halbdunkel, auf die Kokotte dagegen leuchtet "ein greller Scheinwerfer". Analog gebraucht Marinetti, sobald vom Futurismus die Rede ist, stets die Superlative "intransigentissimo", "audacissimo", "modernissimo", "velocissimo" usw., ohne diese Superlative, als gemäßiger und kompromißbereiter, verlöre er seinen Sinn. Alles wird begrüßt, sofern es nur mit einem Superlativ versehen werden kann und nicht wie das Leben der Familie im Halbschatten sich abspielt. In seinem letzten Theaterstück, "Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia" (Italien rekonstruieren mit der Architektur von Sant'Elia), führt Marinetti sogar das so unfuturistische Attribut des "tristissimo" mit positivem Vorzeichen ein. Es kann also durchaus auch die völlige Nacht sein, die für die Erfüllung des futuristischen Morgens einsteht, zwischen ihnen besteht keinerlei Differenz.

Die futuristische Exaltation bedarf des Gegners, um sich aufzurichten, aber zugleich ist er per Definition immer schon der schwache, ohnmächtige, schon geschlagene, letztlich Schimäre. In seinem "L'Aeropoema del Golfo della Spezia" (Das Aeropoem des Golfes von La Spezia) von 1935, in dem vor lauter Lust am Krieg der Feind ausbleibt, läßt Marinetti ihn kurzerhand ohne ihn beginnen. "Der unersetzliche Feind"<sup>160</sup> ist selbst erst Produkt der futuristischen Fiktion. Diese Tautologie macht Marinetti zum Daseinsgrund seiner Aggression, die sich dann letztlich mit jedem Sieger identifiziert. Der futuristische Todeskult hat immer den Charakter eines bloßen Sports, einer Übung und Abhärtung, und je schrecklicher die Realität des Ersten Weltkriegs und des Faschismus wurde, desto verspielter glorifizierte sie der Futurismus.

Letzte Instanz des Futurismus ist eine sich selbst bestätigende und sich selbst entzündende Brutalität, die zugleich beteuert, es sei alles nur Spiel. Es braucht hier nicht gefragt zu werden, ob Brutalität überhaupt eine Begründung finden könne, im Futurismus hat sie sie als Zerstörung der Begründungszwänge selber. Sie vertritt die Stelle der Begründungen und entzündet sich an einer vollkommen tautologischen Opposition. So wird sie selber zum moralistischen Gebot: "Seid brutal", verlangt Marinetti kategorisch in seinem Roman "Otto anime in una bomba" (Acht Seelen in einer Bombe), in dem er seine Schriftwei-

se definitiv als einen Vorläufer der modernen Heldencomics zu erkennen gibt, "tötet mit Kanonenschüssen das Denken, den Willen, die Vergangenheit."<sup>161</sup>

Die Koinzidenz des ethischen und des energetischen Indexes, wobei umgekehrt Mangel an Energie zum moralischen Versagen oder Ketzertum gerät, ist grundlegend für die futuristische Kunst. Sie wird z.B. auch deutlich, wenn Sant'Elia in seinen Entwürfen zur futuristischen Stadt das Kraftwerk an den Platz der früheren Kathedrale in ihr Kultzentrum stellt. Energie wird so zum Kultobjekt, das auch die sozialen Beziehungen dieser Gesellschaft determiniert. Sant'Elia hat sich kaum um den Entwurf von Wohnräumen gekümmert. Neben seinen zahlreichen Entwürfen für Kraftwerk-Kathedralen sind es vor allem die Verkehrswege, auf denen die Energie sich verteilt, die seine Arbeit anzogen. Denn die energetische Organisation der Gesellschaft wäre nicht mehr, das unterscheidet sie von früheren, durch den Willen und die vernünftige Autonomie ihrer Mitglieder vermittelt. Der Futurismus vertraut die gesellschaftliche wie die artistische Synthesis jenseits der Reflexion der Konstellation von Dingen an. Das war auch die Grundlage seiner literarischen Techniken, auf die nun, im folgenden Abschnitt, eingegangen werden soll.

#### 1.4 Die Substitution katastrophischer Natur durch Technik

Das Gründungsmanifest und das folgende "Tod dem Mondschein" greifen in Vokabular und Gestus auf Marinettis Poeme der vorfuturistischen Zeit zurück. Anhand ihrer läßt sich das Verhältnis von Destruktionen und Ritualisierung im Futurismus ein Stück weiter verfolgen. Stilistisch sind sie noch knapp in Sprache gefaßte Aggression, wobei die Sprachformen nicht selber eine Realität bilden und durchleuchten, sondern nur dünne und flüchtige Behältnisse einer jederzeit aus ihnen ausbrechenden Zerstörung zu sein beanspruchen. Aus dieser Reduktion der Sprache gemeinsam mit einer ununterbrochenen Exaltation, die kein Nachlassen, keine Pausen und Abtönungen zuläßt, entsteht die letztlich öde Uniformität des gewollt grandiosen Textes. Nicht als Entdeckung verborgener Korrespondenzen und Affinitäten arbeitet die Analogie bei Marinetti, sondern als Ausdruck immer der gleichen, über die Realität hinaus-schießenden Emotion. Die Analogie hilft nicht, eine Realität zu bilden und zu strukturieren vermöge des Bildes einer anderen, sondern läßt die erste in der zweiten, sprachlichen, verschwinden. Diese literarische "Anihilierung der Bedeutung im Bedeuteten" (Sandro Briosi)<sup>162</sup> entspricht der politische Destruktionsgestus außerhalb der Kunst. Da Marinetti, wie es in einem Literaturmanifest heißt, von den Analogien nur die "zweiten Termini" aufschreibt, schrumpft der Erkenntniswert dieser Kunst auf Null<sup>163</sup>, und zugleich fehlt ihnen der Realitätsbezug, der sie als Analogien überhaupt erst konstituierte. Marinetti gelangt so zu einer völlig unstrukturierten Parataxe heterogener Eindrücke, die nur in ihrem rasenden Wechsel, also darin, daß sie selber eigentlich gleichgültig sind, auf den in ihrer Mitte stehenden Destruktionsgestus zurückschließen lassen.

Mit der Entleerung der Analogien geht ihr ununterbrochener Gebrauch einher, nur so müssen sie nicht mehr angeben, worauf sie sich beziehen, nur so wird dem Leser keine Zeit gelassen, darauf zu reflektieren. Die futuristische Dynamik kann sich nur in der beständigen Entwertung der zunächst errichteten Analogien betätigen. "Die Bilder sind keine Blumen, die mit Parsimonie auszuwählen wären, wie Voltaire sagte. Sie sind das Blut der Poesie selber. Die Poesie muß eine ununterbrochene Abfolge von Bildern sein, ohne die es nur Anämie und Verkalkung gibt."<sup>164</sup> Jedes abbildende Element muß aus dieser Literatur verbannt werden, sie gewinnt an "Leben", was sie an Erkenntnisgehalt verliert. Sie werde so zwar vollkommen autonom, aber auch bedeutungslos; sie weist nicht mehr auf eine außerhalb ihrer liegende Sache nur hin, sondern setzt sich an deren Stelle.

Entgegen seiner Intention stellt sich der Eindruck des Titanischen und Fröhlichen in Marinettis Texten nie ein, als flüchtige Gewänder immer wieder des gleichen Gestus erhalten seine Bilder gerade dort etwas Verniedlichendes, wo sie die totale Katastrophe heraufbeschwören. Marinettis Poeme werden in ihrer Kombination von Entsetzen und Verspieltheit höchstens widerlich — etwa in der Passage des "L'aeroplano del Papa" (Das Flugzeug des Papstes), wo er als Pilot mit den Flügeln Frauen köpft, die die Abfahrt von Truppen-transporten aufhalten. Marinettis "beschleunigter Analogismus" vernichtet



denjenigen Raum zwischen Bedeutendem und Bedeutetem, in den die Kontemplation des Lesers eintreten und in dem allein sein Schrecken sich realisieren könnte. Seine Literatur ist nicht eine Art, die Realität zu sehen, sondern höchstens sich ihr zu überlassen, und der Leser soll so zur unmittelbaren Teilnahme, ohne den Umweg über seine rationale Entscheidung, gezwungen werden. Treffend spricht Sandro Briosi "von Marinettis Lebensbedürfnis, das allen seinen Simultantechniken zugrundeliegt: das Bedürfnis, die Realität zu besitzen, sie in sich zu vernichten, der er — mit seinem grundsätzlichen Vitalismus — nie eine definitive Form verleihen konnte (eine Form, die das Ergebnis einer authentischen, antivitalistischen, verantwortlichen Entscheidung wäre) — und die er daher nach wie vor als bedrohende und unverständliche Wirklichkeit empfindet, von der man sich befreien müsse."<sup>165</sup> Dieser Zirkel hat bei Marinetti vollkommen sich geschlossen, die Realität wird als von ihm als bedrohliche erst hergestellt, um damit verantwortlich getroffenen Entscheidungen aus dem Weg zu gehen. Die beständige Todesdrohung ist das notwendige Komplement seines Vitalismus.

"Destruction" ist der Titel eines 1904 in Paris erschienenen Poems, es ist ebenso wie die vorhergegangene "La conquête des étoiles" eine Beschwörung des Ozeans zur Zerstörung der Welt: "Invocation à la mer tout-puissante pour qu'elle me délivre de l'Idéale" lautet der Titel des ersten Gesangs. Die Zerstörung des Ideals setzt die der Realität voraus, oder umgekehrt betätigt sich dieses Ideal nur in der Zerstörung. Dieses Bild des Ozeans verliert jedoch bald jegliche Bedeutung und gerät zum bloß zugrundeliegenden Substrat, das ganz beliebige Metaphern verbindet.

"Destruction" setzt schal symbolistisch mit einer Evokation des Gefühls gegen die totale Wissenschaft ein, wobei Verse zustandekommen wie:

"Nur der Traum existiert  
und die Wissenschaft ist nur Traurigkeit."<sup>166</sup>

Als aggressiver Verteidiger dieses Traums findet der Poet seine Stellung als Naturbeschwörer, der sie auffordert, die Rationalisierungen der Wissenschaft im "fröhlichen Untergang" zu widerlegen.

"Ich bin es,  
der dich entfesselt, oh Meer, zum grausamen Schlachtfest,  
zur unmöglichen Zerstörung!  
Die Stunde des Ertrinkens der Erde hat geschlagen!  
...  
Worauf wartest du noch, oh Meer? Beeile dich,  
beeile dich, die Erde zu verschlingen!"<sup>167</sup>

Der hier so vertraulich angededete Ozean wird allein als Zerstörungsmacht zum Bündnispartner. Diese Zerstörung erscheint zugleich als Waschung und als Rückgewinnung der Unschuld, als ihr Opferpriester kann Marinetti sagen:

“Meine Seele ist knabenhaft.”<sup>168</sup> Die Vernichtung befreit von allem Schmutz, so vor allem von der Tatsache der Geburt, in der die Begrenztheit, Ohnmacht und Bedürfnishaftigkeit des Individuums sich kristallisieren. So heißt es in “L’aeroplano del Papa”:

“Wir wurden auf langsamer Flamme gekocht,  
im stinkenden Uterus . . .  
Wer könnte uns jemals von soviel Schmutz reinigen?  
Wer kann uns von der unheilbaren Liebe kurieren?”<sup>169</sup>

Die Waschung, von der hier die Rede ist, ist bereits die des Krieges, dieses Poem von 1912 wurde 1914 von Marinetti selbst ins Italienische übersetzt. “De-struction” hatte auf ihn noch keine Aussicht, aber die Überschwemmung, die dort beschworen wird, kommt mit der “universalen Konflagration” des Krieges auf dasselbe hinaus. Der Tod widerruft bei Marinetti die Tatsache der Geburt, jedoch nicht als Verantwortung einer Schuld, für die Sühne zu leisten wäre. Die Schuld trifft vielmehr den Ursprung selbst, der deshalb in die Vernichtung mit einbezogen wird.

Die Last der Schuld, die sich nicht seit, sondern mit der Geburt angehäuft hat, ist offenbar derart, daß sie nur noch Fluchtbewegungen zuläßt und damit weiter sich anhäuft. Diese Flucht kann ebenso aggressiv wie melancholisch erscheinen, denn die Realitätsvernichtung gehorcht dem Realitätsverlust:

“Wie du willst, mein enttäushtes Herz!  
Nichts darf dich aufhalten, trotz der ungeheuren Müdigkeit  
und der ungeheuren Verzweiflung!  
Keine Oase mehr, auf der Erde, für deinen Durst, oh Herz!”<sup>170</sup>

Müdigkeit, Verzweiflung und Aggression, will man ihnen überhaupt irgendeine Glaubwürdigkeit zugestehen, begegnen sich in ihrer Maßlosigkeit. Die eine hat keine spezifische Ursache, die andere keinen spezifischen Gegner. In beiden Fällen endet Marinetti im Kitsch der Gewalt. Jedes Innehalten wäre in dieser Situation mit der Niederlage identisch, der fliehende Aggressor würde unwiderruflich von der Masse des Versäumten begraben. Zwischen Sieg und Niederlage gibt es hier keinen Ausgleich mehr, aber sie unterscheiden sich auch nicht, die Zeit wird nur im Tod besiegt. In ihrer Zerstörung fühlt sich der Futurist mit der Natur wieder eins, durch die Sprengung seines Körpers gingen, so Marinetti, seine einzelnen Partikel ihre eigene, unmittelbare Kommunion mit der Materie ein. Der Futurist tritt selbst als Naturmacht auf, sofern die unerschöpfliche und destruktive Geilheit des Heros — “Ich habe die Liebe umgebracht und durch die Geilheit des Heroismus ersetzt”<sup>171</sup> — an die Stelle des Gefühls getreten ist. Schlechthin jedes Ereignis wird Marinetti zur Ankündigung der verheißenen Katastrophe, was immer er auch beschreibt, beschwört das Blutbad herauf. Auch die roten Fahnen, die gelegentlich bei ihm auftauchen, sind nur als “in Blut getränkt” nach seinem Geschmack.

Das Vokabular dieser Poeme entstammt offenbar einem abgestandenen Symbolismus, zugleich ist jedoch zu verfolgen, wie der futuristische Technizismus es allmählich verdrängt. Die Maschinen erhalten in diesem Prozeß dieselben Attribute der Unendlichkeit, Erhabenheit, Übermacht, des Enigmatischen usw., die die Natursymbole bisher ausgezeichnet hatte. In ihnen kehrt die technisch besiegte Natur als bedrohliche zurück. Nicht der Kosmos sei mechanisch und daher begreif- und kalkulierbar, wie die Aufklärungsphilosophie es behauptet hatte, sondern die Mechanik kosmisch und daher ebenso unheimlich wie dieser. So erscheint in "Destruction" die Milchstraße zunächst als Eisenbahnanlage. Diese Mechanisierung des Kosmos enthält auf ihrer Rückseite aber doch noch den Animismus, den sie auszutreiben versucht hatte; als mechanischer nimmt der Kosmos Rache.

"Der ganze kranke, schmerzende Himmel,  
trunken von Haß . . . der ganze schreckliche Himmel,  
erschreckt von Traurigkeit, löst sich  
unter dem schweren, erschöpfenden Dröhnen der Geleise auf!

...  
Schimärische Straßenbahnen mit rötlichen Augen,  
wann, wann wird ein eiserner Arm  
euch ans Ufer zu ketten und euren  
schrecklichen Galopp zu beherrschen wissen?"<sup>172</sup>

Der Animismus ist ein negativer, er steckt darin, daß mit diesem mechanisierten Kosmos zu keinem Ausgleich mehr zu gelangen ist. Einerseits kann seine Unterwerfung nur mechanisch gelingen, das wird auch von Marinetti noch unterschrieben, andererseits wird er gerade dadurch bedrohlich. Diese Analogie funktioniert bei Marinetti ebenso gut umgekehrt; wie der natürliche Kosmos mechanisch, sei die Technik natürlich. Was Marx die "Herrschaft der toten Materie über die Menschen" genannt hatte, wird hier nicht in Frage gestellt, sie setzt sich darin fort, daß nun die Sphäre des Mechanischen ein Eigenleben und Modellcharakter für das organische gewinnt. Ein Beispiel aus dem "L'aeroplano":

"Mir folgen Züge". Das ist nicht wahr!  
um Dörfer zu beriechen,  
schleimige Kadaver, und sie saugen aus ihnen  
mit ihren roten Rüsseln  
ein phosphorisierendes Gewimmel von Insekten."<sup>173</sup>

Analog erscheint in "Tod dem Mondschein" das elektrische Licht, das die Romantik des Mondscheins der alten Natur abschafft, zugleich als die neue, einzig mögliche Romantik. Marinetti hatte ursprünglich vorgehabt, seine Bewegung "Elettricismo" zu nennen und rückte nur davon ab, um allzu leichten Witzen über die "Elettricisti" vorzubeugen. Elektrische Beleuchtung wurde in Italien erst kurz vor Gründung des Futurismus eingeführt, in Rom waren

die ersten elektrischen Laternen 1904 installiert. Das offenbar auf Anregung durch das Manifest "Tod dem Mondschein" 1911 entstandene Bild des Römer Futuristen Giacomo Balla, "Lampada ad arco" (Bogenlampe), macht das Übertreffen des Mondscheins anschaulich: um den Triumph der Elektrizität zu garantieren, muß der Mond noch blaß und geschlagen durch die Lampe hindurchscheinen.<sup>174</sup> Die futuristische Abschaffung des romantischen Naturmythos ist zugleich seine technizistische Wiedererrichtung. Noch der Erste mythos ist zugleich seine technizistische Wiedererrichtung. Noch der Erste Weltkrieg wird bei Marinetti als "ultraromantico"<sup>175</sup> erscheinen und sein Schrecken in der neuen Behaglichkeit seines "Alkoven aus Stahl" (so der Titel eines Kriegsromans, der den Panzer, dessen Kommandant Marinetti war, meint) naturalisiert werden.

Durch sämtliche futuristische Texte zieht sich die Erfahrung von Großstadt und Technik als eines neuen Naturbereichs, dem allein die futuristische Primitivität entspreche. Natur findet der Futurismus nicht dort, wohin menschliche Arbeit noch nicht gelangt ist, sondern dort, wo sie im Fetisch wieder verschwunden ist: in der Warenwelt. "Wir Futuristen", schreibt Boccioni, "verachten das Ländliche, den Frieden des Waldes, das Murmeln des Baches", aber die gesellschaftlichen Erscheinungen der Technik werden ebenso naturwüchsig rezipiert wie die der ersten Natur zuvor: "Wir bevorzugen die großen Mietskasernen, den metallischen Lärm, das Aufbäumen der Masse . . . Hip Hip Hip Hurrà!"<sup>176</sup> Diese Welt wird zum Aktionsraum des futuristischen Primitivismus, sie wird von seiner "Modernolatria" vorausgesetzt, nicht angetastet. Der futuristische Antiintellektualismus ist im Einverständnis mit dem Warenfetisch; den Dingen, die in seinen Blick fallen, geht der Aspekt, Gebrauchsdinge zu sein, verloren. Für ihn sind Großstadt und Fabrik ein einziges Spektakel, und je härter darin gearbeitet wird, je spannungsreicher die politischen Konflikte verlaufen, umso farbiger wird es, umso mehr wird es Spektakel.

Wenn Marinettis Ansatz zufolge das Leben nur dem Leben sich enthülle, dann muß eine Schreibtechnik gesucht werden, die Realität ohne Vermittlung des Denkens und letztlich auch ohne die der Sprache aufs Papier projiziert, ein Schreiben also, das selbst schon Aktion wäre und eine Darstellung, die zum Dargestellten keine Distanz mehr bezöge. Das kann nur auf Sprachzerstörung hinauslaufen, denn diese unmittelbare "Kommunion mit der Materie" (Marinetti) kann Sprache als Konvention, durch deren Gebrauch hindurch ein nicht Konventionelles zur Erscheinung gebracht werden kann, nicht mehr akzeptieren, sie muß die Sprachpartikel selber als materielle Bestandteile behandeln und montieren.

Marinettis Naturalismus, der die Spannung zwischen Realität und ihrer schriftlichen Darstellung kurzschließt, erweist sich zugleich als extremer Technizismus, d.h. Realität wird von ihrer subjektiven Veranstaltung ununterscheidbar. Mit seinem Programm der "Parolibere" (Freien Worte) im "Manifesto tecnico della letteratura futurista" (Technischen Manifest der futuristischen Literatur) vom 11. Mai 1912 schließt er die Phase des "Verso libero", der auch seine früheren Poeme noch angehörten, ab.

Der "Verso libero" war in Italien nicht durch Marinetti, sondern durch Gian Pietro Lucini eingeführt und theoretisch vertreten worden.<sup>177</sup> Für Lucini war innerhalb des "Verso libero" die Einhaltung von Syntax, Grammatik und Orthographie genau im Namen der Revolte gegen die ästhetische und politische Autorität gefordert, nur so könnte die "Revolution unter der Nase des Polizisten"<sup>178</sup> stattfinden. Die neue Literatur ist bei Lucini nur Symptom der Veränderung, nicht ihre Erfüllung, der "Verso libero", hält er fest, "ist ein Anzeichen der Revolution" . . . , die in der internationalen Literatur vor sich geht, . . . ein Aspekt, den die systematische Insurrektion gegen das Autoritätsprinzip in der Politik, in der Wissenschaft und in der Kunst angenommen hat."<sup>179</sup> Damit diese Insurrektion radikal und systematisch genug sein konnte, mußten ihre Reflexionsmittel intakt bleiben. Die Sprache wird von Lucini nicht selbst noch als Herrschaftsmittel zerstört; um ihre "Befreiung" schließlich handelte es sich.

Marinetti hatte den "Verso libero" in seinen Poemen als Form exaltierten Sprechens eingesetzt und so der gehobenen Prosa angenähert. Im Paroliberismus der futuristischen Periode fallen gemeinsam mit den traditionellen Satzstrukturen die Unterschiede zwischen Prosa und Vers überhaupt fort. Begründet werden die neuen Schreibtechniken wieder als Einholen der gesellschaftlichen Technologie — das Manifest setzt mit einem kleinen Gründungsmythos an, wonach es Marinetti von der Technik unmittelbar, nämlich vom Flugzeug, zugeflüstert worden sei. Der Schriftsteller ist also von jeder Verantwortung entbunden, er ist nur noch ausführendes Organ der heiligen Maschine, die von ihm Besitz ergriffen hat. Die Verschiebung von Raum und Zeit durch die hohe Geschwindigkeit des Fluges, der rasende Rhythmus des Motors, machten schon aus Zeitmangel die Konstruktion von Satzperioden und die Einhaltung der Orthographie unmöglich. Imitativ habe die Schrift dem Diktat des Vorstellungsablaufs zu gehorchen, dessen Kontinuität unvollziehbar geworden, der nicht mehr in Erfahrungen zu verarbeiten sei. Die Schrift beschränkt sich in dieser Situation auf eine "Nomenklatur der Eindrücke".<sup>180</sup>

Walter Benjamin hat vorgeschlagen, der soziologischen und politischen Einordnung der Kunstwerke ihre technologische voranzuschicken, bzw. den politischen Appell der Kunst zunächst in ihrer technischen Avanciertheit aufzusuchen. "Ehe ich frage: wie steht eine Dichtung *zu* den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: Wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten auf die schriftstellerische Technik der Werke."<sup>181</sup> Darin hofft Benjamin, jenseits der Gesinnungen die politische Tendenz der Werke ergreifen und so zumindest eine Analogie zwischen politischer und artistischer Avantgarde nachweisen zu können. Marinettis futuristische Literatur wäre der Beleg für das Scheitern dieses Unternehmens. Benjamins Maßstab zufolge stünde sie an der äußersten Spitze artistischer Techniken; niemand hat sich so genau, so positivistisch, von der Bedeutung der Produktionstechnologie auf die schriftstellerische Rechnung abgelegt wie Marinetti, niemand hat sie so genau zu kopieren versucht. Marinettis Literatur könnte geradezu als Reflex der verschiedenen

Stufen technischer Entwicklung periodisiert werden. Dann gehorchten die frühen Poeme der Technologie der Eisenbahnen, das Gründungsmanifest und ein Großteil seiner Kriegsliteratur dem Automobil und die "Tavole Parolibere" bis hin zur "Aeropoesia" der dreißiger Jahre dem Flugzeug. Marinettis Fall reißt genau die Kluft wieder auf, die Benjamins veränderte Fragestellung schließen wollte.

Es könnte allerdings auch belegt werden, daß Marinettis Techniken den Rahmen der Literatur oder des Geschriebenen überhaupt verlassen und insofern Benjamins Ansatz nicht unmittelbar widerlegen. Marinettis extremer Formalismus nimmt sich, indem er Ausdruck nur als größtmögliche Approximation versteht, zugleich zurück. Der erste, der erkannt hat, daß es sich bei den Parolibere daher keineswegs mehr um eine literarische Technik handelte, war der russische Literaturkritiker Roman Jakobson, der schon 1919, im Jahr des Erscheinens von "Les mots en liberté futuriste", mit dem Marinetti seine Manifeste und einige "Tavole Parolibere" international lancierte, schrieb: "Dies ist eine Reform auf dem Gebiet der Reportage und nicht auf dem der poetischen Sprache."<sup>182</sup>

Auffallend ist zunächst der Widerspruch, daß Marinetti sein Imitationsprogramm als Befreiung der Sprache vorführt. "Die Worte befreien"<sup>183</sup> ist der Slogan, der durch sämtliche Literaturmanifeste sich hindurchzieht. Befreit werden sie aus dem "Gefängnis des latinischen Satzbaus", dessen Alter Marinetti allein schon als Grund seiner Unverwendbarkeit in der neuen Epoche gilt; sie erkaufen diese grammatische Ungebundenheit jedoch durch distanzlose Widerspiegelung, in der die Nomenklatur nur noch versucht, mit dem beschleunigten Leben Schritt zu halten. Die "befreiten" Worte stehen nicht mehr als Reflexionsmedium, in dem die zerstückelten Vorstellungen sich veränden, sie werden zu diskontinuierlichen, ausdrucksblinden Namen. Marinettis Literatur dieser Periode, in der er aus der konventionellen Sprache auf die vorsprachliche Ekstase der Benennung regredierte, ist nichts weiter als die immer erneute Ausprobierung von Namen für einen Destruktionsgestus, der der Benennung sich entzieht. Schon dadurch gerät sie, trotz des "Dynamismus", in spannungslose Statik.

Es kann hier nicht darum gehen, zu überprüfen, ob und wie weit Marinetti die von ihm aufgestellten Regeln, wie die Destruktion der Syntax, den Gebrauch der Verben im Infinitiv, die Befreiung des Adjektivs aus seiner Bindung ans Substantiv, die Abschaffung des Adverbs, der Interpunktion und Orthographie, die Einführung mathematischer und musikalischer Zeichen, tatsächlich befolgt hat, was nicht immer der Fall ist, z.B. unterscheidet sich das "befreite" Adjektiv entweder durch nichts mehr vom Substantiv, oder es bezieht sich durch den Genus dennoch auf ein bestimmtes. Deutlich ist die Intention, durch Ausschaltung aller grammatischen Bezüge zu einer rein benennenden Substantivsprache zu gelangen. Marinetti will mit der Zerstörung von Sprache als Medium, durch ihre Verdinglichung, ihre Identität mit dem Geschehen erkaufen. "Nur der asyntaktische Poet", hält er fest, "wird mit unverbundenen Worten die Essenz der Materie durchdringen können und die stumme

Feindseligkeit, die sie von uns trennt, zerstören.“<sup>184</sup> Das Eindringen des Subjekts in die Materie hat das Selbstopfer des Subjekts zur Voraussetzung, das ist der immanente Umschlag in Marinettis Vitalismus. Verdinglichung erscheint so als tiefere Erkenntnis. Denken und Sprache hätten das Subjekt bisher von der Materie getrennt und deren Feindschaft hervorgerufen; nun folgert Marinetti in einfacher Umkehrung, daß nur die Zerstörung dieser Vermittlungsinstanzen zu wahrer Erkenntnis führen könne: “Die Syntax war eine Art von Übersetzerin, ein monotoner Cicerone. Man muß diesen Vermittler unterdrücken, damit die Literatur unmittelbar in das Universum eindringe und einen einzigen Körper mit ihm bilde.“<sup>185</sup> Diese unmittelbare Union aber wäre nicht der Platz der Literatur, sondern der der Reportage, die sich zugleich als Bestandteil des Geschehens begreift.<sup>186</sup>

War Sprache bisher Medium der Distanzierung und der Aneignung in einem, so wird sie in diesem “Unmittelbaren Ausdruck des neuen Lebens“<sup>187</sup> zum Instrument der Verkörperung, d. h. sie büßt an Ausdruckscharakter ein, was sie an Materialität gewinnt. Daß Erkenntnis Mimesis beinhaltet, gerät Marinetti zu unmittelbarer Identität. Daher kann er die vollkommen dinglichen “Parolibere” andererseits als “intuitive Psychologie der Materie” bezeichnen — in einer anderen Version desselben Manifestes heißt es interessanterweise “intuitive Physiologie”.<sup>188</sup> Marinettis Angriff auf Sprache als Konvention, scheinbar eine antifetischistische Intention, macht den Text erst recht zum Fetisch; er soll auf den Umstand, geschrieben worden zu sein und damit notwendigerweise eine individuelle Brechung zu enthalten, nicht mehr durchsichtig sein. Auch in diesem subjektlosen Objektivismus, in dem das Subjekt sich nur versteckt, nähert Marinetti sich der Reportage. “Zerstörung des Ich in der Literatur”, lautet Marinettis Forderung, “wir müssen es endlich durch die Materie ersetzen.“<sup>189</sup> Die beseelte Materie, darin ist Marinettis unkenntlicher Subjektivismus verborgen, schreibe in diesen Texten sich selbst — ähnlich wie in Kafkas Strafkolonie die Maschine es ist, die die Gebote schreibt, und zwar in die Haut des Opfers, das dann im Tod den Text “von innen” entziffern könne.

Im Resultat kann Marinetti den Realitätsgehalt seiner Literatur an keiner Stelle mehr ausweisen, dafür bedürfte es des Subjekts, das für ihn einsteht. In Wahrheit kommen bei ihm weder die “Materie” noch das “Ich” zu Wort, indem etwa durch die spezifische Deformation hindurch sowohl das deformierende Subjekt wie das Objekt zur Erscheinung gelangten. Es läßt sich bei Marinetti nirgends mehr angeben, ob es tatsächlich die Materie ist, die ihre Psychologie entfaltet, oder sein privater Spleen. So fällt das Pathos der Benennung auf Marinetti selbst zurück. Solange Sprache und Reflexion als Passage begriffen wurden, behielt das schreibende Subjekt gemeinsam mit dem Bezug aufs Objekt den auf verständliche Allgemeinheit — in Marinettis neuer Identität geht beides verloren. Seine Texte sind entweder völlig allgemein, nimmt man an, hinter ihnen stünde kein Individuum, und gehen damit den Leser nichts an, oder sie sind völlig privat, d. h. ebenso bedeutungslos. Treffend bemerkt Helga Finter in ihrer semiotischen Lektüre der futuristischen Texte die Verdrängung der Kategorie der intellektuellen Synthesis durch das Prinzip der

Verkörperung: die Sprache soll von ihrem Hinweisungs- und Bedeutungscharakter gereinigt werden, um einen rein materiellen Status zu gewinnen. "Der Sinn, soweit er noch lesbar ist, evakuiert sich in die Privatheit, zu einer Sprache des Körpers, des Organs." Sie gesteht darin aber dem Futurismus noch symptomatischen Rang zu: "Die Asozialität dieses Unternehmens ist ein Symptom der Brüchigkeit des Gesellschaftsvertrages, dessen, was es ausschließt, um ihn zu schließen."<sup>190</sup>

Marinetti setzt an die Stelle der Kontemplation des Lesers dessen Überumpelung. Ihm wird keine Pause gelassen, es gibt keine Satzzeichen, an denen er einhalten könnte. Ähnlich motiviert sich die "Abschaffung des Adjektivs": im "Technischen Manifest der futuristischen Literatur" von 1912 hatte Marinetti seine völlige Unterdrückung verlangt, um zu einer rein setzenden Substantivsprache zu gelangen. "Das Adjektiv, das den Charakter einer Abschattierung hat, ist mit unserer dynamischen Vision unvereinbar, denn es setzt einen Aufenthalt voraus, eine Meditation."<sup>191</sup> In den folgenden Literaturmanifesten, der "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà" (Zerstörung der Syntax, drahtlose Imagination, befreite Worte) vom 11. März 1913 und "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" (Der geometrische und mechanische Glanz und die numerische Sensibilität) vom 18. März 1914, spricht Marinetti dagegen vom "aggettivo-semaforo" (Ampel-Adjektiv), das nicht mehr als Abschattierung den "geometrischen Glanz" in seine Spektralfarben breche, sondern die Atmosphäre, in die das Geschehen getaucht ist, definiere. Auch hier will Marinettis Abbildung so exakt sein, daß sie keine Abbildung mehr ist, sondern die Sache selbst; auch hier wird es nicht dem Leser überlassen, den Stimmungsgehalt des Geschehens selbst zu erschließen. Entsprechend verhält es sich mit dem infinitiven Verb, das, obwohl vom Substantiv nicht mehr unterschieden, dennoch Aktion ausdrücken sollte, aber eine ohne Subjekt, das da agierte. "Das infinitive Verb drückt . . . die Leidenschaft des Ich aus, das sich . . . dem Wahnsinn des Werdens hingibt, aus"<sup>192</sup>, lautet Marinettis von Bergson entlehnte und zugleich überzogene Formel. In den figuralen Textkompositionen der "Tavole Parolibere" tritt auf diese Weise Dynamik zu neuer Statik zusammen. Ihr "Stil der Bewegung" kristallisiert mit den infinitiven Verben und den "Ampel-Adjektiven" Aktion zur Atmosphäre, zum Gestus. Es ist eine Bewegung, die im Raum, in diesem Fall auf der Seite, gebannt bleibt und an keiner Stelle aus ihm heraus verweist. Das Ich, das sich zunächst selbst aufgab, erhält dafür die Phantasien der Allmacht: "Den Sinn, daß alles von mir abhängt, daß ich alles in mir trage, daß niemand mir befiehlt, ausdrücken."<sup>193</sup> So schlägt subjektloser Objektivismus in subjektivistische Phantasterei zurück. Niemals kann Marinetti die neue psycho-physische Einheit, deren Manifestation sein Werk zu sein behauptet, wirklich gestalten, denn das setzte die Vermittlung von Unterschiedenem voraus. Nirgends nimmt er Stellung, legt Rechenschaft ab, steht er dem Leser zur Verfügung, und doch ist er überall gespenstisch präsent.

Die letzten beiden oben genannten Literaturmanifeste gehen über das erste insofern noch hinaus, als sie sogar die Linearität der Schrift zugunsten ihrer figu-



ralen Anordnung auflösen. Durch die "freie und expressive Typographie" entstehen die "Tavole Parolibere", die den Bereich des konsequenten Diskurses endgültig verlassen, und die daher auch, schon aus technischen Gründen, hier nicht zitierbar sind. In ihnen geht der Verlust des Verweisungscharakters der Sprache soweit, daß Bedeutung nun in figuralen Bestand der Zeichen eingeschlossen wird.<sup>194</sup> In Marinettis "Après la Marne, Joffre visita le front en auto" von 1915 z.B. gewinnen die Buchstaben "S" sowie "M" oder "W" ihre quasi malerische Funktion als Nachzeichnung des Flußlaufes der Marne, bzw. der Berge und Täler ringsum — eingestreut sind die obligaten "tatatata", "Mort aux Boches" usw. —, verlieren aber völlig ihren sprachlichen Charakter, d.h. man fragt sich, warum es Buchstaben sein mußten, um diese Funktion zu erfüllen. Die von Marinetti programmierte Koinzidenz von Schriftbedeutung und Schriftfigur stellt sich nicht ein, er entschied sich für letzteres. Hier spätestens werden die Schriftzeichen zu materialen, willkürlich montierbaren Partikeln. Auf irgendeine Bedeutung hin ist z.B. das "mocastrinar fralingaren doni doni doni x x + x vronkap vronkap", das als "Verbalisation dynamique de la route" in der rechten unteren Ecke der Tafel steht, nicht mehr lesbar. Nicht einmal ein onomatopoetischer Sinn ist mehr angestrebt.

Die "Selbstillustration"<sup>195</sup> der "Tavole Parolibere" vermag wegen ihrer räumlichen Geschlossenheit auch den Leser oder hier besser den Betrachter nicht mehr zu binden. Auch die Simultaneität, mit der Marinetti die Auslöschung der zeitlichen Sukzession des Textes begründet, wird nicht erreicht. Simultaneität setzt Unterschiede in der Realitäts- und Zeitebene voraus, etwa als ein Zugleich des Gesehenen und Erinnerten. In Marinettis vergangenheits- und zukunftsloser "simultaner Polyexpression der Welt"<sup>196</sup> gerät alles zum bloß hic et nunc Vorfindlichen. Fausto Curi gebraucht daher für Marinettis Techniken die Begriffe "Synchronisation" und "Presentifikation"<sup>197</sup>, die Spannungsverhältnisse innerhalb der Realität auf einen dinglichen Schein zusammenziehen.

Ein weiterer Widerspruch in der literarischen Technik des Futurismus wird hier deutlich. Marinetti rühmte an den "Parolibere", die den "Tavole Parolibere" vorausgingen, ihre Deklamierbarkeit, hier endlich werde Literatur wieder für das Sprechen geschrieben. Schon in den Produktionen der "Parolibere" waren dem in Wahrheit Grenzen gesetzt. Zwar könnten Marinettis Wortparataxen und -amalgamierungen — z.B. "Monoplano = balconerosaruotatamburo" — vielleicht auch noch die unterschiedlichen Drucktypen ihr gesprochenes Äquivalent finden, bei den mathematischen Zeichen und den von Marinetti bevorzugten hohen Ziffern aber hört die Deklamierbarkeit auf. Das gilt vollends von den "Tavole Parolibere", auch wenn sie, wie Marinetti es im entsprechenden Manifest ("La declamazione dinamica e sinottica") vorsah, von mehreren Sprechern ausgeführt werden, von denen jeder einen bestimmten Ausschnitt oder eine bestimmte Drucktype der Komposition übernimmt.<sup>198</sup>

In den "Tavole Parolibere" verschlingt die Disposition über den gegebenen Raum der Seite jede Bewegung in der Zeit. Das gilt auch für ihre Lektüre, man erfaßt sie in einem Blick. Die futuristische Revolte gegen die gesamte Sphäre der Bedeutungen hat hier in geschlossener Dinglichkeit ihren Abschluß gefun-

den. Das "Dunkle, Alte und Geschlossene", aus dem er herausgewollt hatte, war paradoxerweise das der Sprache, des Denkens und der Darstellung, also alles dessen, was noch nicht seine eigene Erfüllung ist, gewesen. Bedeutungsleere Dinglichkeit erscheint demgegenüber als Befreiung. Wenn neoavantgardistische Interpreten diese "Rückgewinnung der Seite" als "Befreiung der Bedeutungen" im surrealistischen Sinne bezeichnen (Mario Diacono), so ist zunächst darauf hinzuweisen, daß es sich mehr um eine Befreiung von Bedeutungen handelte. Denn ein Beziehungsspiel zwischen Schriftfigur und Schriftbedeutung stellt sich kaum ein, bestenfalls liegt den "Tavole Parolibere", ähnlich wie den Theatersynthesen, ein origineller Einfall zugrunde. Luciano Caruso und Stelio Martini, denen man die bisher umfangreichste, aber keineswegs vollständige Sammlung futuristischer "Tavole Parolibere" verdankt, sehen in der futuristischen literarischen Technik "eine Schrift nicht mehr als Mittel der expressivkommunikativen Funktion der Sprache, . . . sondern eine Schriftweise endlich auf dem Weg zur Befreiung von jedem Problem der Denotation von Objekten, die außerhalb ihrer existieren; den letzten Schritt zur Befreiung der Realität."<sup>199</sup> Dies sei die "erste Transgression im Sinne des Underground". Es bleibt jedoch unklar, warum diese Verdinglichung der Sprache eine derartige Begeisterung auslösen sollte. In gewissem Sinn wird die Realität in den futuristischen Tafeln tatsächlich befreit, nämlich von ihrer Begreifbarkeit, d.h. die neue Versöhnung ist an die Selbstaufgabe des Subjekts gebunden. Mario Diacono macht sich das futuristische Programm völlig, ohne politische Vorbehalte, die bei Caruso und Martini noch genannt werden, zu eigen. Sein gezwungen strukturalistischer Jargon müßte allein schon ausreichen, den Leser mit Mißtrauen gegen derartige Befreiungsprogramme zu erfüllen. Die futuristischen "Tavole Parolibere", heißt es, "beginnen die écriture an der extralinguistischen démarche Zeichen-Gestus-Objekt-Aktion, d.h. sie übernehmen die Verantwortung für die aktuellste Ästhetik. Die Typographie erfährt hier die radikalste Umstürzung ihrer Regeln, die Ausdehnung ihrer Funktion, die Zelebration und Negation zugleich ihrer gesamten Geschichte, in einer Art Revolte-Massaker der graphischen Denotation gegen die semantische Konnotation, des (typographischen) Charakters und Körpers gegen das Vokabular."<sup>200</sup> So mystifizierend sind die Interpretationen der Neoavantgarde, denn es bleibt im Futurismus durchaus unentschieden, ob der Versuch der Revitalisierung der Sprache durch ihre Verkörperung gegenüber dem angeblich toten Vokabular wirklich gelingt. Die Typographie Marinettis sei endlich — bezeichnend ist das ständige, aufatmende "finalmente" bei Diacono und Caruso/Martini — eine "unmittelbare Typographie, . . . die eine Brücke zwischen Wort und realem Objekt wirft."<sup>201</sup> Die Erleichterung entsteht, weil der Autor von jeder Verantwortung gegenüber dem Objekt und dem Leser sich entbunden weiß.

Genau in den Jahren, als Caruso und Martini ihre zweibändige Sammlung von "Tavole Parolibere" herausgaben, also 1974—77, kam es vorübergehend noch einmal zu so etwas wie einer Allianz zwischen artistischer und politischer Avantgarde. Die Publikationen der "Autonomia" und der "Indiani di città" — schon im Namen ein Rückgriff auf den futuristischen Primitivismus —

nahmen explizit die futuristischen Schreibtechniken wieder auf — man vergleiche etwa die mit dem Pseudonym "Bifo" gezeichneten Beiträge in den verschiedenen Nummern der Zeitschrift "A/traverso" aus Bologna. Wie die Pariser Studenten 1968 auf den Surrealismus in ihren Parolen sich bezogen hatten, so die italienischen auf den Futurismus. Der politische Gegner verschwimmt in diesem Programm allerdings vollkommen, er wird ebenso schemenhaft wie omnipräsent. Wer daran festhält, daß Sprache nicht in sich selbst genügenden Sprachaktionen neutralisiert werden dürfe, sondern etwas zu sagen habe, wird als Vertreter einer "repressiven technologisch-logisch-bürgerlichen historischen Phase" für überholt erklärt, deren Grenzen jedoch soweit wie möglich verwischt werden. Der futuristische Ausweg aus dem symbolischen Sprechen, das sein Zukunftsversprechen immer weniger glaubhaft machen konnte, ersetzte es nicht durch authentisches Sprechen, wozu noch eine hohe Anspannung der Reflexion gefordert wäre, sondern führte in die Sprachlosigkeit schlechthin. Daß die Reflexion keine schnellen und radikalen Auswege mehr aufzeigen konnte, wird diesen Autoren zum Grund, es mit der "neuen Barbarei" zu versuchen.

Erst Helga Finter ist neuerdings zu einer nüchterneren Analyse der futuristischen Worttafeln, die den Signifikanten zum Fetisch des Signifikats machen, vorgedrungen und hat sie gleichzeitig als Antizipation der modernen Kulturindustrie einerseits, der faschistischen Massendemagogik andererseits, durchschaut: "Die Erweiterung der Rhetorik des Subjekts zu einer Rhetorik der Präsenz durch visuelle Verfahren, die ein Gegenüber als Objekt konstituieren, . . . ist hier ein Fortschritt für die Verfahren ideologischer Herrschaftsmechanismen. Es bedarf nicht mehr unbedingt eines konkreten, explizit appellierenden Subjekts. Es reicht, daß sich hinter der Anonymität der Lettern die interpellierende Instanz anonymer Macht verbirgt, die die Subjektkonstitution als Unterwerfung betreibt." Durch diese Entpersonalisierung der gesellschaftlichen Synthesis ist Marinetti über den Faschismus in gewisser Weise schon hinaus, denn "als reine Inszenierung von Macht", fährt Helga Finter fort, entbehren die futuristischen Texte "des Charmes, der über die Konditionierung hinaus eine Anhänglichkeit an die Macht hervorbringt."<sup>202</sup>

Waren schon in Marinettis frühen Poemen die Metaphern, die im Paroliberismus zu "dichten Netzen" (Marinetti) verknüpft werden sollen, nicht Erkenntnismöglichkeiten der Wirklichkeit, sondern nur Vehikel der sie überspringenden Exaltation, so gewinnen sie in den "Tavole Parolibere" soviel an eigener Gegenständlichkeit, daß jenseits ihrer gar keine Wirklichkeit mehr besteht. Selbst von Sprachbildern hier zu sprechen, wäre inkorrekt, sie setzen sich für die Sache selbst. Die Idee einer statischen, subjektlosen Widerspiegelung wäre von ihnen zynisch eingelöst. Die "Vernichtung des Signifikats im Signifikant", von dem Sandro Briosi für Marinettis frühe Poeme spricht, findet in den "Tavole" insofern seinen Abschluß, als die montierten Figuren zugleich ihr einziger Darstellungsgegenstand sind. "Das moderne Bild", schreibt Renato Poggioli, "ist ein Figuren-Ding, unabhängig vom Objekt-Vorwand, mit anderen Worten: von einer Metapher existiert nur der eine Terminus."<sup>203</sup> Das

heißt zunächst, daß das Gemeinte ausgespart und hinausgeschoben wird, durch diese Verweigerung verweist der Text aber um so dringender aus sich heraus. Marinettis "Drama der Materie" dagegen scheint nichts zu fehlen, sie gibt sich für das schon befreite Ganze aus. Die äußerste Fiktivität der "Selbstillustration" der futuristischen Schrifttafeln gibt sich als bedeutungsunabhängige Dinglichkeit aus.

Von den Futurismus-Interpreten ist auch die Parallelität zwischen den futuristischen Textkompositionen und den barocken Allegorien, wie sie durch Benjamin analysiert worden sind, gesehen worden. "Die Allegorie", schreibt Ferruccio Masini, "begriffen als Verweis, der nicht das ist, was indiziert wird (die metasemantische Struktur des allegorischen Bedeuten), spiegelt in ihrem Zeichennetz die Möglichkeit wider, den Abgrund zwischen Signifikant und Signifikat offenzuhalten."<sup>204</sup> Auch Peter Bürger hatte in Deutschland Benjamins Begriff der Allegorie als "Anwendung" der mit der modernen Literatur gemachten Erfahrungen auf die des Barock verstanden. Seine Stütze findet ein solches Verständnis zwar nicht in Benjamins "Ursprung des deutschen Trauerspiels", das die Allegorie eng an die geistige Situation der Gegenreformation bindet, wohl aber in Passagen wie der folgenden aus dem Surrealismus-Aufsatz: "Breton deutet in der 'Introduction au Discours sur le peu de réalité' an, wie der philosophische Realismus des Mittelalters der poetischen Erfahrung zugrundeliegt. Dieser Realismus aber ... hat immer sehr schnell den Übergang aus dem logischen Begriffsreich ins magische Wortreich gefunden. Und magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon fünfzehn Jahre durch die gesamte Literatur der Avantgarde sich ziehen, sie möge Futurismus, Dadaismus oder Surrealismus heißen."<sup>205</sup> Unter denen, die den Futurismus rechtens in diese Reihe aufgenommen wissen wollen, geht die geschichtstheoretische Bedeutung der Allegorie als "Suspension der Geschichte", wie Benjamin sie verstanden hatte, mit der Symbolisierungsarbeit des Unbewußten durcheinander. Maurizio Calvesi, der sich von den Kunsthistorikern der älteren Generation am intensivsten um den Futurismus bemüht hat, erblickt in den "Tavole Parolibere" eine "Schrift der Wünsche"<sup>206</sup>, als handle es sich bei der futuristischen Entsublimierung wirklich um eine Befreiung, und nicht einfach um eine Auslöschung von Bedürfnissen. Marinettis Ersetzung der Textsequenz durch die Textfigur reißt auch nicht, wie Masini meint, einen Abgrund zwischen der Sprache und ihrer Bedeutung auf, sondern läßt beide zu unterschiedsloser Identität zusammentreten. Während die Allegorie Geschichte aussetzte, um an ihr Ende zu appellieren, kennt die räumliche Disposition der futuristischen Tafeln kein Jenseits ihrer selbst.

### 1.5 Boccionis "physischer Transzendentalismus". Der Versuch einer theoretischen Grundlegung des Futurismus

Dem futuristischen Vitalismus fehlt jede kritische Komponente, nirgends setzt er sich mit der Überlieferung, von der er sich abstößt, auseinander. Ihr Alter und ihre Resistenz gegen Aktionen reichen zu ihrer Verurteilung aus. Innerhalb der literarischen Tradition beruft sich Marinetti gelegentlich auf Gustave Kahn, Huysmans, Verhaeren, Mallarmé, Poe, Whitman — unter den italienischen Autoren stand ihm eher der Klassizismus Carduccis als D'Annunzio nahe —, alle gleichermaßen "überholt", für die philosophische Tradition fehlt Vergleichbares. Marinettis Kenntnisse beschränkten sich wahrscheinlich auf die geläufigsten Stichworte. Deutlich ist ein gewisser Einfluß der Rhetorik Nietzsches, weniger seiner Philosophie, wenn etwa in "Uccidiamo il chiaro della luna" die Futuristen auf die Persische Hochebene sich zurückziehen und dort den Versuchungen des "Asino colossale", des Gelehrten, zu widerstehen haben.

Die Begeisterung für den Übermenschen, wie er noch in Marinettis "mechanisierten Menschen" präsent ist, war auch eines der Jugenderlebnisse Mussolinis gewesen, dessen Artikel über Nietzsche von 1908 zu den frühesten seiner journalistischen Laufbahn überhaupt gehören. Für Marinetti und Mussolini war der Boden vorbereitet durch D'Annunzios Nietzsche-Rezeption, der 1892/93 dessen Philosophie in Italien überhaupt erst eingeführt und in seinen folgenden Romanen, also in "Il trionfo della morte", "Le vergini delle rocce" und in "Il fuoco", popularisiert hatte. In ihnen ist der Verwandlung des Übermenschen in den Aristokraten, des "superuomo" in den "gentiluomo", zu verfolgen, der für die italienische Nietzsche-Rezeption (sieht man von den neueren Arbeiten eines Giorgio Colli ab) verbindlich blieb. Es handelt sich, wie Francesco Piga<sup>207</sup> nachgewiesen hat, um eine Veräußerung jenes offenbar spezifisch deutschen Geistbegriffs, als dessen letzten und militant gewordenen Vertreter er Nietzsche ansieht.

Der Held D'Annunzios ist Übermensch vermöge der Geschlossenheit seiner Erscheinung. Es genügt, sich die Interieurs eines beliebigen Romans von ihm zu vergegenwärtigen, um diesen perfekt und theatralisch arrangierten Schein als Käfig zu erkennen, schwach nur hebt sich die psychologisch kaum konturierte Person von ihren Kulissen ab. Im ersten Roman, "Il piacere", unternimmt der Held noch Ausbruchsgesten, um den erlesenen Gegenständen, die er um sich angehäuft hat, zu entgehen, in den späteren, und zwar unter dem Einfluß Nietzsches, der im zweiten Drittel von "Il trionfo della morte" unvermittelt auftaucht, verschwindet diese Spur. Erst von den gewählten Dingen um ihn bezieht D'Annunzios Figur nun ihre eigene Erwähltheit, während Nietzsches Übermensch gerade umgekehrt die, jeden Schein verschmähende, Unabhängigkeit der "freien Geister" repräsentierte. D'Annunzio teilt Nietzsches tragisches Selbstbewußtsein, biegt es jedoch naturalistisch um; nicht letzte Vertreter einer aussterbenden Geistesaristokratie sind seine Protagonisten, sondern genealogisch "letzte Vertreter eines uralten Adelsgeschlechts" — so gleichlautend in "Il piacere", "Le vergini" und "Il fuoco". Ihre Mission ist da-

her die Wiedererrichtung der ursprünglichen politischen Ordnung. In "Le vergini" träumt der Protagonist, einem neuen "Re di Roma" das Leben zu schenken, wozu in diesem Roman gleich drei Jungfrauen sich anbieten, das ist sein Konflikt, und woran das Unternehmen dann scheitert. Wie der Antifeminismus von Marinettis Mafarka-Roman, der daraus die Konsequenz zieht, den neuen Herrscher "ohne die stinkende Unterstützung durch die Vulva" hervorzubringen, in diesen Romanen D'Annunzios sich vorbereitet, wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit darzustellen sein.

D'Annunzios literarische Wirksamkeit fällt genau in die Zeit des Verfalls der feudalen Traditionen und des Machtwechsels zum industriellen Bürgertum, der in Italien wie in Deutschland erst sehr verspätet und halbherzig einsetzte. Dem D'Annunzio lesenden Bürgertum werden so die aristokratischen Traditionen als Anschauungs- und Genußobjekte, als Raffinessen, angeboten. Soweit D'Annunzios "superuomo" durch den Schein sich definiert, wird eine weitere Differenz zu Nietzsche deutlich. Nietzsches Übermensch, selbst Naturwesen, träumte von einer Resurrektion der Natur, D'Annunzio jedoch setzt den Schein als Gegennatur, als Dekadenz. Marinettis Wirksamkeit fiel dann, schematisch gesprochen, in die Periode, in der das Bürgertum des Rückgriffs auf die Tradition zur Selbstlegitimierung entweder nicht mehr bedarf, oder in der sie der kapulistischen Expansion hinderlich geworden ist.

Im Streit Nietzsches gegen Wagner ergriff D'Annunzio "als Künstler", wie er sagt, die Partei Wagners. Für ihn handelte es sich um einen "Fall Nietzsche" anstelle des Falles Wagner. : "Anklagen, Rempelen, Ironien dieser Art sind nunmehr vergeblich und unwürdig, vor allem für einen Philosophen, auch wenn dieser Philosoph sich außerhalb seiner Zeit gestellt hat. Der Musiker, wie der Maler, der Romancier, der Poet, wie alle Künstler, die ... ihre Eindrücke verfeinern, ist ein unverantwortliches Phänomen."<sup>208</sup> Auf diesem Hintergrund ist D'Annunzios Wagnerkult in "Il fuoco", wo er sich selbst, der Wagner zu Grabe trug, als neuer, klassischerer, geläuteterer und weniger "nordischer" Wagner vorführt, seine Idee des "Poeta-vate" und schließlich, in den Jahren des Ersten Weltkriegs, seine Selbstdefinition als "Restitutor Italiae", zu sehen. Als D'Annunzio zu Beginn des Jahrhunderts vorübergehend Mitglied des Parlaments wurde, sah er seine Rolle als die eines "Deputierten der Schönheit".

Nietzsche hatte die Kunstutopie so ernst genommen, daß er sie nicht zum ideologischen Massengebrauch herzugeben gewillt war, sein Übermensch war ohne Gefolgschaft, mit einer Elitentheorie, wie sie in Italien von Pareto gerade entworfen wurde, ist seine Philosophie nicht zu verwechseln. Wagner, D'Annunzio und Marinetti ziehen aus ihr die schlüssige Konsequenz. Marinettis autobiographische Schriften, vor allem "La grande Milano tradizionale e futurista", legen für die zunächst überraschende Bewunderung Wagners und Toscaninis, mit dem er später bei den Wahlen von 1919 gemeinsam auf der Kandidatenliste der Faschisten stand, Zeugnis ab. In der futuristischen Zeit wird der Wagnerkult dagegen als snobistische Modeerscheinung angegriffen. "Contro il Tango e Parsival" (Gegen den Tango und Parsival) lautet der Titel eines Manifestes von Marinetti, und Nietzsche steht gemeinsam mit Croce auf

dem Index des Manifestes "Contro i professori": "Es genügt schon, den konstruktiven Teil des Werkes des großen deutschen Philosophen zu betrachten, um sich davon zu überzeugen, daß sein Übermensch, geboren aus dem philosophischen Kult der griechischen Tragödie, in seinem Vater eine leidenschaftliche Rückkehr zum Heidentum und zur Mythologie voraussetzt. Nietzsche wird einer der verbissensten Verteidiger der antiken Größe und Schönheit bleiben."<sup>209</sup> Mit dem destruktiven Teil von Nietzsches Werk weiß Marinetti sich demnach einverstanden. Was am konstruktiven Teil seinen Anstoß erregt, ist, daß es ihn nicht eigentlich gibt. Nietzsches Zarathustra ist ein Zusammenbruchsunternehmen, sein Übermensch bestimmte sich als scheiternder, dieser tragische Aspekt wird in der futuristischen "Allegría" naturalisiert. Erst in Marinettis Mafarka-Roman gelingt der Ausbruch des destruktiven, nicht mehr naturgebundenen, Übermenschen aus dem Kreislauf der Geschichte, erst hier wird die Philosophie des Übermenschen wirklich "konstruktiv". Die Kunstutopie Nietzsches wird damit in Wagnersche Massenveranstaltungen überführt, nur daß ihr Initiationsritual des Vergessens der äußeren Welt der Bedürfnisse nun zu dem Punkt geführt wird, daß diese äußere Welt der Kunstveranstaltung geopfert werden muß. Als Marinetti 1920, in "Al di là del Comunismo" (Jenseits des Kommunismus), sogar die politische Ordnung des neuen Staates auf diesen Spektakeln aufbauen wollte, berief er sich ausdrücklich auf Wagners Idee des Gesamtkunstwerks, das die politische Organisation des Staates in der Rezeption der Kunstveranstaltung verschwinden ließ. Anleihen bei Nietzsche beschränken sich daher auf einige rhetorische Floskeln. Nietzsches Satz: "Zu allem Handeln gehört Vergessen" aus "Vom Nutzen und Nachteil der Historie" unterscheidet sich noch immer grundlegend von Marinettis "gesundem Vergessen", denn er ließ die Entscheidung zwischen Erinnerung und Aktion offen, nach beiden Seiten hin könnte er gelesen werden. Nietzsches Wille zur Praxis bestimmte sich, sofern er Erkenntnis von sich ausschließen mußte, als tragischer; im Futurismus, so könnte man schematisch behaupten, wird dieses tragische Selbstbewußtsein selber zum Gegenstand des Willens, dadurch gewinnen seine Massenspektakel ihr Ziel in der Destruktion.

Ein anderer Hinweis auf Marinettis philosophische Lehrer führt weiter und ist mit seiner Position besser in Einklang zu bringen. Es ist mir kein Beleg bekannt, daß sein Vitalismus mit der Lebensphilosophie Georg Simmels in Verbindung stünde, auf Bergson dagegen bezieht er sich, wenn auch sehr selten, ausdrücklich zurück: "Wir glauben mit Bergson, daß 'la vie déborde l'intelligence', d.h. überschwemmt, umwickelt und erstickt die winzige Intelligenz. Man kann die nächste Zukunft nicht intuitieren, wenn man nicht an ihr teil hat, sein vollständiges Leben lebend. Daher unsere Liebe zur Aktion."<sup>210</sup> Nach dem Zitat der Formel Bergsons zieht Marinetti seine Konklusionen; daß das Leben die Intelligenz übersteige, mag noch Bergsons sein, daß es sie ersticke, ist Marinettis. Im Gegensatz zu Bergson verzichtet er zugunsten eines blinden Aktionismus auf die Intelligenz überhaupt, es ist die sozusagen aktivistische Variante des Intuitionismus. Marinettis "slancio vitale" ist ebenso unbestimm-

bar oder diesseits aller Bestimmungen wie Bergsons "élan vital", daß aber darum der vollkommen sinnentleerte Krieg als "Gesetz des Lebens" gilt, diesen Schluß zieht erst Marinetti: "Der Krieg kann nicht sterben, denn er ist ein Gesetz des Lebens. Leben = Aggression. Frieden = Verfall und Agonie der Rassen." Bergsons "Lebensfluß" ist hier nicht nur uneinteilbar, er muß sich überstürzen. Darum wird von Marinetti die Verstandesarbeit nicht intuitiv fundiert, wie es zumindest Bergsons Programm war, als vielmehr abgeschafft.

Oben zitierter Passus ist der einzige in den Schriften Marinettis, in dem er Bergson für seine Intentionen in Anspruch nahm. Wie dann auch Bergson noch in der Kriegsliteratur dem Urteil gegen alles Theoretisieren verfiel, haben wir bereits dargestellt. Eine ausführlichere Bergson-Rezeption ist dagegen bei Boccioni nachweisbar, der nicht wie Marinetti jedes geschriebene Buch schon des "Pazifismus" und "Defaitismus" verdächtigte, sondern in immer neuen Anläufen sich bemühte, seine künstlerische Arbeit theoretisch zu reflektieren.<sup>211</sup> Resultat dieser Anstrengungen ist sein Buch "Pittura e scultura futuriste" (Futuristische Malerei und Skulptur) (1914), das von Marinetti prompt als "Bibel des Futurismus" vermarktet wurde.<sup>212</sup> "Nur der Maler sieht gut, der gut denkt"<sup>213</sup>, stellt Boccioni fest und beansprucht für seine Malerei den Status einer Synthese zwischen einer nicht mehr denkbaren Intuition und der sinnlichen Erscheinung. Sowenig wie diese Intuition fixierbar ist, sowenig ist es ihre künstlerische Form, ihre Entsprechung besteht in einem gemeinsamen Prozeß. Es gebe demnach eine "variable Form, in Evolution, unterschieden von jedem Formbegriff, der bisher existierte: Form in Bewegung . . . und Bewegung der Form."<sup>214</sup> Der Begriff des Dynamismus gewinnt hier eine völlig andere Bedeutung, als er sie in den beiden gemeinsamen Manifesten der futuristischen Maler zunächst hatte. Dort sollte eine objektiv stattfindende Bewegung durch Deformation abgebildet werden; ein laufendes Pferd, hieß es etwa, habe zwanzig Beine. In Boccionis weiterer Reflexion verliert er diesen objektivistischen und deformierenden Sinn. Boccioni gerät damit in eine nicht mehr zu versöhnende Doppeldeutigkeit. Einerseits müsse die Form selbst beweglich werden — das wäre der Weg, den Balla und Depero mit ihren "plastischen Komplexen" später beschritten —, andererseits müsse der Bewegung eine neue, definitive Form verliehen werden. Letzteres kann, wie später zu sehen ist, nur in den Mystizismus führen. Für diese "Verfestigung des Impressionismus" nimmt er Bergson in Anspruch: "Was wir darstellen wollen, ist das belebte Objekt in seinem dynamischen Werden, d.h. die Synthese der Transformationen, die das Objekt in seiner Bewegung durchläuft. . . . Unsere Suche will hinaus auf das Definitive in der Sukzession der Intuitionszustände."<sup>215</sup> Das kann nach zwei Seiten gewendet werden; die eine, avantgardistische, vorwiegend von Marinetti ausgeprägte, wäre das Definitive mit der "absoluten Varietät", der "Sukzession des Ephemeren" unmittelbar zu identifizieren, die andere, essentialistische, mit der der Avantgardismus nur schwer vereinbar erscheint, wäre, irgendwo eine allem zugrundeliegende pure Intuition zu lokalisieren. Beide Versionen waren im Futurismus immer präsent. Die essentialistische Annahme, der Boccioni immer mehr sich näherte, wurde nach seinem Tod (1916), vor allem vom "Secondo Futurismo Fiorentino" um die Zeit-



schrift "L'Italia futurista" (1916—18) vertreten und konnte die verschiedensten Verkleidungen annehmen: rassistische bei Soffici und Evola, neokatholische bei Papini, animistische bei Carrà, theosophische bei Ginna, parapsychologische bei Corra und Carli usw. Boccioni versuchte seine Balance auf Bergson zu stützen, in seinem Artikel "Plastische Grundlagen der futuristischen Malerei und Skulptur" von 1913 heißt es: "Henri Bergson sagt: 'Toute la division de la matière en corps indépendents aux contours absolument déterminés est une division artificielle'. Und anderswo: 'Tout mouvement en tant que passage d'un repos à un repos est absolument indivisible'.<sup>216</sup> Die Formulierungen im zehnten Kapitel seines späteren Buches sind nur die Paraphrase dieser Zitate.<sup>217</sup>

Indem der Futurismus als "stile di movimento" Bewegung, die sonst sich gerade dadurch definierte, daß sie keinem Stil sich fügte, zur Atmosphäre gerinnen lasse, könne er zugleich auf höchste metaphysische Wahrheit Anspruch erheben: "Mit dem Dynamismus steigt die Kunst auf einen idealen höheren Standpunkt, sie erschafft einen Stil und drückt unsere Epoche der Geschwindigkeit und der Simultaneität aus. (...) Indem wir die Mobilität dieser Entwicklung interpretierten, die das Leben selbst ist, haben wir Futuristen die typische Form schaffen können, die Form der Formen, die Kontinuität."<sup>218</sup> Hier schlägt sich Boccioni entschlossen auf die essentialistische, eigentlich antiavantgardistische Seite. Einer angeblich falschen Substantialität der alten Kunst wird eine neue, nicht minder statische Substanz gegenübergestellt, während Marinetti dazu aufgefordert hatte, von derartigen Fragestellungen überhaupt Abstand zu nehmen.

Auch der Begriff der Simultaneität, von Boccioni in den Futurismus eingeführt, dann erst von Marinetti übernommen, ist eindeutig Bergsonscher Prägung. Der Satz aus dem ersten Manifest der futuristischen Maler, "wir stellen den Betrachter mitten ins Bild", hat zweierlei Bedeutungen: "Um den Betrachter mitten im Bild leben zu lassen, erläutert Boccioni, "wie wir es in unserem Manifest formuliert hatten, ist es notwendig, daß das Bild die Synthese des Gesehenen und des Erinnerungten ist."<sup>219</sup> Das ist soweit eindeutig ein Gedanke Bergsons: das Bild als sichtbare Erinnerung, in dem sich die Daten der Vergangenheit zwanglos, d.h. ohne Eingriff des Verstandes, aktualisieren. Nicht mehr Bergson, sondern die futuristische Konsequenz aus ihm, zeichnet für die zweite Bedeutung dieses Programmsatzes verantwortlich: "Das Verlangen, die ästhetische Emotion zu intensivieren, in irgendeiner Weise die bemalte Leinwand mit der Seele des Betrachters zu verbinden, hat uns zu der Erklärung getrieben, daß dieser nun in die Mitte des Bildes gesetzt werden müsse. Er wird der Aktion nicht assistieren, sondern an ihr teilnehmen. Wenn wir die Phasen eines Aufruhrs malen, übersetzen sich auf der Leinwand die Masse, gespickt mit Fäusten, und die lärmenden Angriffe der Kavallerie in Bündel von Linien, die den in Konflikt getretenen Kräften korrespondieren, entsprechend dem Gesetz der allgemeinen Gewalt des Bildes. Diese Kraftlinien müssen den Betrachter umwickeln und mit sich reißen, so daß er in irgendeiner Weise gezwungen ist, selber mit den Figuren des Bildes zu kämpfen."<sup>220</sup> Das ist die akti-

vistische Version von Bergsons Intuitionismus, die der Futurismus vertritt. Die Emotion, die als "stato d'animo" (Seelenzustand) in den futuristischen Bildern eingefangen sei und von ihnen zurückstrahle, könne allein die Reflexion begrenzen und schließlich in dem "Wahnsinn des Werdens" überfluten. Die Unrationalisierbarkeit von Bergsons "Lebensfluß" wird im Futurismus zum unmittelbar affirmierten Rausch.

An die Stelle von Beobachtung und Analyse tritt die Identifikation: "Wir identifizieren uns in der Sache."<sup>221</sup> "In" der Sache also, weniger "mit" ihr; was der Futurist "in" der Sache identifiziert, ist die eigene "Emotion", die die Gegenstände zum bloßen Vehikel herabsetzt. Jedes Ding sei zwar ein Kraftzentrum, das, nur durch die Präsenz anderer Dinge begrenzt, sie verforme und Verformung erleide, zugleich aber ist dieses "Gesetz der allgemeinen Gewalt" im höchsten Maß subjektiv, denn hierin fundiert sich die reine Emotion.

Boccioni gebraucht zur Beschreibung dieser Selbstkonstitution der Objekte den offenbar widersprüchlichen Terminus "physischer" oder auch "plastischer Transzendentalismus". Damit ist zunächst gemeint, daß die Bedingung der Möglichkeit der Dinge — nicht der Erfahrung — in ihrem gegenseitigen Konflikt liege, den die futuristische Malerei darstelle. Andererseits liege dieses universale Kräftefeld völlig jenseits der wirklich stattfindenden Konflikte, in denen sich dieses vergegenständlichte Transzendentalsubjekt nur vorübergehend aufhalte. Boccioni schreibt zunächst: "Unser physischer Transzendentalismus geht aus der Kontemplation der Natur vermöge einer vollkommen modernen Emotion hervor, die Phantasie zu sein scheint und doch neue Realität ist."<sup>222</sup> Wenige Sätze darauf gleitet er dagegen in die zweite Bedeutung, und damit in einen vagen Mystizismus: "Es gibt einen Vibrationsraum zwischen dem physischen Körper und dem Unsichtbaren, das die Natur seiner Aktion determiniert und den artistischen Eindruck bestimmt. Wenn demnach um uns herum Geister umgehen, die beobachtet und studiert werden können . . . , wenn all dieses Unfaßbare, Unsichtbare, Unhörbare immer mehr zum Gegenstand von Forschung und Beobachtung wird, so geschieht das, weil in uns ein Sinn des Wunderbaren in das Licht des Bewußtseins tritt. (. . .) Der Künstler fühlt sich im Ganzen. Wenn er kreierte, sieht er nicht, mißt er nicht, er fühlt."<sup>223</sup> Es ist hier nicht mehr die Interaktion der Dinge, in deren Prozeß sie sich und die Atmosphäre, in die sie getaucht sind, konstituieren, sondern umgekehrt sind die "unsichtbaren Geister" zuerst da und treten mit den Dingen in Verbindung. Bergsons Intuition ist hier nicht mehr nur ein anderer Modus, die Dinge zu sehen, sie hat ihren eigenen Wahrnehmungsgegenstand erhalten. Das Transzendentalsubjekt, das Kant zufolge nie selber zum Gegenstand der Erfahrung werden konnte, hat sich auf diesem Weg konkretisiert und vergegenständlicht. Zugleich hat es damit die Fähigkeit verloren, wie aus Boccionis Pausus hervorgeht, Erfahrungen zu organisieren, auch in diesem Sinn ist dieser neue Transzendentalismus "physisch". Von Boccionis Ausgangsbehauptung, daß nur der Maler gut sehe, der auch gut denke, ist hier endgültig Abschied genommen. Auch der "physische Transzendentalismus" hat seine Bedeutung verschoben, er ist nicht mehr das Transzendente in den Dingen selber, sondern jenseits ihrer, aber dennoch verdinglichter Fetisch.

Trotz aller politischer Differenzen mit Marinetti<sup>224</sup> war Boccioni in diesem, den "Lebensfluß" gewaltsam beschleunigenden Vitalismus, mit ihm einig. Boccioni stand im Gegensatz zu Marinetti der Sozialistischen Partei nahe und organisierte für sie einige Ausstellungen von Arbeiterkunst in Mailand. Noch 1911 während der Kampagne für den libyschen Krieg kam es daher zu Auseinandersetzungen innerhalb des Futurismus, erst etwa 1913 schwenkte er, ähnlich wie Carrà, der bis dahin einem vagen Anarchismus gefolgt war, auf Marinettis Nationalismus ein. In seinem Buch von 1914 ist es erstaunlich zu lesen, wie die nationalistische Rhetorik die Kunstargumentation allmählich verdrängt. Erst kurz vor seinem Tod, 1915/16, wird er sich wieder, dann aber sehr brüsk, von Marinettis Futurismus abwenden und, in seiner Malerei zumindest, zu deutlich an Cézanne orientierten Arbeiten zurückkehren. In welcher Weise dieser Umschwung bei Boccioni wie bei den meisten anderen Protagonisten des "Primo Futurismo" (Papini, Soffici, Carrà u.a.) die Erfahrung des Ersten Weltkriegs zum Auslöser hatte, haben wir im zweiten Kapitel dieser Arbeit darzustellen versucht.

Der Futurismus Boccionis revoltiert scheinbar gegen jede Materialisierung als nur entfremdetem Zustand der transzendentalen Geister, paßt sich aber auch umgekehrt jeder an, denn jede wird zu seinem notwendigen Ausdruck. Entsprechend verhält es sich bei Julius Evola, dem späteren Rassetheoretiker des faschistischen Regimes und nach dessen Zusammenbruch eine der Eminenzen des neofaschistischen MSI. In einer Schrift seiner futuristischen Phase heißt es: "In mir ist das Ich nicht Ich, sondern IchPraxis, Ich-Gefühl, Ich-Philosophie. Es ist die Krankheit, die Transformatoren konstruiert, die bewirken, daß man das Ich nie fühlt, nie besitzt, das Ich außerhalb der Kategorien, das Ich als Sinn der intimen egoistischen Freiheit. (. . .) 'Je est un autre' (Rimbaud). Virtuell existiert der Lebensfluß in jedem Augenblick."<sup>225</sup> Daß Freiheit immer schon präsent und Entfremdung nur scheinbar sei, hatte der Satz Rimbauds jedoch gerade nicht gemeint. Die Substantialisierung der Freiheit lag dagegen der Philosophie Bergsons zugrunde. In dieser Passage Evolas spätestens wird deutlich, wie Bergsons Intuitionismus vom Futurismus in blinden Aktionismus einerseits, in bedingungsloses Einverständnis andererseits, überführt wird. Nur die Hüllen des Intellekts, der Moral und der gesellschaftlichen Konvention seien zu zerreißen, um die substantielle Freiheit bloßzulegen. Das Bemühen, an sie heranzukommen, bezeichnet den futuristischen "Pantoklasmus" (Isnenghi); hier begegnen sich in ihrer Negation Metaphysik und Positivismus. In der sich beschleunigenden Zerstörung der Oberfläche betätigt sich die allein substantielle "corrente vitale" (Boccioni), sie selbst aber bleibt unerreichbar und unbestimmbar. Darum erweist sie sich bei Marinetti schließlich als die Bewegung der Destruktion selber.

Der Futurismus hatte sich in seinem Gründungsmanifest als Eruption, als Entladung vorgeführt — genau wie später auch Mussolini (im Gegensatz zu Hitler) eine rein eruptive, exklamative Sprache sprechen wird. Entgegen den Arbeits- und Reflexionsanstrengungen sind es allein die konvulsischen Bewegungen der Destruktion, die im Futurismus wie im Faschismus zählen. Der Futurismus kennt einerseits, auch das ging in den Faschismus ein und bezeichnet

eine wesentliche Differenz zum Nationalsozialismus, keine hinter der Oberfläche liegende Substanz, andererseits aber liegt diese Substanz in der Oberfläche, die nun nicht mehr Oberfläche eines anderen ist, selber und agiert als deren sich beschleunigende Zerstörung. Daraus ergibt sich auch der eigentümliche Status der Intentionalität, den die futuristischen Werke einnehmen: mit nichts ist es Marinetti wirklich Ernst, und doch ist paradoxerweise nichts ironisch gemeint.

## 2 Die futuristische Ideologie des Krieges

### 2.1 Marinettis Entpolitisierung des Krieges im Zusammenhang mit den gleichzeitigen politischen Kriegstheorien

“Falls es einen großen europäischen Krieg gibt”, schrieb Vilfredo Pareto 1904, “ist der Sozialismus um mindestens ein halbes Jahrhundert zurückgeworfen und die Bourgeoisie ist für diese Zeit gerettet. Aber eben weil der Krieg für die Sozialisten katastrophal wäre, warum können ihre Gegner nicht ohne wahres Entsetzen über ihn sprechen?”<sup>1</sup> Die Frageform des letzten Satzes ist rhetorisch zu verstehen. Wenn der Krieg das geeignete Mittel ist, die von Pareto befürchtete Revolution und den darausfolgenden “Elitenwechsel” aufzuhalten, warum dann, so wundert er sich, hält die Bourgeoisie an ihrem Pazifismus fest und verstößt gegen ihr Überlebensinteresse. Für Pareto erscheint “der große europäische Krieg” gegenüber dem Klassenkrieg im Innern als das kleinere Übel. Von der anderen Seite der Barrikade her bestätigt Georges Sorel seine Diagnose. Nur “ein großer Krieg nach außen könnte die Energien wieder entfachen . . . und Männer mit dem Willen zu regieren, an die Macht führen.” Andernfalls wäre eine “Ausweitung der proletarischen Gewalt” unvermeidlich, “die der Bourgeoisie die revolutionäre Wirklichkeit vor Augen führen würde.”<sup>2</sup>

Diese Zitate Paretos und Sorels, deren Auffassung sich gegenüber der umgekehrten Einschätzung Lenins nach dem Ersten Weltkrieg bestätigen sollte<sup>3</sup>, lassen erkennen, wie wenig die Kriegserwartung der Intellektuellen auf psychologische Zwänge oder auf die einfache Langeweile des Alltags zurückzuführen ist, und wie sehr sie vielmehr ihren Ort in den Klassenauseinandersetzungen jener Zeit findet.<sup>4</sup> Der Krieg repräsentiert sich der Analyse Paretos wie Sorels als der optimale Weg bürgerlicher Selbstverteidigung. Allein er könnte den ansonsten naturwüchsigen Prozeß der Umwälzung der Eliten unterbrechen.

Pareto hatte als revolutionäre Elite eben die entwurzelten Intellektuellen vor Augen, die das Bürgertum aufgezogen hatte, ohne ihnen eine Funktion in der Gesellschaft zu übergeben, und als deren Exponent der Futurismus später auftrat. Der Krieg könnte diese “Elite” integrieren und ihren Forderungen die revolutionäre Spitze nehmen. Alles habe sich nach seinem taktischen Wert in der Klassenauseinandersetzung zu bemessen; der Krieg inseriert sich in diese Perspektive. Es wird zu zeigen sein, daß eben die Intellektuellen, deren Vorstoß er abbrechen sollte, seine Forderung sich zu eigen machen.

“Endlich ist der Krieg ausgebrochen”, mit diesen Worten begrüßt ein anonym Artikel in der nationalistischen Zeitschrift “Il regno”, in der auch Paretos Artikel publiziert wurden, den Beginn des russisch-japanischen Krieges. “Die Kanone, die über Port-Arthur donnert, ist gekommen, um mit ihrer rauhen Stimme die Ideale und die Leidenschaften zu bestätigen, die uns teuer sind. Wahrhaftig, dieser Krieg ist wie für uns geschaffen.”<sup>5</sup> Es ist der Gruß an den Krieg, der endlich zurückkehrt. Er hat endlich die bürgerliche humanistische Selbstrepräsentation zusammenbrechen und ihren modernen Imperialismus hervortreten lassen. Es wird noch einige Jahre in Anspruch nehmen, bevor der italienische Imperialismus sich auf den Weg macht. Nur an dieser Schwäche der italienischen Bourgeoisie entzündet sich die Gesellschaftskritik dieser Autoren. Schon 1904 formierte sich derjenige intellektuelle Block, in den ab 1909 der Futurismus sich einschrieb. 1904, 1911, 1912, 1914, 1915, 1922 sind die Etappen seiner Bestätigung.

Eine Sonderrolle in dieser Tradition nationalistischer Intellektueller spielt Enrico Corradini, Gründer und Direktor der oben zitierten Zeitschrift “Il regno”. Seinem Populismus ging es um die Frage, wie einem autoritären und imperialistischen Staat dennoch die Zustimmung der Massen zu verschaffen sei. Sein Roman “La patria lontana” (Das ferne Vaterland) dreht sich um die Auseinandersetzung zwischen einem Nationalisten und einem Anarchosyndikalisten — ihre Namen sind schon ihre Karikaturen: Buondelmonte und Rummo. Der Krieg, in den am Ende beide vereint ziehen, bietet sich als die Vermittlung ihrer Intentionen an. Es geht Corradini nicht um Paretos zynische Taktik der bürgerlichen Machterhaltung durch Ausschluß des Proletariats, sondern umgekehrt um den Einsatz desselben für nationalistische Zwecke. Corradini legt in seinem Roman alles Gewicht darauf, sein nationalistisches Programm vom Verdacht bürgerlicher Interessiertheit freizuhalten. Die italienische Bourgeoisie hat in Corradinis Sicht durch ihr Zögern, die nationalen Interessen nach außen, vor allem gegenüber Österreich, das italienische Territorien besetzt hielt, durch einen Krieg zu vertreten, ihre eigene risorgimentale Tradition verraten und fällt nunmehr als Vertreter der nationalen Idee aus. Nur von einem “Aufstieg der Arbeiter” könne man die endliche Erfüllung des nationalistischen Programms erwarten. Die Perspektive des Krieges vermischt sich so mit der der Revolution.

Die Bourgeoisie sei paradoxerweise gerade wegen ihrer Beschränktheit auf Geschäftsinteressen zum Imperialismus, der Opfer erfordere, unfähig. Während des libyschen Krieges, als Italien sich nach 1911 anschickte, eine neue Kolonie zu erobern, konnte es bei Corradini so erscheinen, als müsse der populistische Imperialismus gegen die italienische Bourgeoisie durchgesetzt werden: “Die italienische Industriebourgeoisie weiß nicht, was Nationalismus ist, sie weiß, daß Imperialismus Größenwahn ist.”<sup>6</sup> Dagegen behauptet nun Corradini: “Die Eroberung von Tripoli ist nützlich für alle” (so der Titel seines Aufrufes), der Krieg schweiße die Nation jenseits ihrer inneren Konflikte partnerschaftlich zusammen: “Es ist überflüssig darzustellen, daß der Imperialismus

in Wahrheit in gleichem Maße eine Tat des Proletariats wie des Kapitalismus ist. In Wirklichkeit ist der Arbeiter, bevor er Lohnempfänger ist, der Partner des Kapitalisten. (...) Für beide hängt ihr Schicksal ... am Schicksal der Produktion, ihres Absatzes und ihres Marktes. Und folglich, wie wir sagten, an der kolonialen Expansion oder am Imperialismus der Nation, der sie angehören.“<sup>7</sup> Der internationale Wettbewerb, der im Kolonialismus sich manifestiert, läßt hier die inneren Konflikte vergessen; umgekehrt läßt sich sagen, daß es des imperialistischen Krieges bedarf, um die innere Klassenseinsetzung stillzulegen. Von Pascoli stammt die Formel von *“Italia, proletaria tra le nazioni”* (Italien, Proletarierin unter den Nationen), die später von Corradini aufgegriffen und verbreitet wurde, einem Zustand, dem mit Hilfe der Kolonialkriege abgeholfen werden sollte. Der Krieg demnach wird bei Corradini aus innenpolitischen Motiven geführt,<sup>8</sup> kann diese Funktion andererseits nur erfüllen, sofern er sich klar formulierte Kriegsziele setzt. Es wird zu zeigen sein, wie später die inneren Motivationen des Krieges die äußeren vollständig verdrängten. Corradinis Programm einer Klassenversöhnung auf imperialistischer Ebene erscheint umso realistischer, als tatsächlich große Teile des revolutionären Syndikalismus den Kolonialkrieg in Libyen unterstützten. Die Stellungnahmen für und wider den Krieg zerrissen die politischen Lager und der Teil des Syndikalismus, der für ihn Partei ergriff, fand auch prompt im Nationalismus den geeigneten Bündnispartner. Einer der ihnen, Angelo Olivetti, schrieb 1911 in der Zeitschrift *“Pagine Libere”* — und er teilte diese Position z.B. mit Labriola: *“Eine erste Ähnlichkeit zwischen Nationalismus und Syndikalismus liegt im gemeinsamen Haß auf alle mittelmäßigen, platten, abgestandenen und schlaffen Formen der Bourgeoisie und Demokratie. Syndikalismus und Nationalismus sind daher antidemokratisch, antipazifistisch und antibürgerlich. Sie sind, um es rundheraus zu sagen, die beiden einzigen aristokratischen Tendenzen in einer niedrigen und hedonistischen Raffergesellschaft (società quattrinaria).”*<sup>9</sup> Der Syndikalismus sagt hier einer materialistischen Basis ab, die *“niedrig und hedonistisch”* sei, und versucht sich gemeinsam mit dem Nationalismus als aristokratische Bewegung zu präsentieren. Gemeinsam ist beiden die moralisierende Gesellschaftskritik, d.h. der Mangel an Gesellschaftstheorie. Was Pareto in der eingangs zitierten Passage als geeignete Abhilfe gegen die revolutionäre Gefahr erschien, hat sich hier eigentümlich gedreht. Die Revolutionäre wünschen den Krieg, um eben die Bourgeoisie zu bekämpfen, die Pareto durch ihn gerettet sehen wollte. Der Faschismus, der aus diesem Bündnis, das bereits 1911 anlässlich des Krieges sich zu kristallisieren begann und das dann 1914/15 seine stärkste Bestätigung erfuhr, sollte beweisen, daß beide Unrecht hatten. Weder hat dieses Bündnis schlechtweg die Bourgeoisie gerettet, noch die in es gesetzten revolutionären Erwartungen erfüllt.

Mit der Ausarbeitung des *“nationalistischen Programms”* wurde Giovanni Papini beauftragt.<sup>10</sup> Papini war im November 1903 von Corradini als Chefredakteur der Zeitschrift *“Il regno”* eingesetzt worden.<sup>11</sup> Seine Karriere hatte jedoch zunächst als italienischer Vertreter des amerikanischen Pragmatismus

begonnen, dessen Organ, "Leonardo" er zwischen dem 4. Januar 1903 und dem August 1907 in Florenz gemeinsam mit Giuseppe Prezzolini herausgab.<sup>12</sup> 1912/13 gründete er gemeinsam mit Soffici den sogenannten "Primo Futurismo Fiorentino". Sowohl im Falle des philosophischen Pragmatismus, in dem Papini seine "Florentiner Schule" polemisch gegen die Napolitaner Benedetto Croce wandte,<sup>13</sup> wie im Falle des politischen Nationalismus, war es Papini gelungen, die Führungsrolle zu spielen, erst im futuristischen Experiment zerbrachen seine Ambitionen an der Autorität Marinettis. Nach dem Ersten Weltkrieg machte sich Papini dann mit seiner "Storia di Cristo" (1921) zum Sprecher katholischer Orthodoxie, womit er in der letzten Etappe der Verwandlungen seines "reversiblen Extremismus" (Isnenghi) angelangt war. Die Suche nach der Konsistenz einer so unbegrenzten Verwandlungsfähigkeit dürfte einigermaßen vergeblich sein — und Papini ist hierfür noch ein relativ gemäßigtes Beispiel, noch extremer liegen Fälle wie der Curzio Malapartes oder Mario Carlis. "Wir haben einen imperialistischen Pragmatismus vor uns", schreibt Luigi Baldacci, indem er in eben diesem Willen zum Krieg den Indifferenzpunkt erkennt, "und so wird man auch besser verstehen, wie Papinis Futurismus und sein Pragmatismus eine gemeinsame Wurzel haben konnten, den imperialistischen Willen zur Herrschaft."<sup>14</sup> In Papinis Perspektive seines "nationalistischen Programms" koinzidierten bürgerliches Klasseninteresse und das der Nation, jedoch im Unterschied zu Corradinis Romanen unter aristokratischer Führung. Seine Intention, "die bürgerliche Klasse vermöge der Aristokratie wiederzuerwecken"<sup>15</sup>, versteht sich zugleich als Aufhebung des Klassengegensatzes durch die nationalistische Politik: "Der Gegensatz verläuft zwischen einer Politik der Klasse und einer Politik der Nation, zwischen einer Politik, die die Interessen einer Klasse zum Angelpunkt nimmt und einer, die die Interessen der ganzen Nation vertritt."<sup>16</sup> Das Bürgertum kommt hierbei notwendigerweise als Vertreter der Nation zu stehen, allein es verfolge keinerlei Partialinteressen, es müsse allerdings von der Aristokratie "aus seiner Letargie erweckt werden". Papini fordert daher eine "offene Klassendiktatur" — es sind seine Begriffe — und fügt hinzu: "Die Klasse kann sich manchmal auf eine sehr eingeschränkte Oligarchie oder gar auf einen einzigen Mann reduzieren."<sup>17</sup> Die Beispiele, die Papini hierzu zitiert, sind Caesar, Napoleon und Lord Curzon. Die Aufgaben, die einem so organisierten Staat zufielen, sieht Papini ausschließlich in Kolonialkriegen in Afrika<sup>18</sup>, nichts findet sich in seiner Programmschrift über dessen innere Ordnung.

Der Mailänder Kern des Futurismus um F.T. Marinetti hatte zur gleichen Zeit seine Ideologie des Krieges entwickelt. Erst während der Kampagne zugunsten des libyschen Krieges und dann während der von 1914/15 fanden sich Marinetti und Papini plötzlich auf der gleichen Seite. Seinen organisatorischen Ausdruck fand diese Allianz im Beitritt Sofficis und Papinis zum Futurismus und in den Publikationen der Florentiner Zeitschrift "Lacerba" (1913—15). In der Interventionspropaganda von 1914/15 wurde die Position Marinettis und einiger Anarchosyndikalisten, die des sogenannten "interventismo di sinistra" (Linksinterventionismus), von der politischen Richtung Papinis, Sofficis



und Corradinis ununterscheidbar. Zunächst jedoch ist die scheinbar völlig gegensätzliche theoretische Ausgangsposition der Mailänder Gruppe kurz darzustellen, die später aufgrund ihrer inneren Unhaltbarkeit zu jenem Bündnis mit dem politischen Nationalismus führen sollte, das bis zum Machtantritt Mussolinis durchhielt.

Die Verherrlichung des Krieges zählt von Anfang an zu den futuristischen Programmpunkten. Im Gründungsmanifest von 1909 heißt es unter Ziffer neun: "Wir wollen den Krieg verherrlichen, die einzige Hygiene der Welt, den Militarismus, den Patriotismus, den destruktiven Gestus der Libertins, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung der Frau."<sup>19</sup> Eine weitere Begründung wird nicht gegeben, der Programmpunkt ist so, wie wir ihn zitiert haben, in sich abgeschlossen. Der Krieg wird glorifiziert ausschließlich als "destruktiver Gestus" im Namen der "schönen Ideen, für die man stirbt" — offenbar ganz gleich welcher. Ein weiterer Zweck des "Militarismus" und "Patriotismus" wird nicht angegeben. Die Formel vom Krieg als einziger Hygiene der Welt — hier schon zusammengezogen mit der Verachtung der Frau, worauf später zurückzukommen sein wird — hält sich von nun an in sämtlichen futuristischen Texten durch. Eingesenkt in den oben skizzierten historischen Hintergrund wird sie gerade vermöge ihrer Abstraktheit, die keiner äußeren Ziele mehr bedarf, an der sich die Geister scheiden könnten, zu derjenigen Ordnungsparole werden, durch die sich die Gruppe definiert. Nicht nur als Provokation ist sie gemeint, wie in Interpretationen des Futurismus fast durchweg vermutet wird<sup>20</sup>, sondern als mittels ihrer Abstraktheit historisch konkrete Vereinigungsformel der divergierenden Militantismen. Das dem Gründungsmanifest zwei Monate später folgende Manifest "Tod dem Mondschein" führt dasselbe Motiv etwas detaillierter vor und gibt zugleich eine erste Bestimmung des Gegners: "Feiglinge! — schrie ich und wandte mich den Bewohnern von 'Paralyse' zu, unter uns angehäuft, eine enorme Masse . . . bereit für unsere Zukunftskanonen. Feiglinge! Feiglinge! . . . Warum diese Schreie von lebendig verstümmelten Katzen? . . . Fürchtet ihr vielleicht, daß wir eure Hütten niederbrennen? Noch nicht! . . . Wir müssen uns doch noch im kommenden Winter aufwärmen! . . . Für dieses Mal geben wir uns damit zufrieden, alle Traditionen wie morsche Brücken in die Luft zu sprengen! . . . Der Krieg? . . . Ja, er ist unsere einzige Hoffnung, der Sinn unseres Lebens, unser einziger Wille! . . . Ja, der Krieg! Gegen euch, die ihr zu langsam sterbt und gegen alle Toten, die uns den Weg versperren! . . . Ja, unsere Nerven verlangen den Krieg und verachten die Frau, denn wir fürchten, daß ihre blumenrankigen Arme unsere Knie umschlingen, am Morgen unseres Aufbruchs."<sup>21</sup> Der Gegner erscheint sowohl als enorme Masse wie gleichzeitig als Kanonenfutter. Das ist der Gestus der futuristischen Avantgarde: die Masse, "unten angehäuft", fungiert zugleich als Stimulans und Opfer. Der Krieg ist das Resultat. Er ist nicht mehr wie etwa in Corradinis Nationalismus eine der Vereinigungsmöglichkeiten, sondern die einzig gewollte, die einzige, die der Avantgarde sowohl Gefolgschaft verspricht, wie diese Gefolgschaft zu einer von Opfern macht. Die Masse als Gegner erregt einerseits durch ihre Zahl, wird aber schon von vornherein als ohnmächtiges Objekt gesehen, als "Feiglinge", die

“zu langsam sterben”. Die Tradition, gegen die sich hier die “Zukunftskanonen” richten, sei zwar schon vollständig “morsch”, aber paradoxerweise eben deshalb gewaltsam zu zerstören. Die Exaltation des Futurismus ist tautologischer Natur. Der Feind steht nicht mehr außen wie in Corradinis Ausgleichsprogramm, das auf eine Emanzipation des “proletarischen Italien” gegenüber den anderen Nationen abzielte, sondern ist die innere “Paralyse”; dieselbe Gesellschaft also, die der Syndikalist Olivetti in der oben zitierten Passage “eine niedrige und hedonistische Gesellschaft” nannte. Er wird damit einerseits jeglicher Bestimmbarkeit entzogen, andererseits als schuldig im moralischen Sinne und als im Grunde schon besiegt herbeizitiert. Diese Schemenhaftigkeit des Gegners wird sich bis in die futuristische Interventionskampagne von 1914/15 hinein durchhalten, er verändert dort nur seinen Namen. In Boccionis 1915, vor dem Heeresdienst entstandenen Bild “Carica di lancieri” erscheinen die deutschen Reihen ameisenhaft klein in der linken unteren Ecke des Bildes, während der Angriff eher von oben als frontal, maschinenhaft grau über sie hereinbricht. Der Gegner scheint eigentlich schon geschlagen und, das ließe sich gegen Boccionis Intention sagen, so vieler Mühe gar nicht wert.<sup>22</sup>

In beiden zitierten Passagen aus den futuristischen Manifesten wird der Wille zum Krieg durch die Ablehnung der Frau komplementiert, und zwar beide Male mit Anspielung auf ihre gefürchtete Verstrickungsmacht: sie könnten die in den Krieg Ziehenden mit “ihren blumenrankigen Armen, die die Knie umschlingen”<sup>23</sup>, aufhalten. So überraschend, wie diese Verbindung von Kriegssucht und Frauenfeindlichkeit hier auftaucht, als so konstitutiv wird sie sich in den futuristischen Texten erweisen.

Durch Gabriele D’Annunzio war dieser futuristische Antifeminismus vorbereitet worden. In seinem Roman “Il trionfo della morte” (Triumph des Todes) erscheint die Frau als die böse Magierin schlechthin, als die “schöne Feindin”<sup>24</sup>, die sowohl der Selbstverwirklichung des Protagonisten im Wege steht wie seinem Todeswunsch. Entsprechend bildet die Frau in “Le vergini delle rocce” (Die Jungfrauen von den Felsen) das eigentliche Hindernis bei der Zeugung eines neuen Herrschergeschlechts, eines neuen “Re di Roma”, und zwar wegen der Unfähigkeit des Helden, sich unter den Anwärterinnen zu entscheiden.

Marinettis “Mafarka” steht seiner Intention nach auf den Schultern D’Annunzios, erklärt jedoch gleich zu Beginn, daß die peinliche Vermittlung durch die Frau auszuschließen sei: “Verachtet die Frau! (. . .) Ich rede nicht über den animalischen Wert der Frau, sondern über die sentimentale Bedeutung, die ihr zugeschrieben wird.”<sup>25</sup> Der unsterbliche Sohn, Gazurmah, wird daher nur ein mechanisches Wesen sein können, der durch die Seele des Vaters lebt. Die Parole “Verachtet die Frauen” wird von Marinetti zunächst einfach in Frontstellung gegen die Sentimentalität ausgegeben. “Ich will die Tyrannei der Liebe besiegen”, fährt er fort, “die Besessenheit durch die einzige Frau, den großen romantischen Mondschein, der die Fassade des Bordells benetzt.”<sup>26</sup> Der Sentimentalismus wird hier als ideologische Kehrseite seiner gesellschaftlichen Nichtigkeit angegriffen.

D'Annunzios Forderung "Respektiert die Schleier"<sup>27</sup> entgegengesetzt, besitzt der ideologische Schleier bei Marinetti keinerlei Bedeutung mehr. Gebannt schaut er auf das, was dahinterliegt, und daher auch rein hervortreten soll: das "Bordell". Was von Marinetti zunächst einfach als Zurückführung des Romantizismus auf die von ihm verdeckte gesellschaftliche Wirklichkeit formuliert wurde, und wogegen er sogar eine Feminisierung des Mannes ins Spiel bringt — "Ich verkündige euch, daß der Geist des Mannes ein unbenützter Eierstock ist . . . und wir befruchten ihn zum ersten Mal"<sup>28</sup> — stellt sich im Verlauf des Romans, und das ist für unseren Zusammenhang von Bedeutung, als Ablehnung des Begriffs der Gattung, d.h. als Toteskult heraus, der sich nur zu oft mit männerbündischen Unternehmungen assoziiert. Nicht nur die süßlich verstrickende Sentimentalität also wird denunziert, sondern die Fortpflanzung der Gattung überhaupt: "Ich habe die Liebe getötet und durch die erhabene Geilheit des Heros ersetzt. (. . .) Machen wir alle Augenblicke unseres Lebens leuchten, mit Taten eines ungestümen Willens, von Risiko zu Risiko, ständig den Tod hofierend, der mit einem rauhen Kuß die Fragmente unserer Materie in all ihrer Schönheit verewigen wird. (. . .) Ich verherrliche den gewaltsamen Tod, der die Jugend krönt, den Tod, der uns erreicht, solange wir seiner erleuchtenden Lust noch würdig sind."<sup>29</sup> Dieser Toteskult ist das Fundament von Mafarkas stolzer Behauptung, seinen Sohn "ohne die stinkende Unterstützung der Vulva" hervorgebracht zu haben. Nicht nur ist es ganz gleichgültig, für welche der "schönen Ideen" man den gewaltsamen Tod stirbt, wie die futuristischen Manifeste es vorführten, der Tod wird selbst zum Initiationsmoment, der die "Fragmente unseres Lebens verewigt". Die Frau steht hier für das unmittelbar agonistische Prinzip, während der Tod seine Protagonisten in die Ewigkeit eines substanzhaft begriffenen homogenen Weltgeistes hinüberführt, gemäß einer Substantialisierung des Transzendentalsubjektes, die wir schon in den theoretischen Entwürfen Boccionis aufgefunden hatten: "Wie es unzählbare Fragmente an organischer Materie gibt, die um die Sonne kreisen . . ., so empfängt jeder von uns ein unaufhörliches Licht aus dem Universum, und er bereichert sich während seiner Pilgerfahrt, während der unendlichen Transformationen, die seine unsterbliche Materie durchläuft, mit Erinnerungen und mit Wahrnehmungen! Unser Geist, der der höchste Ausdruck der lebendigen und organisierten Materie ist, begleitet diese Materie durch alle ihre Verwandlungen. (. . .) Individuelle Heiligkeit und Kontinuität des willentlichen und allmächtigen Geistes, den man entäußern muß, um die Welt zu verändern: das ist die einzige Religion!"<sup>30</sup> Diesem idealistisch mystifizierten Geist führt der Tod, den sie zugleich als ihren Ursprung anzuerkennen haben, die Individuen aus der Entfremdung des Lebens wieder zu. Einerseits sei der im schlechtesten Sinne idealistische Geist unverlierbar und "allmächtig", andererseits scheint die Probe auf diese "einzige Religion" vonnöten zu sein: der Krieg. Der Tod erscheint nicht mehr, wie immerhin noch bei D'Annunzio als das Scheitern; selbst dieses Element des Selbstoppers verschwindet bei Marinettis Agonisten. Sein Toteskult weiß sich nicht als Scheitern, auch nicht im tragisch-notwendigen Sinne D'Annunzios, sondern erscheint als die Erfüllung des Lebens selbst. Der futuristische antideologische

Impuls, seine "Zerreißung des Schleiers" affirmiert das angeblich dahinter verborgene gesellschaftliche Unwesen, das "Bordell", nur umso aggressiver. Seinen deutlichsten, literarisch am wenigsten gefilterten Ausdruck des Futurismus mit dem von den gesellschaftlichen Konventionen nur Verhltem in einer "Theatersynthese" von Ruggero Vasari, in der der Protagonist einer Tochter, die soeben ihre Mutter erschossen hat, am Ende zuruft: "Man muß den tten, der die Freiheit erwürgen will! Man muß tten! (. . .) Ohne Blut, ohne Prostitution stirbt die Welt. Nicht mehr im Verborgenen. Die Masken zerstückeln. Tten! Ganz offen. Die Welt braucht Ehrlichkeit!"<sup>31</sup> Das, was hier auf den moralischen Aspekt der Gesellschaft bezogen ist, hat seine Gültigkeit für den gesamten Futurismus. Seine "Demaskierung" der Moral weit immer schon, was sich an angeblich "Befreitem" unter ihr verbirgt. Gesellschaftliche Umgangsformen seien eben nichts als Masken oder Schleier, die der Futurismus nur deshalb zu zerreißen erklärt, um die Ausübung derjenigen Instinkte, die in ihnen nicht mehr ihren adäquaten Ausdruck erkennen können, offen zu propagieren. Das ist die Tautologie des futuristischen Befreiungspathos. An keiner Stelle tritt er über deren Wechselverhältnis hinaus, im Gegenteil tritt von Anfang an im Futurismus der Krieg als organisierte, zwanghafte Vermittlung von mystifiziertem, substanzhaftem Weltgeist, der sich dann mit der prindividuellen Instinktnatur identisch zeigt, und den Individuen auf; nämlich als Kopulation: "Da ist die wütende Kopulation der Schlacht", heißt es am Ende des Manifests "Tod dem Mondschein", als die Schlacht der Futuristen gegen die "Paralyse" endlich ihren Lauf nimmt, "die gigantische Vulva, die sich aufreißt, um sich besser den Zuckungen des kommenden Sieges darzubieten!"<sup>32</sup> Allein zugunsten dieser Sexualisierung des Krieges — das wird später anhand der futuristischen Kriegsliteratur näher darzustellen sein — wird das Sentiment bekämpft. Die Kopula der Schlacht, die die Extreme einer "befreiten", entfesselten Instinktnatur und den homogenen Weltgeist im Todeskult zusammentreten läßt, schließt die sozusagen mittlere, menschliche Ebene aus. Was hier rhetorisch gesucht wird, ist das Verschlingungsvermgen dieser "aufgerissenen Vulva", die gegenüber der Verstrickung durch die Frau als Befreiung erscheint. Jedes Einspruchsmoment gegen das Agonistische wird damit abgeschnitten.

Diesem Motiv der Rückkehr in den universalen Geist verbindet sich die Formel vom Krieg als einziger Hygiene der Welt. Jeglicher historischen und politischen Bestimmtheit entrückt, wird er zum Lebensprinzip selbst. So heißt es in dem 1915 zusammengestellten Buch "Krieg — einzige Hygiene der Welt", das die zwischen 1911 und 1915 entstandenen Kriegsmanifeste enthält: "Und nun will ich euch sagen, was den Futurismus scharf vom Anarchismus trennt. Letzterer verleugnet das Prinzip der unendlichen menschlichen Evolution und bremst seinen parabolischen Schwung einzig vor dem Ideal des universalen Friedens und vor dem blöden Paradies, gemacht aus Umarmungen in offener Landschaft und aus Palmen im Wind. Wir behaupten dagegen als absolutes Prinzip des Futurismus das kontinuierliche Werden und den unendlichen physiologischen und intellektuellen Fortschritt des Menschen. Wir betrachten die Hypothese der friedlichen Vereinigung der Völker als überholt

und noch überholbar und erkennen für die Welt nur eine einzige Hygiene an: den Krieg<sup>33</sup> Das Friedensideal, das Marinetti hier im Anarchismus zu identifizieren meint, sei, so lautet seine Absage, dem Fortschritt des Lebens im Wege. Der Krieg wird zur darwinistischen Auswahl der Tüchtigen und sei damit, als Anerkennung des Lebens, so Marinetti, jedem Ideologieverdacht enthoben: "Der Patriotismus und die Liebe zum Krieg haben mit der Ideologie nichts zu schaffen. Sie sind Hygieneprinzipien, ohne die es nur Dekadenz und Tod gibt."<sup>34</sup> Über den Krieg als Lebensprinzip gibt es für Marinetti kein Diskutieren, keine rationale Entscheidung; wer ihn in Zweifel zieht, oder auch nur zögere, stehe schon auf der Seite des Todes. Wieder ist Marinettis Argumentation tautologisch. Im Grunde handelt es sich für ihn nur um die Konkurrenz zweier Modelle des Todes: der langsamen Agonie der Dekadenz, für die die Frau als Symbol stand und dem, dieses Ziel nur vorwegzunehmenden, sich aneignenden gewaltsamen Tod im Krieg.<sup>35</sup>

Einen wünschenswert deutlichen Ausdruck findet dieses Substitutionsverhältnis in einem Passus des Malers Boccioni von 1914: "Geboren werden, wachsen, sterben, das ist das Fatum, das uns leitet. Nicht auf das Definitive zumarschieren heißt, sich der Evolution verweigern, dem Tod. Alles geht auf die Katastrophe zu! Man muß also den Mut haben, sich selbst zu überwinden, bis zum Tod, und der Enthusiasmus, der Trieb, die Intensität, die Ekstase verlangen alle nach der Perfektion, d.h. nach der Konsumtion."<sup>36</sup> Gegen dieses "Fatum" hat Boccioni nichts einzuwenden, sein Versuch ist der, es zu überholen. Der Tod fungiert hier paradox als einzige Möglichkeit, der Katastrophe, von der er spricht, zu entgehen, er erscheint als höchste "Reinigung" und, nimmt man einen Brief Boccionis von 1911 zur Erläuterung hinzu, als Rückgewinnung der Unschuld. "Konstruieren, konstruieren, erschaffen! Schaffen bis zur Selbstvernichtung! Aber ich bin noch immer zu bürgerlich, akademisch, langsam und mitleidig! Ich fühle eine glühende Wut, mich umzustürzen, mich auseinanderzureißen, mich zu vergewaltigen, mich anzugreifen, mich zu verletzen, zu schneiden, zu bluten! Man braucht Wahnsinn! Delirischen Wahnsinn! Schreie! Weinen!"<sup>37</sup> Der Akt der Schöpfung, hier ist die Kunstproduktion gemeint, wird nur dann als echt und authentisch akzeptiert, wenn er den Tod mit sich führt. Boccioni erweist sich hier als Opfer seiner eigenen romantizistischen Vorstellung des Künstlers; während die romantische Kunst den geistigen Ausnahmezustand zum Gegenstand hatte, wird hier der Wahnsinn und die Zerstörung unmittelbar gewollt, um Kunst hervorbringen zu können. Der Krieg gilt dem Futurismus als das entsprechende Mittel, diese Reinigung von der Diktatur der Kultur im romantischen Sinne zu vollziehen, mit dem Zusatz, daß dieser Abstreifung der Kultur zugleich auch das Individuum zum Opfer fällt. Er entledigt sich als Rückgewinnung der angeblich noch nicht kulturell verformten Instinktnatur jeglicher historischer Bestimmtheit und soll doch zugleich deren unmittelbarer Ausdruck sein. Der Zirkel dieser Argumentation ist offensichtlich; einerseits sei die anarchische Natur kulturell verschüttet und bedürfe ihrer Erweckung durch den Krieg, andererseits sei sie es, die ihn verlangt. Der Krieg, bar jeder Bestimmung, wird anthropologisiert und als Rückgewinnung derselben Instinktnatur propagiert, von der er bereits der

Ausdruck sein soll. Auch auf die Gefahr hin, den Leser zu ermüden, sei noch einmal eine kurze Passage, diesmal in Marinettis exaltierter Diktion, angeführt. Ekstatische Worteruptionen wie diese machen den bei weitem größten Teil der futuristischen Literatur aus: "Wir verherrlichen den Patriotismus, den Militarismus, wir besingen den Krieg, einzige Hygiene der Welt, herrliche Stichflamme des Enthusiasmus und der Großzügigkeit, nobles Bad des Heroismus, ohne das die Rassen einschlafen im ätzenden Egoismus und ökonomischen Arrivismus."<sup>38</sup> Einerseits also sei der Krieg das Erwachen der Rasse, ihre Realisierung, andererseits wird die kriegerische Natur der Rasse zur Begründung des Krieges schon vorausgesetzt.

Allein der Krieg kann in Marinettis Sicht die Gegengewichte setzen zu den kapitalistischen Tugenden wie "ökonomischen Arrivismen" etc., mehr noch, als Rückgewinnung des menschlichen Wesens wird er zur Revolution schlechthin. So kann es nicht wundern, daß er historischer und politischer Bestimmungen ermangelt, wird er doch hier propagiert als Ausbruch aus Geschichte und Politik überhaupt, als die einzig wahre Revolution, die sich oben dem anarchistischen Revolutionsbegriff entgegensetzen ließ. Um so bedenklicher erscheint es, wenn die jüngste Futurismus-Renaissance in Italien ausgerechnet an diesen Revolutionsbegriff anknüpfen zu müssen meint. Die Substitution dieser Revolution durch den Krieg, den solche Autoren nicht wahrhaben wollen, wird später anhand der futuristischen Interventionspropaganda ausführlicher darzustellen sein. Der Ausbruch aus der gesellschaftlichen Verformung der Triebnatur erscheint als die einzige Qualität des Krieges, er wird zum Rückgewinnungsunternehmen aus der Entfremdung, nur in ihm werden die Menschen wieder "Beherrscher der ursprünglichen Kräfte".<sup>39</sup> Eben die Enthistorisierung und Entpolitisierung des Krieges also ist es, die den begeisterten Konsens über ihn herstellen soll. Jenseits aller konkreten Überlegungen sei "der Krieg für den Krieg" kollektives Triebbedürfnis.

Die Konzeption des Krieges als "Erwachen der Rasse" gibt den Futurismus als pseudoreligiöse Bewegung zu erkennen. Nicht vom alltäglichen Erwachen redet er — "besser eine glänzende Katastrophe als ein monotoner Fortschritt"<sup>40</sup> — sondern von einem Erwachen, für das es offenbar der Explosion von Granaten bedarf.<sup>41</sup> Entscheidend ist, daß dieses Erwachen weder eines zur Reflexion ist, noch aus ihr hervorging. Es ist vielmehr gegen dieselbe gerichtet und versetzt in denjenigen Rausch, in dem das Individuum in den Ursprungsgeist zurücktauchen kann: "Stirb im Rausch, Fleisch des Menschen! Stirb an Lust!"<sup>42</sup> Die ideologische Funktion dieser Rauschreligion gegenüber der technischen Wirklichkeit des Krieges ist evident: gestorben wird ohnehin; den Rausch steuert der Futurismus bei.

Mensch und Soldat werden in dieser Anthropologie identisch — "Wer könnte behaupten, die Worte Mensch und Kämpfer seien nicht synonym?"<sup>43</sup> — und der Krieg, nicht der einmalige Befreiungskrieg, sondern der Krieg als rituelle Waschung wird in regelmäßigen Abständen zur tatsächlichen Herstellung dieser Identität verordnet. "Man kann nicht entschlossen ohne unsere kollektive Hygiene einer zehnjährlichen Blutdusche in die Zukunft voranschreiten."<sup>44</sup> Der Fortschritt im Sinne des Futurismus verschlingt gerade das,

was da fortschreiten soll; nur dann sei die "Zukunft" seines Namens wert, wenn es die "Blutdusche" durchlaufen hat. Dieser Fortschritt ist ebenso wie der Krieg, aus dem er hervorgeht, ohne Zweck. "Der Fortschritt hat immer Recht, auch wenn er Unrecht hat, denn er ist die Bewegung, das Leben, der Kampf, die Hoffnung. Und hütet euch, dem Fortschritt den Prozeß zu machen! Sei er auch Betrüger, perfider Mörder, Dieb, Brandstifter, der Fortschritt hat immer Recht."<sup>45</sup> Der Krieg ist dem Futurismus das Geheimnis des Fortschritts. Edoardo Sanguineti hat deshalb den Futurismus als Enthüllung über den wahren Charakter der bürgerlichen Gesellschaft begriffen: "Der Krieg gab dem Futurismus einen genauen soziologischen Kristallisationspunkt und ein präzises doktrinäres System. (...) Der industrielle Krieg ist für Marinetti nicht nur die Hygiene der Welt, er ist die Wahrheit der Welt: die letzte Wahrheit der Natur und Geschichte."<sup>46</sup> So eindringlich Sanguinetis Analyse gegenüber den neuesten Futurismus-Renaissancen auch erscheint, sie krankt doch an ihrer Bindung an den Leninschen Imperialismusbegriff. Er verfehlt seinen Gegenstand, wenn er den Futurismus als "imperialistischen Bellizismus" zusammenfaßt. Von irgendwelchen Motivationen des Krieges läßt sich hier gar nicht reden, selbst der futuristische Nationalismus erscheint eher in Verbindung mit seiner anthropologischen Theorie denn als Begründung von Eroberungszielen, seien sie selbst irredentistischer Art.<sup>47</sup> Die Adhäsion an den Krieg wird bei Marinetti physisch und emotional legitimiert, nicht reflexiv. Als Bewährung der puren "Liebe der Gefahr und der Gewalt" — Zwecke für sich selbst — nähert der Krieg sich der sportlichen Leibesübung. Es versteht sich, daß diese Psychologisierung des Willens zum Krieg über die Psychologie hinausreichende Gründe hat. Auf entpolitisierter Ebene soll die politische Entscheidung präformiert und ein Maximum an aktivistischer Partizipation bei gleichzeitigem Minimum an rationaler Kontrolle erreicht werden. Daß die durch den Krieg ans Tagelicht gesprengte menschliche Instinktnatur selbst noch Produkt dieser Gesellschaft sei, mußte dem Futurismus mangels Gesellschaftstheorie entgehen. Er stellt einfach zwei Modelle des Fortschritts einander gegenüber: die Kontinuität und Fortpflanzung der Gattung, von der bürgerlichen Gesellschaft als ausgesparte Mitte in die Privatsphäre eingeschlossen, und den Kampfcharakter des kapitalistischen Erwerbs. Die gängigen Vorurteile drehen sich dabei schlicht um; während sonst der familiäre Raum als natürliches Reservat erschien, das durch Entfremdung außerhalb zu bezahlen sei, wird nun der Konkurrenzkampf selbst mit den Attributen des Natürlichen versehen. Eines ist so unwahr wie das andere. Soweit war der Futurismus Naturalisierung der kapitalistischen Konkurrenz.<sup>48</sup>

Gegenüber denjenigen, die die futuristischen Schlachtparolen für leere Rhetorik halten sollten, versicherte Marinetti 1910: "Der Tag ist nicht fern, an dem man wohl oder übel auf unseren angehäuften Kadavern die schneidende Ehrlichkeit unseres Programms und die tragische Ernsthaftigkeit unserer Gewalt wird anerkennen müssen."<sup>49</sup> Das mag hier noch als revolutionäre Kampfansage, wenn auch mit Selbstmitleid versetzt, verstanden werden, manifestierte sich aber bereits ein Jahr später im futuristischen Engagement für den Kolo-

nialkrieg in Libyen. Sein literarisches Dokument ist Marinettis "Battaglia di Tripoli" (Die Schlacht von Tripoli): "oh eingeschnittene Wege der Oasen, wo der Tod überfließt! Hohlwege, herrliche Gräben der Schlacht, mit euren schreienden Fluchten von Projektilsplintern, knapp über der Erde! Oh! Wie ich die hunderttausend Italiener beneide, die zwanzigjährig, gut gekleidet, ernährt und gerüstet ihr Herz und ihren Geist an euerm scharfen Geruch haben kühlen können, blau von Gefahr, von Abenteuer und Heroismus. Begeistern-de Intimität der Geschosse: Erzieher und gute Ratgeber."<sup>50</sup> Die überlegene Bewaffnung der italienischen Armee gegenüber ihren arabischen Gegnern — ich möchte hier nicht überprüfen, wieweit diese Beschreibung der Realität des libyschen Krieges entsprach, es spielte in unserem Zusammenhang auch keine Rolle — rechtfertigte ihr darwinistisches Lebens- und Eroberungsrecht. Technik substituiert die Biologie, sie erscheint selbst als Naturmacht. Was Marinetti im Augenblick des Krieges, des ersten, an dem er als Beobachter teilnahm, wirklich beschreibt, ist entgegen seinen Programmklärungen nicht die "Reine Liebe des Todes", sondern die simple Freude an der militärischen Überlegenheit. Der Krieg wird damit nicht mehr als entscheidende Lebensprüfung vorgeführt, vielmehr beschränkt sich seine Funktion als "Erzieher" auf die Organisation einer sportlichen Veranstaltung. Der Krieg wird also als solcher gar nicht wahrgenommen, er gerät zum puren Training zur Überwindung der Angst. "Vor allem wird dieser schreckliche Krieg dazu dienen", schrieb Giovanni Papini kurz vor der Intervention Italiens in den ersten Weltkrieg, "uns für den Rest unseres Lebens von der Angst, die wir ständig hatten, zu befreien."<sup>51</sup> Durch die permanente Anwesenheit des Todes wird die Angst vor ihm überflüssig, seine Präsenz hebt ihn als Problem auf. Das wird von Marinetti anlässlich des libyschen Krieges positivistisch registriert. "Ich sehe einen Schützen kommen, dessen Füße im Sand, im Blut und in Patronenhülsen versinken. Mit blauen Augen lachend stottert er aus dem zertrümmerten Kiefer: — Acht! Ich habe acht getötet! Aber nichts gleicht der epischen Herrlichkeit jenes Hauptmanns mit einem Mund durch blutige Binden verbunden, der beide Hände zu mir hoch hält, immer wieder, um mir mit zehn gespreizten Fingern zu zeigen, daß er zehn Feinde getötet hat."<sup>52</sup> Die "Battaglia di Tripoli" zeichnet sich von ihrer Form her durch ihre Durchdringung und Ununterscheidbarkeit von journalistischem Kriegsbericht und sozusagen lyrisch-exaltierenden Momenten aus. Durch "typische Naivität"<sup>53</sup> und reine Faktizität soll gewalt-sam, in Polemik gegen das melancholisch reflektierende Roman-Ich, die Einheit von Mensch und Geschehen wiedergewonnen werden. Das reflektierende und distanzierende Autoren-Ich kommt in Marinettis Kriegsbüchern nirgends zu Wort, so vollständig hat es sich mit dem Beschriebenen in eins gesetzt.

Zur Ausschaltung der Reflexion trägt die Erotisierung des Krieges bei. Der Autor reflektiert auch hier nicht über seine Metaphern, sondern stellt sie als objektive Assoziationen — wenn so etwas möglich wäre — hin. Er versteckt sich hinter der Folge seiner Bilder, statt sie als die seinen erkenntlich zu machen. In seinen Manifesten sprach Marinetti von "MaschineVulva" und in der



“Battaglia di Tripoli” heißt es: “Plötzlich wirft sich die Kanone an die Arbeit mit ihrem erschreckenden Lärm wie ein wütender rasender Hammer, immer noch rasender, um zu durchdringen, zu durchstoßen die noch geschlossene Pforte der Nacht. Ich gehe zu ihr wie zu einer eleganten und fatalen Frau, deren weise, präzise und grausame Blicke einem Mutigen das Leben kosten können, ohne Reue . . . Die Kanone steht vornüber gebeugt, schlanke Frauenfigur, die bewegliche Brust mit schwarzem Samt behandschuht und geschmückt mit einem wogenden Patronengürtel. Zwischen ihren schwarzen Haaren oder besser zwischen ihren gräßlichen Zähnen springt horizontal mit einem kontinuierlichen, frenetischen Schwung wie die leidenschaftlichste und wahnsinnigste Blume, die existiert, die weiße Orchidee ihrer vehementen Flamme hervor.”<sup>54</sup> Das Geschütz als femme fatale, mit der entsprechend ambivalenten Annäherung. Was diese und unzählige andere Passagen Marinettis von traditioneller Erzählung von vornherein unterscheidet, ist die gesuchte Allegorik seines Stils. Keines der Bilder wird wirklich zu Ende geführt und reflektiert, keines steht für sich ein. Sie existieren nur als der fließende Übergang zum nächst folgenden. Der Text Marinettis wird entgegen allem dynamischen Gestus statisch, Geschütz, Frau, Blume, Orchidee sind ein und dieselbe Sache, sie werden ihr nur als Auswahlammlung der unendlich möglichen Attribute angeheftet, verändern und durchdringen die Sache aber nicht. Der Autor verschanzt sich hinter der sich überstürzenden Reihenfolge der Analogien und ist nicht einmal mehr in der Lage, erkennen zu lassen, daß es die seinen sind. Gerade die Zerstörungsmacht der Kriegstechnik ist es, die ihre Exaltation erzeugt. Nur das bedrohliche Geschütz kann zum Bild der Frau werden, zur Blume und Orchidee, und so eben den Romantizismus wieder herbeizitieren, gegen den der Futurismus sich als Protest verstand. Der Krieg übernimmt den Ästhetizismus der Dekadenz. Völlig richtig bemerkt Mario Isnenghi zu diesem Buch Marinettis: “Es ist ein erstes Beispiel jener überreichen und gefräßigen ästhetischen Ausbeutung des Krieges als Fest . . . die später einen großen Teil der Literatur des ersten Weltkriegs charakterisieren wird.”<sup>55</sup> Bezeichnend ist, daß die Gefahr der maximalen Todesnähe, die Marinetti für sein Vereinigungsunternehmen durch den Krieg als Stimulus dennoch zugleich benötigt, in dessen Festcharakter vollständig untergeht. “Synthese des Krieges”, schreibt er in einem Manifest von 1917, “ein Gebirgsjäger, der unter einem ununterbrochenen Hagel von Schrapnells ausgelassen singt.”<sup>56</sup> Es ist weniger die Todesgefahr selbst, die Marinetti hier verschwinden läßt, sie ist für ihn unerlässlich, als die Furcht vor ihr. Marinettis “Synthese des Krieges” ist in höchstem Grad doppeldeutig, denn der Gesang dieser unter Beschuß liegenden Soldaten und seine “Ausgelassenheit” ließen sich ebensowohl als verzweifelter Versuch, die Furcht niederzuhalten, deuten. Der Doppelsinn dieses Gesangs steht für den der futuristischen Kunst, noch ihren scheinbar sinnenferntesten Manifestationen merkt man die Anstrengung des Überlebens an; deutliche Sprache spricht auch in diesem Sinne die oben zitierte Passage Boccionis. Für den Krieg bedeutet das, daß dieser Einstand von Inbrunst und Todesgefahr, allein darauf kommt es Marinetti diesseits aller rationalen Erwägungen an, dem gelebten Augenblick die höchstmögliche Erfüllung verleiht.<sup>57</sup>

Der Psychoanalytiker F. Fornari, der sich mit der Faszination durch den Krieg befaßte, stellt folgende sozialen Organisationsprinzipien, die durch ihn erzeugt werden zusammen:

- “1) Er produziert eine materielle Vereinigung der Mitglieder der Gruppe.
- 2) Er ist ein Ritus der Ausgaben und der Verschwendung.
- 3) Er ist eine mehr oder minder große Modifikation der moralischen Regeln.
- 4) Er ist ein Ritus der kollektiven Exaltation.
- 5) Er instauriert eine Art Aufhebung der physischen Sensibilität.
- 6) Er instauriert Opferriten.

Der Krieg wäre also höchstes Fest.”<sup>58</sup>

Nur als solches Fest, das durch materielle Vereinigung intellektuelle Verarbeitung ausschließt, wird bei Marinetti der Krieg verherrlicht. Von nationalistischen und imperialistischen Motivationen hielt er sich frei. Der Nationalismus erscheint ihm noch als ideologischer “Schleier”, als “heroische Idealisierung der kommerziellen und industriellen Solidarität eines Volkes.”<sup>59</sup> Von Romanitizismen etwa Pascolischen Typs ist bei ihm nichts zu finden. Dennoch ist sein gegen die nationalistische Ideologie gerichtetes antiideologisches Unternehmen nicht im ideologiekritischen Sinne zu verstehen. Die Rückführung des Nationalismus auf seine ökonomische Funktion gerät bei ihm nicht zum kritischen Einwand, sondern vielmehr zum Grund, einen über solche Bedingungenverhältnisse hinausschlagenden Hypermilitarismus aufzurichten. Die kritische Avantgarde hat das, wogegen sie protestieren wollte, in sich überholt.

Der folgende Schritt in Marinettis positivistischen Schlachtbeschreibungen ist “Zang Tumb Tuum”. Das Buch enthält eine Beschreibung des bulgarisch-türkischen Krieges von 1912, an dem Marinetti als Korrespondent des “L'intransigeant” teilnahm, und stellt insofern eine neue Etappe seiner Literaturtechnik dar, als hier erstmals versucht wird, das Programm der “Zerstörung der Syntax” und der “parole in libertà” in die Praxis umzusetzen. Wieder dient der Krieg als Sujet, seine Erfahrung erst, schreibt Marinetti, habe die literarischen Erneuerungen notwendig gemacht. An traditionellen Darstellungen des Krieges sei auszusetzen, daß in ihnen “ein Verletzter in einer Schlacht . . . eine übertriebene Bedeutung gewinnt, . . . verglichen mit den Destruktionsinstrumenten, den strategischen Positionen und den atmosphärischen Bedingungen.”<sup>60</sup> Die Ausschaltung des Subjekts aus der Literatur soll bei Marinetti den Rausch der unsentimentalen, positivistischen Régistration von reinen Fakten erzeugen. Die traditionellen Formen sind daher für seinen Objektivismus und Naturalismus des Krieges, die nicht mehr durch individuelle Erfahrung reflektiert sein sollen, inadäquat. Denn nicht mehr um das Schicksal des Individuums im Krieg geht es ihm, sondern um die Destruktion der Meinung, es gebe noch eines. Der Krieg wird für Marinetti zum eigentlichen Beweis der schon vor seinem physischen Tod stattgefundenen Zerstörung des Individuums. Das Sujet des Krieges überhole sogar die vorfuturistische moderne Poesie, die die verlorengegangene persönliche Identität nur nostalgisch zum Ausdruck bringe. So heißt es in einem Text von 1915: “Die Bombardements, die Panzerzü-

ge, die Schützengräben, die Artillerieduelle, die Salven, die elektrischen Drahtverhaue haben nichts mit der passatistischen antikisierenden, traditionellen, archäologischen, georgischen, nostalgischen, erotischen Poesie zu schaffen (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Carducci, Pascoli, D'Annunzio). Die pazifistische Poesie ist begraben."<sup>61</sup> Der Krieg, der hier zur Begründung der literarischen Inventionen wird, erweitert sich damit zum Modell der modernen Welt überhaupt.<sup>62</sup>

Was in "Zang Tumb Tuum" als die Syntax zerstörende eingeführt wird, ist naturalistische Onomatopoetik. Mathematische Formeln und Gleichungen übernehmen dabei eine die Syntax ersetzende Organisationsfunktion, deren kühle Rationalität die Objektivität der Darstellung garantieren soll. Auf reflexive Denkprozesse in der Literatur, die eine Entwicklung und Dynamik des Textes ermöglichten, ist damit endgültig Verzicht geleistet. Der Text wird so statisch wie eine reine Bestandsaufnahme. Dazu nur ein Beispiel: "Temperatur des Geschützrohrs 1800 Grad + Geschwindigkeit des letzten Geschosses 950 m. in der Sekunde Befreiung all seiner mechanischen Kraft in einer hundertstel Sekunde + Ohnmacht und Krankheit des Stahls + Verlangsamung der molekularen Verbindungen + innerer Druck und ausbrechende Anstrengung von 3400 atü + Koalition von 800 000 Hammer-Molekülen (Eile Fieber Wut finden den schwachen Punkt der Disgregationshöhle) + plötzliche Geburt von 200 atü im Aufstand hohl in jenem geschwächten Konvergenzpunkt aller Atmosphären auf jenen anderen Punkt der sich leert zittern drücken Vibration jedes Stahlatoms wie ein oszillierendes Pendel um eine Achse inneren Gleichgewichts von X zuckkkkkkkend total = Explosion."<sup>63</sup> An dieser Beschreibung zeigt sich zugleich die Rückseite von Marinettis programmatischer Materialisierung der Literatur, die Explosion kann ihrerseits nur in psychologisierenden Metaphern beschrieben werden, und es bleibt offen, ob es sich um die der Granate oder um Marinettis eigene handelt. Die Spannung, erzeugt durch die Kettensubstantive, durch die wiederholten Additionszeichen, überhaupt durch die Serien, in denen Marinetti seine Worte anordnet und den Leser die (mathematische) Auflösung erwarten läßt, bricht hinter dem Gleichheitszeichen zusammen. Dieser Text ist in sich abgeschlossen, er ließe eigentlich keinen folgenden "Satz" zu. Die Kriegsbeschreibung Marinettis kann daher nur aus der Aneinanderreihung solcher Sprachpartikel bestehen, die einen Fortgang der Reflexion und damit ein Interesse des Lesers von vornherein verbieten. Die Objektivität des Krieges, die Marinetti anstrebt, stellt sich ihm weiterhin als rein physikalische dar.

Am Ende des Buches zieht Marinetti kühl Bilanz: "Bilanz der Belagerung: 21. Oktober Blockierung 15. November Adrianapolis eingekreist 30 Angriffe 45 Kämpfe 52 Artillerieduelle 430 zerstörte Gebäude 15 000 tote und verletzte Bulgaren."<sup>64</sup> Marinetti macht sich zum passiven Buchhalter des Krieges. Er registriert seinen Preis,<sup>65</sup> ohne deshalb gegen ihn etwas einzuwenden. Er nennt auch den Preis der von ihm erstrebten Massenvereinigung: Die Zerstückelung der Individuen im wörtlichen Verstand: "Getrennt nein vereinigt in 2 in 6 du der du mir nah warst leih mir dein Bein steck es mir in den Mund ja verkleb dich verkleb dich einen Knäuel bilden von 6000 Molekülen nein jedes für sich

trennen wir uns aufsteigen Moleküle das wie eine Sonne kreist verringere also den Abstand der uns trennt.“<sup>66</sup> Der Krieg als gewaltsame Konstitution der Masse macht aus den Individuen und ihrer angstbesetzten Identität einen einzigen großen “verklebten Knoten” bzw. “Kadaver-Sandwiches.”<sup>67</sup> Er hebt tatsächlich die Berührungsfurcht auf und verschleißt sie zur Masse: Gliedmaß für Gliedmaß. Diese durch Zerstückelung der Menschen hergestellte Masse wird in Marinettis Poetik zum Moloch mit tausend Armen und Beinen, zum “schlammigen Bauch aus Reservisten.”<sup>68</sup>

Die Gewalt des Krieges macht die inneren Widerstände des Individuums hinfällig. Es kommt zu einer neuen “Simultaneität” von Innen und Außen, in der Marinetti die “Superiorität” seiner Literatur erblickt. “Zug Zug Fieber meines Zuges Express = Express = Expresssssss press-press-press-presspress-press-presssssss gestochen von Meersalz aromatisiert von Orangen suchen Meer Meer Meer springen springen Schienen Schiennnen Schiiiiiiien Schiiiiiiien (gefräßig gesalzen purpurn unvermeidlich gebeugt unwägar zerbrechlich tanzend magnetisiert) ich werde diese Worte erklären ich will sagen daß Himmel Meer Berge gefräßig purpurn usw. sind daß ich gefräßig gesalzen purpurn usw. bin alles außer mir aber auch in mir Simultaneität Totalität absolute Synthese = Superiorität meiner Poesie über alle anderen Stop.”<sup>69</sup> Mario Isnenghi spricht in diesem Zusammenhang von Marinettis “psychophysischer Unmittelbarkeit”.<sup>70</sup> Was er aus dem Krieg extrahiert, ist in der Tat eine neue Einheit von Subjekt und Objekt. Nicht nur setzt der Mensch sich hier am direktesten mit der Natur auseinander, er wird auch selbst zum Naturelement. Dennoch ist die Formel Isnenghis nur richtig, wenn man sich über das Wort “psychisch” in ihr verständigt. Gemeint kann hier nicht die individuelle Psyche sein; eher wäre diese Unmittelbarkeit das Zusammenschießen der beiden transzendenten Instanzen, des Ursprungsgeistes, von dem oben die Rede war, und der animistischen Natur, die die subjektive Instanz zwischen sich zermalmen. Es ist daher auch nur vorläufig von der Einheit von Subjekt und Objekt zu sprechen. Vermittlung durchs Subjekt kommt bei Marinetti nicht vor, seine Vernichtung ist an ihre Stelle getreten. Es handelt sich also um eine Einheit, die nicht mehr angeben kann, wovon sie die Einheit sei.

Eine direkte Fortsetzung findet die literarische Technik von “Zang Tumb Tuum” in dem im ersten Weltkrieg entstandenen Buch “Otto anime in una bomba” (Acht Seelen in einer Bombe). Wieder entzündet sich die Allegorik an der Präsenz des Todes, und wieder nähert sich die Lautmalerei der Grenze der Infantilität. “Brumnte mit einem Läääääärm Klaaaaaang laaaaaang eines Mooooootoors glüüücklich voll von Ööööööl zu sein — Erfindungsgeist.”<sup>71</sup> Was neu hinzukommt, ist, daß Marinetti seinen eigenen Innenraum als Schlachtfeld beschreibt. Der Krieg, den er als seinen Gegenstand außer sich hat, findet in Wahrheit als Kampf seiner acht Seelen in ihm statt. “Meine fünfte orange Seele ist ein monströses Gewirr von Fausthieben Umarmungen Applausen Pfeifen Bissen Spucken Ohrfeigen Tritten gespickt von Willen gestachelt wie Kaktus gegen den keimenden Simun der Melancholie.”<sup>72</sup> Die Melancholie ist durchaus anwesend in Marinetti, sie darf es nur nicht sein und muß

bekämpft werden. Die "Hygiene" des Krieges richtet sich ebenso gegen den Protagonisten selbst: "ich bin abgemagert. Weg, runter aller Ballast um sich zu reinigen um aufzusteigen zwischen die zerreißenen Zähne der Kälte nach 10 Zenit aus Stahl der Unberührtheit."<sup>73</sup>

Diesem inneren Zwiespalt, der Marinetti auf solch hygienische Positionen treibt, entspricht die Doppeldeutigkeit seiner Metaphorik. "Zelle = Gehorsam gegenüber Österreich = traditionelle Feigheit unserer Außenpolitik," heißt es zunächst bei der Beschreibung eines Aufenthalts im Gefängnis, dann aber erscheint "Zelle + vergrößerte Liebe zu Italien"<sup>74</sup>, und schließlich verwandelt sich obiges Bild der Gefängniszelle in sein genaues Gegenteil, in die Bombe: "Panzer, Kaserne oder Bombe? Explodiere! Explodiere!"<sup>75</sup> Die schließliche Explosion der im Innern gestauten Spannung erscheint gegenüber ihrer weiteren Konservierung als Erlösung. Das äußere Auftreten der Vernichtung im Kriege kann das Individuum nicht mehr überraschen und von ihm kaum noch wahrgenommen werden, so sehr ist es mit ihr schon seit langem im Innern vertraut. Im Gegenteil verspricht der äußere Kampf den inneren zu schlichten. "Man muß die innere Bajonette besiegen."<sup>76</sup> Die furchtbarste Zerstörung, der er sich im Krieg gegenüber sah, kann ihn nicht mehr überraschen, er hatte sie längst in sich ausgefochten. Dieses innere Schlachtfeld ist für Marinetti offenbar nicht mehr in psychologischen Termini darstellbar. Er beschreibt seinen Innenraum als Maschine, noch dazu als Waffenschmiede: "In meinem Innenleben sind alle Öfen unter Feuer. Dumpfes pfeifendes Dröhnen von Turbinen Kolben Dynamo Explosionsmotoren mit elektrischem Herzen. Meine Nerven sind wimmelnde Korridore, wo die Wahrnehmungen hämmern, um gegen die Mittelmächte des Himmels Waffen zu produzieren."<sup>77</sup> Andererseits hat Marinetti seinen inneren Konflikt selbst erst produziert, denn der mechanisch "hämmernde" Aspekt seines Innern läßt jenseits von sich das sentimentale Wesen zurück. Erst in der Auseinandersetzung von Gefühl, das nicht sein darf, von Sensitivität und Produktivität wird erstere süßlich verschwommen und letztere mechanisch kalt und vernichtend. "Ich habe in der Brust den Eindruck eines schönen vergoldeten Gesichtleins einer intelligenten und sinnlichen Blondine."<sup>78</sup> Aber diese sensitive Qualität ist gegenüber den "hämmernden Sensationen", denen Marinetti sich ausgesetzt sieht, selbst schon Verletzung. "Der Eindruck ist eine Wunde. Die Wunde weitet sich aus. Mein Körper ist nichts anderes als der entzündete Rand der Wunde."<sup>79</sup> Aus dieser "Entzündung" erwächst die Notwendigkeit des Krieges, die Wunde wird zum Schützengraben: "Wunde oder Schützengraben? Wer verteidigt ihn? Seine sanfte Erinnerung oder sein grausames Vergessen? Ich bin rein und schmutzig wie ein Schützengraben, fliegend und angenagelt, zerrissen und fröhlich, verzweifelt und klar."<sup>80</sup> Die Verwundung, der Abgrund, ist so tief, so unabsehbar sind die Möglichkeiten der Vermittlung, daß sie selbst zur Waffe werden kann, mit der das Denken, das reflexive Festhalten an der Möglichkeit solcher Vermittlung, zum Schweigen gebracht werden soll. Zwischen diesen inneren Antagonismen hat die Reflexionsinstanz keinen Platz; daß ihre Vermittlung mißlang, wird zum Grund, sie zu denunzieren: "Seid brutal!"<sup>81</sup> Es könnte hier nicht einmal mehr gesagt werden, das Individuum ringe mit sich selbst. Es

erscheint nicht als Athlet, als der sich noch in der gleichzeitigen deutschen Phänomenologie der Philosoph vorführte, der um die winzigste theoretische Distinktion "ringt", sondern als Opfer. So weit sind die Pole auseinandergetreten, daß es längst nicht mehr behaupten könnte, die kämpfenden Kräfte seien die seinen. Das Individuum ist nur noch Schauplatz des Gefechts ihm entzogener Mächte, die schließliche Vereinigung kann daher nur von der endgültigen Sprengung der persönlichen Identität erhofft werden. Die Explosion der "acht Seelen", deren explosives Gemisch eine Bombe ergibt, verkehrt sich am Ende des Buches in die langersehnte Beruhigung. Marinettis spätere Kriegsbücher kehren immer wieder diesen Aspekt der wiedergefundenen Ruhe durch den Krieg hervor. Selbst die Perspektive des "Abenteuers", verbindlich noch für die deutsche Kriegsliteratur, geht hierin unter. Nicht "Stahlgewitter" sei der Krieg, sondern Ruhestätte, "alcova d'acciaio."<sup>82</sup>

Wenn der Krieg dem Futurismus nichts weiter als die äußere Wiederkehr einer in Innern wohlvertrauten Erscheinung ist, kann der Gegner nur schemenhafte Konturen gewinnen. Nicht einmal mit den Bestimmungen des eigenen Ich mehr kann er versehen werden. "Die Gräber marschieren gegen uns! Unheimliches Überfließen der Friedhöfe. Die Toten unterwerfen sich die Lebenden."<sup>83</sup> Das ist die gespenstische Situation der futuristischen Revolte. Je ungreifbarer der Gegner, desto heftiger muß sie sich entzünden, die Schemenhaftigkeit des Kampfes benimmt ihm also keineswegs die Grausamkeit. Im Gegenteil, mit dem "großen Aufstand der Mumien" gibt es keinen Ausgleich mehr. "Schluß mit den Gräbern! Sollen die Kadaver sich selbst begraben und treten wir lieber ein in die große futuristische Stadt, die ihre formidable Geschützatterie von Fabrikschornsteinen gegen das verstrickende Meer der Toten richtet, das auf der Milchstraße marschiert."<sup>84</sup> Diese Omnipräsenz der Toten, unsichtbar und alles infizierend bis auf den Futurismus selbst, gibt der Kriegsideologie Marinettis ihre pantoklastische Perspektive. Die Schemenhaftigkeit des Gegners macht eine völlige Zerstörung notwendig. Nur eine absolut an nichts Gegebenem mehr gebundene Zerstörungsinstanz scheint dem Futurismus nicht unter der Macht der Toten zu stehen.

Der Krieg wird nicht zur Erreichung eines bestimmten Zwecks verherrlicht, sondern zur Zerstörung aller Zwecke, denn sie verbänden das Unternehmen noch mit dem Reich der Ahnen, das der Futurismus allgegenwärtig wittert. Der Krieg ist nicht zweckhaft, er ist vielmehr Vergeudung. Mario Isnenghi hat ausgezeichnet dargestellt, wie diese Theorie der Vergeudung in ökonomische Zusammenhänge sich einfügt. "Marinettis Texte sind . . . Beispiele für die engen Zusammenhänge zwischen den psychologischen und dem ökonomischen Moment des Krieges: für die *Verschwendung* im psychologischen Sinn . . . und der Organisation dieser Verschwendung zu produktivistischen Zwecken, der der Krieg gleichkommt."<sup>85</sup> Marinettis Entpolitisierung des Krieges zu einer allgemeinen Theorie der Selbstvergeudung inseriert sich in einen genau definierten ökonomischen Kontext.<sup>86</sup> Daß Marinettis Theorie der Vergeudung in eine Kriegsideologie einmünden konnte, ist seinem ungebrochenen Naturalismus verschuldet. Nur dann kann man seine Hoffnung in den Pantoklasmus setzen, wenn er als Rückkehr, als "ripulitura" zu einem ursprünglichen Wesen ver-

standen wird; wenn man sich dem im schlechtesten Sinne idealistischen Glauben überlassen kann, die Zerstörung lege nur frei und verschlinge nicht die Substanz. Der Nihilismus, auf den der Futurismus so viel sich zugute hielt — wir werden später anhand von Giovanni Papini ausführlicher darauf einzugehen haben — ist nicht bis zu Ende durchgeführt, und gerade dieser Restbestand an "Optimismus" treibt ihn zur Apotheose des Krieges.

Der Kriegscharakter der futuristischen Kunst läßt sich durch alle ihre Sparten hindurch verfolgen. Edoardo Sanguineti hat die *Tavole Parolibere* als Nachahmung von Schlachtfeldern erkannt<sup>87</sup>, und Marinetti selbst schreibt zum Ausbruch des ersten Weltkrieges in einem seiner Manifeste: "Heute triumphieren die 'Parole in Libertà', lyrische Bewertung der Kräfte, ohne Prosodie, ohne Syntax, ohne Interpunktion, ohne analytische, dekorative und höfliche Details (...) Schlacht der typographischen Charaktere und Beschuß durch ihre Onomatopeismen."<sup>88</sup> Jenseits der reflexiven Distanz, die ihren Realitätsgehalt erst aus der subjektiven Rekonstruktion des Geschehens bezieht, sollen die *Tavole Parolibere* unmittelbar die Schlacht, die ihr Gegenstand ist, im Kampf der Typographien und der Lautmalereien widerspiegeln. Sie seien einfach die Reproduktion des Krieges auf der Buchseite und verzichteten auf dessen Integration in den fortlaufenden Text einer Erzählung.

Der Krieg und seine literarische Reflexion sollen hier identisch werden. Literatur wird wieder zur unmittelbaren Widerspiegelung des Geschehens, ohne daß, das wäre gegen diese Widerspiegelungstheorie einzuwenden, derjenige hervorträte, der diesen Spiegel vorhält. Längst hat sich das, was im Kopf des Autors vorgeht, ununterscheidbar mit dem äußeren Geschehen verschmolzen. Diese neue Naivität löst jedoch, entgegen ihren Intentionen, auch den Realgehalt auf. Entgegen der intendierten Eindeutigkeit stellt eine fundamentale Ambivalenz sich ein; man kann diesen Text entweder als naturalistischen Kriegsbericht lesen, oder als wahnhaftige Projektionen des Autors, ohne daß diese beiden Pole noch irgendwie reflexiv vermittelt wären. Der Naturalismus des Autors, der keine Distanz zum Gegenstand mehr gewinnen kann, gibt nicht einmal diesen. Purer Objektivismus läßt Subjektivität als wahnhaft erscheinen, und entweder ist in Marinettis Texten alles objektiv oder (und) gar nichts.

Die Theorie der *Tavole Parolibere* als "action artistique" war von Anfang an mit dem "patriotisme révolutionnaire" identisch gesetzt. Marinettis "Les mots en liberté futuriste" erschienen unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg und stellen dessen literarische Frucht dar. In ihrem Vorwort heißt es: "le mouvement exerça tout d'abord une action artistique, tout en influencant indirectement la vie politique italienne par une propagande de patriotisme révolutionnaire, anticlérical, directement lancé contre la Triple Alliance et qui préparait notre guerre contre l'Autriche. Le futurisme italien, prophète et préparateur de notre guerre, semeur et entraîneur de courage et de liberté, a ouvert, il y a onze ans, son premier meeting artistique au Théâtre Lirico de Milan par le cri: A bas l'Autriche!"<sup>89</sup> Stolz weist Marinetti auf die Rolle des Futurismus in der

Interventionspropaganda hin, und der Sieg über die Mittelmächte erscheint ihm als, "victoire des mots en liberté". Die Syntax soll eben wegen ihrer distanzierenden Wirkung, weil im Krieg ihre Organisation eine andere sei als die des Geschehens, "unterdrückt" werden. Literatur hört damit auf, beschreibende zu sein, sie soll genau dieselbe Faktizität gewinnen wie die Ereignisse, d.h. ebenso vernichtend wie diese — Hohn auf Hegels Lehre vom Sichverlieren ans Objekt. "Anstatt die Tiere, die Vegetation, die Mineralien zu humanisieren (nunmehr überwundenes System), können wir den Stil animalisieren, vegetalisieren, mineralisieren, elektrisieren oder verflüssigen und ihn in gewisser Weise dasselbe Leben wie die Materie leben lassen."<sup>90</sup> Merkwürdigerweise verwendet Marinetti noch immer das Wort "Stil", üblicherweise Terminus des spezifischen Ausdrucks durchgeführter Individuation, dem diese Technik als "essentielle Bewertung des Universums als Summe von bewegten Kräften"<sup>91</sup> sich verweigert.<sup>92</sup>

Ich kann hier, auch aus drucktechnischen Gründen, nicht in die Interpretation einer dieser Tavole Parolibere eintreten.<sup>93</sup> Festzuhalten bleibt, daß die futuristische "Simultaneität" sich auf die bloße Katalogisierung vorkommender Laute und Naturerscheinungen beschränkt. Was demnach hervortritt, ist keineswegs die Materialität des Krieges, sondern die Willkür des Autors, der zwischen und mit seinen Graphemen operiert, nicht um etwas außer ihnen Liegendes "auszudrücken", sondern um auf den Gestus des Montierens selbst hinzuweisen. Das hat den dialektischen Haken, daß eine Subjektivität, die nur noch als willkürliche, in scheinbar absoluter Freiheit sich präsentieren kann, auch als Subjektivität verschwindet. Weder erscheint hier der Autor durch die Montage seines Materials hindurch, noch dieses Material selber, jenseits der Montage.

Die futuristischen Theaterveranstaltungen folgten Marinettis Maxime, "Faustschläge, Ohrfeigen und Tritte" in die Kunst einzuführen, und das Ergebnis wird mit den Worten kommentiert: "Der riesige Saal zögerte nicht, ein wahres Schlachtfeld zu werden."<sup>94</sup> Entsprechend der Ideologie des Krieges als Metapher autonomen Lebens sei nur so künstlerische Produktivität erreichbar. Eben in der "Schlacht" zwischen Bühne und Zuschauerraum bestehe die "Erheiterung", die der Futurismus anstrebte. "Das Theater der Überraschung nimmt sich vor, durch Überraschung zu erheitern, mit allen Mitteln, Ideen, Kontrasten, . . . die fähig sind, die menschliche Sensibilität freudig zu erschüttern."<sup>95</sup> Marinettis Metapher vom Theatersaal als Schlachtfeld war nur wenig übertrieben. Die Zeitungsberichte ähneln Kriegsberichterstattungen, die von futuristischer Seite bestätigt und noch überboten werden.<sup>96</sup>

Auch die futuristische Malerei, wenn sie schon nicht — ebensowenig wie das futuristische Theater — den Krieg als vorrangigstes Sujet hatte, wie es jedoch in der Literatur eindeutig der Fall ist, mußte sich in ihren programmatischen Formulierungen der Metapher eines universalen Krieges bedienen. Die kubistische Objektanalyse, so lautet das Schema Boccionis und Sofficis, habe unter dem Einfluß Cézannes dem Impressionismus allzu voreilig den Rücken gekehrt, habe auf die Abbildung der Bewegung und der Flüchtigkeit des Ein-



drucks schlechthin verzichtet und sei damit letztlich zu einer "akademischen" Statik zurückgekehrt. Demgegenüber habe die futuristische Malerei auf den Impressionismus wieder zurückzugreifen, nicht jedoch in der Weise, daß sie die Beweglichkeit nur als den Zufall des jeweiligen Augenblicks einfange, sondern indem sie sie zu neuen Formen kristallisiere. Ein laufendes Pferd, führte Boccioni aus, sei z.B. kein Pferd, welches außerdem noch läuft, sondern eine andere Sache, der eine andere Form gebühre. Diese Form und damit die Bewegung selbst einzufangen, ist Boccionis "Verfestigung des Impressionismus". Dafür ist vorausgesetzt, daß zwar im Gegensatz zum Impressionismus das Objekt seine Dinglichkeit zurückgewinnen müsse — durch seine sämtlichen Schriften hindurch wehrt Boccioni sich gegen einen reinen Abstraktismus — ohne jedoch diese neue Konkretheit mit seiner kubistischen Isolation zu erkaufen. Vielmehr sei jedes Ding als ein Kraftzentrum abzubilden, von dem aus "Kraftlinien" zu allen umliegenden verlaufen, mit denen es in Konflikt steht. Die "gegenseitige Durchdringung" (Boccioni) der Gegenstände, die eine neue, dauerhafte artistische Synthese der Bildwelt nach ihrer kubistischen und impressionistischen Zersplitterung erstmals wieder ermöglicht, stellt allein in der "Schlacht" und in der "Konkurrenz" sich her. Sie sind sogar, sofern sie die Gegenstände allererst konstituieren, das Allerrealste, darum nimmt der Futurismus immer wieder auf den Krieg Bezug. Er erscheint ihm als das Konstitutionsgesetz der Welt überhaupt, zu dem dennoch erst die neueste Moderne zurückgekehrt sei, und das trotz seiner Allmacht der Wiedererweckung und der realen Installation bedürfe.

Auf die Verherrlichung des Krieges läuft die gesamte futuristische Kunstproduktion hinaus, und zwar nicht nur, was ihre programmatischen Erklärungen angeht, sondern diese Kunst kann selbst nur in Kriegsmetaphern gedacht werden. Der Futurismus, gegründet, wie Marinetti immer wieder betonte, "aus meinem Willen und dem meiner großen Freunde", also als Willkürakt und nicht als Reaktion auf eine bestimmte historische Situation, greift weder die schon bestehenden nationalistischen Strömungen einfach auf, noch macht er einen Einspruch gegen sie geltend. Er greift zwar die auf einem bestimmten historischen Hintergrund formulierten Themen des Nationalismus auf, unterschlägt jedoch eben diese ihre Bedingtheit. Äußere Begründungen des Krieges erscheinen ihm nicht nur überflüssig, sondern sogar dem "élan vital" abträglich. Ein derart abgezogener Hypermilitarismus — "um die tiefen Brunnen des Absurden zu füllen" (Gründungsmanifest) — fügte sich aber seinerseits wieder in die bestimmte italienische Situation ein. Wann immer der Futurismus einem Krieg sich gegenüber befand, begriff er ihn als seinen Sieg und als Bestätigung des Realgehalts seiner Intentionen. Kein Krieg ist in diesem Jahrhundert geführt worden, der nicht in ihm seinen Sänger gefunden hätte, wobei es gleichgültig war, auf welcher Seite er sich befand. Die erste Etappe war das Engagement für den libyschen Krieg 1911, die zweite der türkisch-bulgarische Krieg 1912 und die entscheidende Probe sollte 1914 kommen.

Seit dem libyschen Krieg von 1911 ist in Europa kein Krieg mehr geführt worden, an dem Marinetti nicht teilgenommen hätte, einschließlich des spani-

schen Bürgerkrieges, auf Seiten Francos selbstverständlich, des Kolonialkrieges in Abessinien, und noch 1942 brach der inzwischen 67jährige mit ungebrochener Begeisterung an die russische Front auf. Auf einige der zahlreichen Schriften dieser späteren Periode wird im Zusammenhang mit dem sogenannten "Secondo Futurismo" noch zurückzukommen sein, hier ist nur festzuhalten, daß es kaum Passagen in Marinettis Schriften gibt, die nicht am Krieg sich entzünden. Sowohl in der Quantität der Dokumente wie in der Intensität seiner Obsession ist Marinetti *der* Kriegsschriftsteller dieses Jahrhunderts, in keiner anderen europäischen Literatur findet sich Vergleichbares. Vollkommen zu Recht kann er 1942, am Ende seiner nunmehr über dreißigjährigen Karriere in einem seiner letzten Bücher, "L'esercito italiano. Poesia armata" (Das italienische Heer. Bewaffnete Poesie) von sich behaupten: "Dies ist das Buch eines Spezialisten. Ich bin in der Tat der einzige auf moderne Kriege spezialisierte Poet."<sup>97</sup>

In der Interventionspropaganda von 1914/15 wird die futuristische Kriegsideologie erstmals in politische Agitation umgesetzt werden. Wir werden zugleich auf die Verwandlungen, die dabei mit ihr vorgehen, unser Augenmerk zu richten haben. Diese sind grundsätzlich zweierlei Art. Einmal benötigt die futuristische Aktion, um politisch erfolgreich zu sein, ein politisches Organ jenseits ihrer Zeitschrift "Poesia". Es findet eine Schwerpunktverlagerung von Mailand nach Florenz, zur Zeitschrift "Lacerba" und zur Florentiner Gruppe um Papini und Soffici, statt, die sich erst 1912/13 dem Futurismus angeschlossen hatten und nun die Vermittlerrolle zur Politik übernehmen. Die zweite Veränderung ist, daß der Futurismus seinen Beobachterposten aufgeben mußte. Während der Interventionskampagne muß er sich auf eine der politischen Seiten schlagen und erstmals am Krieg unmittelbar teilnehmen. Selbst Marinetti war nicht mehr Kriegsberichterstatter, sondern Soldat.

## 2.2 Der Florentiner Futurismus und die Interventionskampagne von 1914/15

Die Gruppe um die Florentiner Zeitschrift "La voce" hatte sich 1911 in der Frage des Libyenkrieges zerstritten, sie beherbergte seitdem sowohl die Kriegskritiken Salvemini und Prezzolini wie die umgekehrten Auffassungen Soffici und Papini. 1913 führte diese Spaltung zur Neugründung der Zeitschrift "Lacerba" durch Papini und Soffici, die sich auch dem Mailänder Futurismus öffnete.

Die durch die innere Auseinandersetzung notwendig gewordene Festlegung der eigenen Positionen geschah bei Soffici im Roman "Lemmonio Boreo" von 1912. Der Autor entwickelt hierin seine eigene Gesellschaftstheorie und stößt sich zugleich vom schon existierenden Nationalismus ab. Der Krieg, um den es sich hier handelt, ist der innere des Bürgerkrieges, der anarchistische Aufstand. Lemmonio Boreo ist eine Kohlhaas-Figur, im Gegensatz zum Kohlhaas liegt jedoch seinen Aktionen eine abstrakt moralisierende Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse zugrunde. Seine politische Position kann er nur in negativen Begriffen fassen, nämlich als moralisierende Kritik "aller Parteien" als "betrügerischer Clown."<sup>98</sup> Daraus erwächst dann der tabula rasa Aktionismus des Protagonisten.

Doch ist dieser Aufstand von Marinettis Verherrlichung der Industriestädte sorgfältig zu unterscheiden. Soffici "popolo", an das sich Lemmonio hier wendet, ist ein rustikaler Begriff. Die Handlung trägt sich in den Dörfern der Toskana zu, worin Lemmonio nach langen Jahren des Asyls im Ausland endlich die Heimat wiedererkennt. Die Bauern sind die Schicht, an die er sich wendet. Im Gegensatz zu Corradini, der versuchte, auch das sich heranbildende Industrieproletariat in seinen Nationalismus zu integrieren, begrenzt Soffici seinen Populismus von vornherein auf die "erdverbundene Rasse", die auch sofort in rassistischen Termini beschrieben wird.<sup>99</sup> Während die Mailänder Gruppe zu gleicher Zeit zur Zerstörung der historischen Städte wie Venedig, Florenz und Rom aufrief, erscheint die Toskana bei Soffici ganz unfuturistisch gemächlich, als Heimatkitsch: "Das ganze Land der Toskana, klar und sanft, aber auch traurig, hart und streng, breitete sich bis zum Horizont vor ihm aus, und er fühlte zum ersten Mal den Stolz, in einem solchen Nest geboren zu sein."<sup>100</sup> Von diesem Reich harmonischer Natur und unangetasteter Reinheit der Rasse sei nur der Staub bürgerlicher Verlogenheit und der Anarchismus der Partikularinteressen hinwegzufegen, um in Frieden dort leben zu können. Eines also hat Soffici mit dem Mailänder Futurismus gemein: Das Hantieren mit einem Ursprungsmythos, nur daß das, was von den Mailändern als destruktive Instinktnatur einerseits, als homogener Universalgeist andererseits gefaßt wurde, hier romantizistisch in Rasse und Landschaft verlegt wird.

Soffici ist über diese moralisierende Kritik der Gesellschaft nie hinausgeklagt. Das Zögern der italienischen Regierung, in den ersten Weltkrieg einzugreifen und so dem Kriegsbegehren der Rasse Folge zu leisten, erschien ihm schlichtweg als "Triumph der Scheiße", die es nur hinwegzuräumen gelte, um den Zustand der Unschuld, der in Wahrheit nie verlorengegangen war, wie-

derherzustellen. Es kann auch nicht wundern, daß er sich nach dem Krieg die notwendige "Hygiene" vom Faschismus erhoffte. "Der Faschismus ist nicht so sehr eine politische Partei als eine Bewegung, die auf die vollständige Regeneration, auf die Klarheit der Werte und auf die Restauration der Hierarchien in unserem italienischen Vaterland hinauswill, und sie ist daher zuhöchst interessiert an der gleichmäßigen Ausübung der charakteristischen Energien unseres nationalen Geistes."<sup>101</sup> Gegenüber dem Parlamentarismus als "unheilstiftender Bewegung" muß Lemmonio Boreos Kritik am korrupten und partikularen "partito" versagen. Seine Gleichsetzung und Kritik aller Parteien als Parteien bereitete die Selbstrepräsentation des Faschismus als Einheitsbewegung vor. Curzio Malaparte hat 1923 in dieser Hinsicht die Vorläuferschaft Sofficis dankbar anerkannt.<sup>102</sup>

Das andere Buch, das 1912, kurz vor Gründung von "Lacerba", erschien, war Papinis "L'uomo finito" (Ein erledigter Mensch). Es erscheint zunächst als die narzißtischste Selbstdarstellung, die sich denken läßt, Papini folgt darin der typischen Tendenz der "Voce"-Gruppe, der er noch angehörte.<sup>103</sup> Wie alle einschlägigen Selbstbespiegelungen bezieht Papini die Präntention der Selbstvorführung nicht aus seiner Vortrefflichkeit, sondern eben umgekehrt aus der Darstellung und Bloßlegung seiner Untugenden und aus der Klage über den Identitätsverlust. "Ich fühle mich als Schuldner. (. . .) Ich habe alles, was mir unter die Finger gekommen ist, eingeatmet, absorbiert, verschlungen und verdaut, und jetzt gelingt es mir nicht mehr, die Güter zu teilen. Ich bin ganz imprägniert mit fremden Theorien, vollgestopft mit Büchern, satt von Artikeln, getränkt mit Bildern und Worten. Ich bin Sohn der Kultur und der anderen, während ich bloß ich selbst sein will. (. . .) Ich will mich wiederfinden, den Kasensturz machen und mit meinem Gepäck davongehen und wiege es auch nur eine Unze. (. . .) Ich singe im Chor und kann meine eigene Stimme nicht mehr wiederfinden."<sup>104</sup> Die prägende Tradition wird von Papini ebenso wie vom Mailänder Futurismus als Verstrickung erfahren, was bei Soffici eher als "große Verwobenheit" erscheint. Der Unterschied zu Marinetti besteht darin, daß die Masse schon vor dem Krieg sich verkleistert hat, schon im gegenwärtigen Zustand sei das Individuum zerstückelt und der Zusammenhang so eng, "daß man seine eigenen Gliedmaßen nicht wiederfindet." Der Krieg wird dementsprechend eine unterschiedliche Funktion gewinnen; fungierte er bei Marinetti als die die Masse konstituierende Kraft mittels der Zerstückelung der Person zu "KadaverSandwiches", so wird er bei Papini gerade umgekehrt, aber komplementär als Befreiung des Individuums aus der Verstrickung in die Masse auftreten.

Absolute Überlegenheit findet Papini in seinem "Nihilismus", nur darin sei er nicht mehr zu überbieten. Dem, der sich vorstellte als die gesamte Tradition absorbiert habender, erscheint sie zugleich wertlos und zum Untergang bestimmt, und dieser Untergang ist eben das Werk desjenigen, dem sie als Joch auferlegt wurde. "Für mich gibt es nichts mehr. Ich bin der perfekte Nihilist. Ich glaube an nichts mehr: ich bin der perfekte Skeptiker. Ich glaube an nichts mehr: ich bin der vollständige, definitive, endgültige Atheist, der Atheist, der nicht einmal vor dem weltlichen, rationalen, philosophischen und humanitären

Glauben niederkniet.“<sup>105</sup> Aber der vollständig Desillusionierte, der auch der Rationalität, sonst Instrument der Desillusionierung, abgesagt hat, verwandelt sich in den, der den Zustand, den er zu beschreiben meint, erst heraufbeschwört; Papini fährt fort: “Ich weiß, daß nichts aus unseren Anstrengungen hervorgehen wird; ich weiß, daß das Ende von allem das Nichts ist. (...) Ich weiß, daß alle unsere Konstruktionen zerstört werden; daß von unseren Bränden nicht einmal die Asche bleiben wird! (...) Keine, keine Hoffnung habe ich im Herzen; keine, keine Versprechung kann ich mir und anderen machen; keine Belohnung erwarte ich für meine Taten; kein Ergebnis meiner Gedanken. Die Zukunft, ... diese ewige Ursache aller Wirkungen ist für mich nichts anderes als die nackte Perspektive der Vernichtung.“<sup>106</sup> Das wird für Papini nicht zum Grund, gegen diese Perspektive Einspruch anzumelden; im Gegenteil weiß sich sein Nihilismus mit ihr einverstanden. Erst aus dem völligen Zusammenbruch der Werte — Papini bezieht sich hier unmittelbar auf Nietzsche — könne, an dieser Hoffnung hält er entgegen der obigen Erklärung dennoch fest, die neue Ordnung hervorgehen. Das sei die “Notwendigkeit der Revolution”. Im gleichnamigen Artikel heißt es: “Uns macht dieses Chaos, diese universale Nacht der Idole, keine Angst. Erst wenn der Intellekt am Grund seiner Negationen angelangt ist, wird er etwas behaupten können; erst wenn aller Glauben zerstört ist, wird die neue Gewißheit geboren werden; erst wenn die Unordnung vollständig ist, wird sich die neue Ordnung, das neue Gleichgewicht bilden.“<sup>107</sup> Die Revolution — sie wird bald durch den Krieg ersetzt werden — verrichtet also nur dasjenige Zerstörungswerk, das im Kopf des Intellektuellen längst sich vollendet hat, und eben daraus leitet er das Recht ab, sie anzuleiten.<sup>108</sup>

Am ersten Januar 1913 erschien Papinis und Sofficis neue Zeitschrift “Lacerba”. Sie eröffnete mit den Worten: “Alles ist nichts auf der Welt, außer dem Genie.“<sup>109</sup> Lacerba stellte am 22. Mai 1915, zwei Tage nach der Intervention Italiens in den ersten Weltkrieg, ihr Erscheinen ein. Ihr Ziel sah sie erreicht. Folgendermaßen schloß Soffici paradox die letzte Nummer ab: “Wiederholen wir heute unsere unveränderlichen Prinzipien:

- 1) Wir verachten den Militarismus und den Imperialismus, den uns das Deutschland des Kaisers enthüllt hat.
- 2) Wir hassen die Moral und die philisterhafte Solidarität der Deutschen.
- 3) Wir verachten die Disziplin und den Truppengeist.
- 4) Wir verachten die Organisation und schätzen Deutschland noch niedriger ein als die Türkei, denn es rühmt sich eben dieser Organisation.
- 5) Wir sind für die Eleganz, die Raffinesse und den Geist, gegen die Gewalt, das Virtuositum und die Ernsthaftigkeit.
- 6) Wir stellen die Sensibilität, die Kunst und das Vergnügen über den Zivilismus (civismo) und die Philosophiererei (filosofume)
- 7) Wir lieben die Krankheit des Intelligenzen mehr als die Gesundheit der Un-erzogenen.“<sup>110</sup>

Deutlich ist sowohl die Infantilität des futuristischen Programms gegenüber der Realität des inzwischen ausgebrochenen Krieges, wie eine gewisse Diffe-

renz zwischen dem Florentiner Futurismus, für den Soffici hier spricht, und der Mailänder Gruppe um Marinetti. Marinetti hätte dem Esprit, der Raffinesse und der Intelligenz nicht dasselbe Gewicht verliehen und sich vielleicht doch lieber auf die Seite der "Unerzogenen" geschlagen.

Offenbar hat ein Umschwung von der Kunst zur Politik stattgefunden, und dennoch halten sich die ästhetischen Argumente in diesem politischen Programm durch, die gegenüber der Realität des Krieges anachronistisch erscheinen. Wann etwa ist ein Krieg in der Neuzeit "elegant" geführt worden? Im Krieg selbst wird später auch Soffici Geschmack an der Organisation finden. Der Ausbruch des ersten Weltkriegs bezeichnet den Umschwung von "Lacerba" vom Intellektuellenblatt zum politischen Propagandaorgan. "Kümmern wir uns um die Politik" lautet Papinis Parole der Stunde. Der Futurismus sah im ersten Weltkrieg die endliche Bestätigung seiner Voraussagen. Längst hatte er den Krieg als Geheimnis des Fortschritts beschworen, längst hatte er der inneren "Paralyse" die Entscheidungsschlachten — die dann doch nichts entschieden, und immer wiederholt werden mußten — geliefert. Der Ausbruch des Krieges konnte ihm nur als glänzende Rechtfertigung erscheinen, er ist die "futuristische Stunde". Im November 1914 schrieb Marinetti in einem Manifest: "Wir Futuristen, die wir seit über zwei Jahren unter den Pfiffen der Verfaulten und der Paralytiker die Liebe zur Gefahr und zur Gewalt verherrlichen, den Patriotismus und den Krieg, einzige Hygiene der Welt, sind übergücklich, endlich diese große futuristische Stunde Italiens zu erleben. (. . .) Futuristische Maler, Poeten, Bildhauer und Musiker Italiens! Solange der Krieg dauert, lassen wir die Verse, die Pinsel, die Meißel und die Orchester beiseite! Die roten Ferien des Genies haben begonnen! Nichts können wir heute bewundern außer den entzückenden Symphonien der Schrapnells."<sup>111</sup> Es ist zu ergänzen, daß tatsächlich alle futuristischen Künstler diesem Aufruf folgten und ihr Metier liegen ließen. Kunst sei unnötig geworden, weil durch den Krieg realisiert. "Der dynamische und aggressive Futurismus verwirklicht sich heute ständig im großen Krieg", schreibt Marinetti, "der jetzige Krieg ist das schönste bisher erschienene futuristische Poem. (. . .) Wir besichtigen heute eine riesige futuristische Ausstellung mit dynamischen und aggressiven Bildern, in die wir möglichst schnell eintreten und uns ausstellen wollen."<sup>112</sup> Die Bewegung, die der Futurismus initiierte, findet nur ihr äußeres Äquivalent im Krieg. Marinettis einziges Problem wird von nun an sein, in ihn einzutreten.

Die Hauptlast der futuristischen Interventionspropaganda trug jedoch die Zeitschrift "Lacerba". In ihr grenzte Papini seine Kriegsideologie zunächst von äußeren Kriegszielen, in deren Namen der Irredentismus und Imperialismus auftrat, ab. "Ich bin nie Irredentist gewesen. (. . .) Der lokale Krieg, der partikulare und eng nationale Krieg — der irredentistische Krieg — gefallen und interessieren mich nicht."<sup>113</sup> Jeder noch begründbare Krieg sei "partikular" und verfehle seine Affirmation als allgemeines ethisches Prinzip, so verleugnet nun der Futurist Papini seine eigene Vergangenheit als nationalistischer Programmatiker. "Meiner Ansicht nach mußte Italien aus allgemeinen,

sozusagen metaphysischen Gründen in den Krieg eintreten.“<sup>114</sup> Die Metaphysik des Krieges hat zwei Seiten, nach außen richtet sie sich gegen die “tedescheria”, nach innen erhofft sie sich die Harmonisierung der italienischen Nation. Papini fährt fort: “Das Zentrum des Krieges war für meine Freunde und mich ideal: antideutsch. Wir fühlten diesen Krieg einzig als Notwendigkeit der Befreiung und der Verteidigung gegen die triumphierende Überdeutscherheit.“<sup>115</sup> Die “Notwendigkeit der Befreiung”, die Marinetti gegen die innere Paralyse behauptet hatte, wird nun, vom nationalistischen Futuristen Giovanni Papini nach außen gewendet. Durch Beseitigung der deutschen Unterdrückung könne die italienische Nation endlich sich befreit erheben. Die andere Seite des Unternehmens Papinis ist so nicht minder deutlich: “Für unsere gekreuzigte Nation ist der Tag der herrlichen Wiederauferstehung schon gekommen: das Morgenrot des Aufstiegs zur Größe ist geboren. (...) Wir sind dabei, unseren Vorrang wieder einzunehmen. Dieser Krieg ist also ein Krieg der Bestätigung und ein Krieg der Befreiung.“<sup>116</sup> Papinis Begriff der italienischen “grandezza” schillert in imperialistischen Intentionen hinüber, die in der Tat die italienische Politik dieser Zeit definierten, von denen Papini sich jedoch kurz zuvor abgegrenzt hatte. Kriegsziel war, schrieb der italienische Ministerpräsident Salandra, “Italien auf die Stufe einer Großmacht zu erheben“<sup>117</sup>, mit eben demselben Begriffsapparat arbeitend wie Papini. Für letzteren jedoch handelt es sich nicht nur um die äußere Gebietsvergrößerung und Machtausdehnung des italienischen Staates, sondern um die moralische Konstitution der italienischen Nation. “Es sind nicht nur materiell Istrien und Südtirol zu erlösen —, sondern moralisch das ganze italienische Volk.“<sup>118</sup> Aus dem Bereich des Mailänder Futurismus schreibt Carlo Carrà, Ziel des Krieges sei die “geistige Einheit”: “Oh, welch eine Freude, heute die gesamte italienische Jugend zu sehen, von den Anarchisten bis zu den Nationalisten, wie sie den Krieg wollen, den großen italienischen Krieg, der unserem Land mehr Licht, mehr Freiheit und mehr Ruhm geben wird und, auch das ist wichtig, mehr geistige Einheit.“<sup>119</sup> Dem Krieg kommt hier dieselbe Funktion zu, die man sich zunächst von der Revolution versprochen hatte. Der Futurismus nimmt das von nach-risorgimentalen Theoretikern wie Corradini entwickelte Vokabular auf: auch ihm gilt der erste Weltkrieg als “vierter Unabhängigkeitskrieg”, als “letzter Befreiungskrieg”.<sup>120</sup> Er fixiert sich jedoch keineswegs entsprechend dieser Theorie auf Österreich als Gegner, das noch immer italienisches Territorium besetzt halte, sondern auf Deutschland, dem Italien im Krieg gar nicht gegenüberstand, und von dem es sich auch nichts versprechen konnte.<sup>121</sup> Österreich wurde als Feind sogar ausdrücklich abgelehnt und der Gegnerschaft für unwürdig erachtet.<sup>122</sup> Würde Papini seiner eigenen realistischen Einschätzung der politischen und militärischen Kräfte folgen, wäre der Eintritt Italiens in den Krieg unnötig, und seine gesamte Kriegspropaganda bräche in sich zusammen. Statt dessen wird der Popanz von Nationalcharakteren aufgebaut. “Wir bekämpfen die deutsche Lüge (...), denn es hilft uns begreifen, daß der Deutsche nicht einmal den ersten Schritt in der Erziehung des Geistes gemacht hat. (...) Und die Deutschen waren nie, sind nicht und werden niemals in der Lage sein, sich dieser Anstrengung zu unterziehen. Die Deut-

schen, mit der deutschen Mentalität, betrügen sich notwendigerweise selbst.“<sup>123</sup> Die antideutsche Haltung mag bei Papini noch durch die starke Präsenz des deutschen Kapitals in Italien, vor allem durch die Banca Commerciale, motiviert werden<sup>124</sup>, bei Marinetti und Carrà stellen sich jedoch so unfuturistische Argumente ein wie das der Uneleganz, der physischen Rohheit usw.<sup>125</sup> Gerade das moderne und hochindustrialisierte Deutschland, aggressiver Aufsteiger in der Sphäre der Großmächte, hätte eigentlich die Bewunderung des Futurismus hervorrufen müssen. Außenpolitische Gründe fallen, kurz gesagt, für die Begründung der futuristischen Ideologie des Krieges aus. Weder befindet sich ihre Lehre von den Nationalcharakteren im Einklang mit ihrer sonstigen Theorie, noch konnte rationalerweise Deutschland überhaupt als Kriegsgegner Italiens stilisiert werden.

In der futuristischen Argumentation nach innen schneiden die Italiener auffallenderweise nicht viel besser ab als die geschmähten Deutschen. „Das italienische Volk ist nicht intelligent“, schreibt Papini, „das italienische Volk ist nicht großzügig! Und ich bezweifle mit Schmerzen, daß es mutig ist. (. . .) Ein alter Stiefel, der nicht marschieren will: das ist Italien.“<sup>126</sup> Entsprechend Carlo Carrà: „Dem heutigen Italiener fehlt der mindeste Schimmer von politischem Bewußtsein.“<sup>127</sup> Eben das, was die Überlegenheit „des Italieners“ über „den Deutschen“ ausmachen sollte und somit zur Rechtfertigung des notwendigen Krieges diene, wird ihm hier wieder abgesprochen. Erst der Krieg selbst also soll die vorher beschworene italienische Charakteristik tatsächlich herstellen. Was zur Begründung seiner Notwendigkeit herbeizitiert wurde, soll sich erst als Resultat aus ihm ergeben. Das ist die Doppeldeutigkeit des futuristischen Revolutionsbegriffs. Soweit der Krieg als Harmonisierung bzw. Konstitution der Nation als schon vorhanden und den Krieg verlangend gesetzt ist, folgt er ungebrochen reaktionären Denkmustern. Der Krieg als Revolutionsersatz fungiert als Konstitution und Rückkehr zugleich. „Wir schreien heute“, so Carrà, „entweder Krieg, oder Revolution! (. . .) Wir wollen an der Konstruktion der Geschichte teilnehmen und ihr nicht nur zuschauen. Wer nicht mit uns für den einzigen wirklich nationalen Krieg ist, der in einem großen Opfer alle Italiener . . . vereinigen muß, ist nicht würdig, sich Italiener zu nennen und zu leben.“<sup>128</sup> Auch für Papini bezeichnet der Krieg den Beginn einer Verjüngung Italiens und einen Ausweg aus der inneren Klassenaueinandersetzung ohne Revolution. Dem liegt die Erfahrung z.B. der „settimana rossa“ von 1914 zugrunde, in der der PSI den politischen Generalstreik ausrief und damit das Land an den Rand des Bürgerkriegs brachte. Denselben zu verhindern, scheint Papini nun der Weltkrieg geeignet. „Entweder Krieg gegen die Ausländer sofort, oder Bürgerkrieg der Italiener etwas später.“<sup>129</sup> Papini erweist sich hier als Paretos, dessen entsprechende Passagen wir eingangs zitierten, gelehriger Schüler. Abseits vom Mythos der destruktiven Instinktnatur, wie er in Mailand zelebriert wurde, abseits auch von unmittelbar imperialistischen Strömungen, begründet er den Krieg ohne Umschweife aus der Notwendigkeit der Befriedigung der inneren Klassenspannungen. Ohne Rückendeckung legt Papini seine zynischen Argumente für den Krieg vor. So er-



scheint er als z.B. Malthus'sches Mittel: "Wir sind zu viele. Der Krieg schafft Platz, . . . damit man wieder atmen kann. (. . .) Je weniger wir sind, desto besser geht es uns."<sup>130</sup>

Es ist in den futuristischen Schriften zu verfolgen, wie der Krieg allmählich den Platz der Revolution einnimmt. Er stellte bei Papini zunächst den Beginn einer umfassenderen Erneuerung dar, insofern seine äußerste materielle und technische Anstrengung eine neue technokratische Elite an die Macht bringen würde. Er ist erster Schritt einer größeren Regeneration weiterhin, sofern er vermöge seiner technischen Qualität von der Vergangenheit sich abstößt und sie zerstört. "Das Feuer der Artillerie und die Explosion der Granaten", erhofft sich Papini, "schaffen Platz zwischen den alten Häusern und den alten Dingen. (. . .) Es werden noch zu viele gothische Kathedralen, Kirchen, Bibliotheken und Burgen übrig bleiben. (. . .) Der Krieg ist schrecklich — und eben weil er schrecklich, furchtbar und zerstörerisch ist, müssen wir ihn mit unserem ganzen männlichen Herzen lieben."<sup>131</sup> Bei Marinetti verstellt der Krieg schon vollständig die Revolutionsperspektive: "Nur der Krieg kann die menschliche Intelligenz verjüngen, beschleunigen und schärfen, die Nerven erleichtern und belüften, uns von den Gewichten der Alltäglichkeit befreien und dem Leben tausend Geschmäcker geben."<sup>132</sup> Der Krieg kann das, was die — ausgebliebene — Revolution nicht konnte. Bezeichnenderweise verschärft die komplette Verlegung der Kriegsideologie in die "intelligenza umana" und die Auslassung sämtlicher sonstiger Kriegsgründe dessen Notwendigkeit. Mit der nur äußeren Tradition, mit dem äußeren Gegner, hätte man sich vielleicht noch einigen können; gegenüber dem inneren bleibt nur die Vernichtung als Ausweg, die Marinetti in "Otto anime in una bomba" beschrieben hatte.

Gegenüber der Revolution, auf Spontaneität beruhend, besitzt der Krieg den Vorteil, dieselben Ziele zu erzwingen, er ist damit gewaltsame Herstellung des Konsenses, der sonst in Anbetracht der "Feigheit" der "uomini comuni" nie erreichbar gewesen wäre. Durch militärischen Zwang soll im Futurismus diejenige individuelle Freiheit auf direktem Wege hergestellt werden, die sonst auf dem Umweg einer vernünftigen Einrichtung der Gesellschaft erstrebt wurde.

Bei Papini, der vom Nationalismus her zum Futurismus kam, erwächst die Kriegsdemagogie einer inhaltlichen Entleerung des traditionellen italienischen Irredentismus zugunsten eines vollkommen abstrakten Imperialismus, der mangels ökonomischer und historischer Grundlage nur auf "geistige Werte" sich berufen kann und so als ewiger "Kampf der Kulturen" erscheint. Die "grandezza italiana" hat bei Papini ausschließlich kulturellen Sinn, müsse aber dennoch mit Waffen erkämpft werden. Hier trifft er sich mit der Kriegsideologie des Mailänder Futurismus, die aus ganz anderer Quelle herkommt; der ewige Kampf zwischen "Pangermanismus und Latinität" (Papini) fällt in diesen Jahren mit dem zwischen "Futurismus und Paralyse" (Marinetti) zusammen. Auffallend ist in beiden Fällen das zirkuläre Begründungsverhältnis, das nur demagogisch gelöst werden konnte, denn in beiden Fällen sollen diejenigen Attribute der italienischen Nation, die angeblich den Krieg fordern, von

ihm allererst hergestellt werden. Für den Mailänder Futurismus vertrat der Krieg die Stelle der Revolution, während Papini, paradox mit Marinetti einverstanden, von ihm sich deren Verhinderung versprach; war für Marinetti der Krieg mit der Revolution identisch, so war er für Papini deren "Ersatz", er machte sie überflüssig. Die futuristische Identifikation von Revolution und Krieg hatte dessen Auftritt als "Suspension von Recht und Moral" (Marinetti), als "guerra-festa", zur Voraussetzung, und zwar, das erscheint in den futuristischen Augen als sein Vorteil, als militärisch erzwungene Zerstörung der gesellschaftlichen Konventionen. Der Krieg selbst gilt Marinetti schon als Modell eines dergestalt "befreiten" Lebens, und der Zustand nach ihm, die eventuellen Zwecke, für die er geführt wurde, verlieren folglich jede Bedeutung. Der Wille zum Krieg nährt sich paradox aus einem anarchistischen Motiv, dem der "revolurionären Ungeduld" (Harich), dem Gefühl, nicht warten zu können, denn die Zeit sei zu kurz. Der futuristische Kult der Jugend und der physischen Kraft hat die Furcht, zu schnell zu altern, zur Grundlage. "Beschleunigen wir die heilige Stunde", so endet Marinettis Vorwort zu Lucinis "Revolverate" von 1909, "wenn wir uns noch jung auf den ewigen Spuren Garibaldis in die Klüfte Tirols werfen können, auf Haufen von österreichischen Kadavern, blutend die Berge heruntergewälzt."<sup>133</sup>

Der Futurismus fühlte das Bedürfnis, die Zerstörung der gesellschaftlichen Moral, diejenige Revolution, die er im Sinn hatte, zu "beschleunigen" und schließlich zu erzwingen. Die Gewalt, die in diesem Kurzschluß steckt, richtet sich zunächst gegen das Denken. "Weg mit den Skeptizismen! Seien wir sicher!"<sup>134</sup> Die Einheit sowohl der Nation wie des Individuums, die der Krieg gewaltsam zu errichten verspricht, darf nicht mehr durch die an der Trennung von Subjekt und Objekt festhaltende Reflexion gestört werden. Entsprechend lautet Marinettis Kriegsparole: "Vorwärts! Vorwärts! Aktion! Wehe wer stillsteht oder sich zurückzieht, um zu verneinen, zu diskutieren, oder zu träumen."<sup>135</sup> Die traditionelle Unterscheidung von 'Beisichsein' im Denken und 'Außersichsein' bei der Arbeit ist hiermit herumgedreht, das Denken erscheint als Merkmal der Entfremdung, die Aktion, "egal welche", als "Wiederaneignung der entfremdeten Wesenskräfte" (Marx). Die reine Aktion wird sowohl dem Denken wie dem durch Denken geleiteten Arbeiten als Befreiungspotenz gegenübergestellt. Die Polarität ist nicht mehr die von Denken oder Arbeiten, sondern Denken und Arbeiten oder Agieren. Das ästhetische Subjekt bestimmt sich hier als Aktionssubjekt im äußersten Gegensatz zu Reflexion und Arbeit. Der Futurismus und alle Aktionskunst seitdem lehrt, daß die Aktion nur, indem sie bewußt gegen die Normen von Vernunft und Arbeit verstößt, als von ihnen unterschieden sich behaupten kann. Gerade weil also der Krieg nach allen Kategorien der Rationalität Wahnsinn ist, wird er begrüßt, eben das sei seine Befreiungspotenz. Von hier aus ergibt sich auch, weshalb der futuristische Aktionismus in seiner Frontstellung gegen jedwede Vernünftigkeit nur tautologisch sich bestimmen kann. "Sind wir nun ITALIENER oder nicht?"<sup>136</sup> ruft Carrà aus. Seine Antwort ist zunächst nein, denn wären sie schon Italiener, benötigten sie keinen Krieg mehr zur Bestätigung; andererseits aber auch ja, denn wären sie keine Italiener, was ginge sie dann der Krieg

an, und wer sollte ihn dann führen? Dieses zirkuläre Begründungsverhältnis liegt der futuristischen Aktion zugrunde. Die empirische Feststellung, sie seien Italiener, verwandelt sich in das kategorische Gebot, dieselben zu sein — eine Drehung der Intention, die sich nach meiner Ansicht mit der Vokabel Beschwörung angemessen beschreiben läßt. Die Gewalt hält diese Tautologie in Gang.<sup>137</sup> Marinettis Kriegsparole "marciare non marcire" (Marschieren, nicht verfaulen) verwandelt sich in "spingere a marciare" (zwingen zu marschieren).<sup>138</sup> Der Futurismus erkannte im Krieg die Zwangsanstalt dessen, desjenigen pantoklastischen Unternehmens — um noch einmal die Formel von Mario Isnenghi aufzunehmen —, was sein vorher subversiver Aktionismus ohnmächtig erstrebte. "Der Krieg ist der beste Verbündete unserer futuristischen Bewegung! Der Krieg ist die brutale Exekution der Todesurteile, die wir vor sechs Jahren ausgesprochen hatten."<sup>139</sup> Der Krieg also holt den Futurismus nur ein. Das ästhetische Subjekt hatte das transzendente überholt, und dieses zieht im Krieg endlich nach.

Die ästhetische Erneuerungsbewegung, als die diese Avantgarde sich vorstellte, weiß sich nicht im Gegensatz zu ihrer Zeit und zum Produktionsmechanismus ihrer Gesellschaft, noch vermag sie ihre eigene Bewegungsform kritisch gegen die gesellschaftliche zu wenden, sie ist ihr bloß voraus. Die gerade von Revolutionstheoretikern häufig beklagte "Ungleichzeitigkeit des Überbaus" träfe hier nicht mehr zu.<sup>140</sup> Im Gegenteil gerät der Überbau — nicht zum revolutionären Ferment — wohl aber zum Katalysator politischer Entwicklungen.

Die Entpotentialisierung der Vernunft durch Kant erscheint in dieser Perspektive als die Vorbereitung ihrer futuristischen Überspringung.<sup>141</sup> Daß Reflexionsbegriffe dem Resignationsunternehmen der "Kritik der reinen Vernunft" zufolge den Erfahrungsprozeß nur "begleiten" können, also zur Vermittlung unfähig sind, wird vom Futurismus so sehr "beschleunigt", daß das Selbstbewußtsein als Kontrollinstanz fortfällt. Das "Ich denke", das alle meine Vorstellungen müsse begleiten können, so hatte Kant formuliert, gerät Marinetti zum störenden und überflüssigen "cicerone monotono", der nur als stets zugängliche Rückzugsposition einen generellen Vorbehalt rationalisierere, ohne eigene Impulse geben zu können. Darauf war die Vernunft schon von der Vernunftkritik reduziert worden. Für Marinetti liegt die Synthesis der Erfahrungen nun nicht mehr in der Vernunft, sie wird vielmehr dinglichen Konstellationen überantwortet. Die Kohärenz oder Identität dieses Bewußtseins wäre die der Detonation.

Papini hatte, das bezeichnet seine winzige Differenz vom Mailänder Futurismus, am Vorbereitungscharakter des Krieges hin zu einer neuen Kultur festgehalten. Der Krieg blieb bei ihm Hygiene und war nicht schon die Erfüllung selbst. Er ist "in Wirklichkeit ordinär, dreckig, häßlich, dumm und mörderisch."<sup>142</sup> Für diejenigen jedoch, die die Formel des Krieges als Hygiene erfanden, ist er schon "die eroberte Freiheit".<sup>143</sup>

Carràs Substitution der Revolutionshoffnung durch die Kriegsrealität geht so weit, daß er nun auch die klassenspezifischen Bezugspunkte auswechseln kann. Die früher als korrupt verschrieene italienische Bourgeoisie wird als

kriegstreibende einem weniger strengen Gericht unterzogen. "Der Bourgeois, der heute für den Krieg ist, ist zweifellos revolutionärer als der sogenannte 'neutralistische Revolutionär'. Der Bourgeois riskiert und arbeitet: also ist er revolutionär, während der sogenannte Anarchist dem Leben und dem Fortschritt schadet, weil er ihnen in Wirklichkeit nichts opfert."<sup>144</sup> Die Beliebigkeit des futuristischen Aktionsbegriffs, gemessen an Vernunftbegriffen, scheint hier kapitalistischen Geschäftssinn mit einzuschließen. Was als Übertrumpfung des Anarchismus angetreten war und im Krieg seine Bestätigung erfahren hatte, schwenkt nun mit aller Konsequenz ins reaktionäre politische Lager ein. Carrà sagt hier seiner eigenen anarchistischen Vergangenheit, sichtbar noch in seinem Bild "I funerali del anarchico Galli" von 1911 ab und bereitet seinen "ritorno al ordine" unter den Auspizien von De Chiricos *pittura metafisica* der Nachkriegszeit vor. Die PSI hatte, im Gegensatz z.B. zur deutschen Sozialdemokratie, an ihrer Opposition zum Krieg festgehalten und schied mit ihrer Linie "né aderire, né sabotare" (Weder zustimmen, noch sabotieren) als revolutionäre Kraft in der Sicht des Futurismus aus.

Die Rückkehr zu einer neuen psycho-physischen Einheit, die der Futurismus vom Krieg sich verspricht, erscheint ihm als Überholung des römischen Imperiums. Auch hierin bereitet er die faschistische Demagogik vor. Das Imperium erscheint als Modell, das nicht zu imitieren, sondern zu überbieten sei. "Die lästige Erinnerung der römischen Größe", schreibt Marinetti, "muß durch eine hundertfache italienische Größe getilgt werden."<sup>145</sup> Diese Passage ist kennzeichnend für die futuristische Revolte. Ihre Zerstörung des "fastidioso ricordo" der Vergangenheit richtet sie erst auf, nur ein Übertreffen der imperialen Tradition könne sie auslöschen. Die Zukunft, die der Futurismus im Munde führt, ist nichts anderes als die ins Mythische überhöhte Vergangenheit, die gerade im Versuch ihrer Abschaffung aufs Furchtbarste ihre Macht bestätigt. Bilder der Vergangenheit nähren die futuristische Revolte, und je weiter sie ihre Radikalität vorantreibt, desto mehr nähert jene sich dem Mythos. Das ist die Paradoxie der artistischen Moderne, gerade ihre Erneuerung muß Vorgeschichte herbeizitieren, und andererseits ist ihr Traditionsbruch die Kraft, die die Vergangenheit ins Vorgeschichtliche überhaupt erst entrückt. Dieser Prozeß kann — wie später im Surrealismus — selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht werden; der Futurismus jedoch, der sich völlig mit der technologischen Entwicklung in eins setzt, kann nicht anders, als diese Paradoxie auf die Spitze zu treiben. Nur so könnte die Antwort auf die Frage gefunden werden, warum der Faschismus, der — sehr deutlich in Italien — als Erneuerungsbewegung auch im technokratischen Sinne antrat, in seiner Selbstrepräsentation — und das gilt nicht nur für Italien — stets auf antikisierende und klassizistische Symbolsprachen zurückgriff.

Ein mythischer Schicksalsbegriff erweist sich als der Kern der futuristischen neuen Unmittelbarkeit. Papini schrieb in einer seiner Propagandaartikel: "Die Zukunft braucht wie die antiken Waldgötter Blut auf ihrem Weg. Sie braucht Menschenopfer, Schlachtfeste. (...) Wir müssen kämpfen, unter uns und gegen die anderen, wenn wir wollen, daß die Kultur voranschreite. Eroberung von Land und Reichtümern — Eroberung von Wahrheit und Freiheit: Opfer,

Opfer und Opfer! Absolut notwendige Opfer. Blut ist der Wein der starken Völker; Blut ist das Öl jener ungeheuren Maschine, die von der Vergangenheit in die Zukunft fliegt — damit die Zukunft schneller Vergangenheit werde.“<sup>146</sup> Diese Passage befindet sich im Einklang mit der oben zitierten, die in der Zukunft nichts als die Perspektive der Vernichtung erblickte. Wir hatten eingewendet, daß die Moderne, für die Papini hier spricht, selbst es war, die diese “ungeheure Maschine”, als die der Geschichtsprozeß erscheint, die von der Vergangenheit in die Zukunft fliegt, in Bewegung gesetzt hat. Papini spricht unmißverständlich aus, daß der Fortschritt, wie er bisher sich zeigte, der Opfer bedarf, und die Revolutionsperspektive, die auch in dieser Passage noch anwesend ist, beschränkt sich auf seine Beschleunigung.<sup>147</sup> Nur scheinbar wendet sich die “revolutionäre Ungeduld” des Futurismus gegen die Geschichte, er stellt seine Forderungen nach Opfern in ihrem Namen. Der futuristische Intellektuelle weiß sich an der Spitze der Geschichte — das ist sein Avantgardismus — weil er dieses Opferritual schon durchlaufen zu haben meint, er scheint den anderen in die Vernichtung vorausgegangen zu sein, in Wahrheit aber schickt er sie vorweg.<sup>148</sup>

Carrà meint sogar, einen Nachholbedarf an Opfern wahrzunehmen. Aus Mangel an Märtyrern habe die italienische Nation noch nicht zu sich selbst gefunden. “Italien hat zu sehr mit seinem Blut gegeizt. Es ist der Augenblick gekommen, es im Überfluß zu vergießen.“<sup>149</sup> Noch nach dem Krieg deklariert Soffici, nun in offener Apologie des Faschismus, Italiens fünfhunderttausend Kriegstote seien sein sicherster und unverlierbarster Reichtum.<sup>150</sup> Der futuristische Vitalismus, sein technologischer Darwinismus, seine von Bergson übernommene Theorie des “élan vital” geben sich als Toteskult zu erkennen. Nur diejenige Zukunft sei glaubwürdig, die Opfer erforderte. Seine Kriegsideologie ist Toteskult, eben weil in ihn die Hoffnung gesetzt wird: “Unser großer Krieg wird endlich die Existenz unserer Ahnen vergessen machen.“<sup>151</sup> Marinetti schlug sich gegen den “Auftsand der Mumien”. Diese Toten sind nicht die, auf die der Futurismus zu seiner Lebensbestätigung sich beziehen könnte; sie sind für Ziele gestorben, in denen er sich nicht wiedererkennt. Der Totenkult muß als abstrakter, entleerter Toteskult erneuert werden, das ist der Sinn dieser Apotheose des Krieges. Sowohl Faschismus wie Nationalsozialismus werden später wesentliche Bestandteile ihrer Selbstrepräsentation aus der Beschwörung der Kriegstoten beziehen.

Im buchstäblichen Sinne scheint der Krieg dem Futurismus die Herstellung der Schicksalseinheit durch den darwinistischen Kampf der Nationen zu gewährleisten. Im Krieg stünde der Intellektuelle nicht mehr auf seiner fragilen Position des beobachtenden und kommentierenden Außenseiters, sondern wäre endlich seiner Funktionstüchtigkeit für den Staat sicher. “Die Künstler, endlich lebendig geworden”, heißt es bei Marinetti, “und nicht mehr auf den verächtlichen Höhen des Ästhetizismus, wollen wie Soldaten und Arbeiter am Weltfortschritt mitwirken.“<sup>152</sup> Das widersprüchliche Verhältnis von Revolte und Einordnung im Futurismus ist hier zusammengefaßt, dem wieder in Gang gesetzten “Weltfortschritt” ist man gern bereit, zu Diensten zu sein, wenn auch unter Aufgabe der eigenen Identität als Intellektueller. Die Protesthal-

tung des Futurismus stellt sich hier als bloßes Warten auf die endliche Dienstbarmachung dar. Indirekt wird damit zugegeben, daß der Krieg das Problem der Funktionslosigkeit der Kunst keineswegs löst, sondern nur beseitigt.

Die futuristische Exaltation der Technik konnte nicht anders, denn im Krieg ihr Telos zu erblicken. Nur im Krieg eignet der Technik wirklich jene überwältigende Eigendynamik, die den Dualismus von Erfahrung und Reflexion beseitigt. "Ohne im mindesten der Bedeutung der wirtschaftlichen Kriegsursachen zu nahe zu treten, darf man behaupten: der Krieg ist gerade in seinem Härtesten, seinem Verhängnisvollsten, mitbestimmt durch die klaffende Diskrepanz zwischen den riesenhaften Mitteln der Technik auf der einen, ihrer winzigen moralischen Erhellung auf der anderen Seite. (. . .) Jeder kommende Krieg ist zugleich ein Sklavenaufstand der Technik."<sup>153</sup> Der Krieg benutzt diejenigen Potenzen der Technik, die im alltäglichen Gebrauch brachliegen oder gedämpft werden müssen. Der Futurismus kann zu dem, was Benjamin die "moralische Erhellung" der Technik nannte, nichts beitragen, es ist im Gegenteil ihr Enigmatisches, ihre im Alltagsleben verborgene Kriegspotenz<sup>154</sup>, von der aus er seine Programme vorträgt.<sup>155</sup> Soweit war er realistisch, als er in der Technik nicht nur das mechanische Mittel als vielmehr den Kern einer neuen Gesellschaftsordnung sah, ohne allerdings zur Erhellung dieser Veränderungen etwas beizutragen. Bestenfalls hat er sie positivistisch registriert und dokumentiert und soweit der Reflexion zugänglich gemacht. Er war selbst noch Opfer desjenigen technischen Fortschritts, in dessen Namen er Opfer selbst verlangte.<sup>156</sup> Die "arte meccanica", mit deren Konzeption die futuristische Kunst die Ausdruckslosigkeit und Enigmatik der Technik ästhetisch sich anzueignen suchte, wird im Zusammenhang mit dem "Secondo Futurismo" genauer darzustellen sein.

Der Futurismus geht über die in Benjamins oben zitierte Passage beschriebene Diskrepanz zwischen der Technik und ihrer mangelnden Erhellung noch hinaus; im Krieg wird die Technik wieder zum Versprechen, sie zu schließen. Daß Krieg und Technik nicht mehr reflexiv zu durchdringen sind, wird ihm zum Grund, in ihnen den Kern einer neuen unschuldigen, moralischen Existenz aufzusuchen. Der Futurismus befreit — oder besser suspendiert — die Technik von ihrem Produktionscharakter; nicht zufällig standen die Verkehrsmittel und nicht die Produktionsmittel bei Marinetti Modell. Als einzige Zweckbestimmung verbleibt der ästhetisierten Technik der Verschleiß, der durch die futuristische Eruption überholt werden konnte und der im Krieg selbst noch zu Profitzwecken einsetzbar war. Eine Kapitalismuskritik, die derartige Einsichten festhielt, mußte jedoch vom Futurismus zugunsten der Reinheit des Opferrituals weggeschlagen werden.

Wie jede Opferreligion operiert der Futurismus mit der Gleichsetzung des Erotischen und des Infernalischen, d.h. der Aufstieg in die Sphäre rauschartiger Erotik erscheint zugleich als Annäherung an den Tod. Sie vereinigen sich im Totenkult als eines Kampfes um die Zeit. Schon die Verkehrstechnologie hatte Marinetti ein Überholen der Zeit und des Schicksals versprochen, die mörderische Technik des Krieges holt sie dann wirklich ein. Das Schicksal der unausweichlichen "Heiligen Verwesung", das den ereilt, der der Zeit sich

überläßt, erscheint bei Marinetti zwar nicht als die neue, fundamentale Offenbarung wie in der deutschen Nachkriegsphilosophie oder auch bei Jünger, d.h. es wird nicht archaisierend mit einer metaphysischen Weihe versehen, es wird jedoch auch kein Einspruch gegen es erhoben. Seine futuristische Aneignung ist seine Beschleunigung, man will ihm zuvorkommen.

### 2.3 Die Idyllik des Krieges — zwei futuristische Dokumente aus dem ersten Weltkrieg

Der erste Weltkrieg war nicht nur insofern der futuristische Ernstfall, als er ihn vorhergesehen, gewollt und heraufbeschworen hatte und nun in ihm die Bestätigung seiner Doktrin erblicken konnte, sondern auch sofern seine Protagonisten erstmals an ihm teilzunehmen gezwungen waren. Die Eingliederung der Intellektuellen als "Soldaten und Arbeiter" in die mobilgemachte Gesellschaft, die er gefordert hatte, fand nun tatsächlich statt. Darüber hinaus stellte der erste Weltkrieg durch seinen Charakter des technischen Massenkriegs auch insofern eine neue Qualität gegenüber früheren Kriegen dar, als in ihm die Hoffnung auf einen "täglichen Heroismus" sowohl technisch unmöglich wie durch den offenkundigen Imperialismus des Krieges ethisch hin-fällig wurde.

Der erste Weltkrieg, der zur Kollision der futuristischen Kriegserwartung und seiner Realität führte, war der Augenblick des Auseinanderbrechens der ursprünglichen futuristischen Gruppe; die Phase danach wird im allgemeinen als "Secondo Futurismo" bezeichnet.<sup>157</sup> Der Florentiner Futurismus, also Soffici und Papini, sagte von der Mailänder Gruppe sich los, Carrà fand die neue Ordnung in der "pittura metafisica" De Chiricos, und Mario Sironi gründete die neorealistische Novecento-Gruppe.<sup>158</sup> Boccioni und Sant'Elia fielen im Krieg, wobei die letzten Bilder Boccionis ebenfalls eine deutliche Distanz zum Futurismus erkennen lassen. Das Resümee, das die Intellektuellen aus dem Krieg zogen, war keineswegs die Freude über das endlich freigesetzte anarchische Triebwesen des Menschen, wie es vor ihm propagiert wurde, sondern es wurde umgekehrt die Notwendigkeit eines "richiamo all ordine" (Rückruf zur Ordnung) empfunden, der sich dem Futurismus bald im Faschismus anbot. Sironi wurde Kunstkritiker für Mussolinis Blatt "Popolo d'Italia", und Soffici bemühte sich ausführlich um die Definition einer "Faschistischen Kunst". Es blieb vom gesamten Futurismus eigentlich nur noch Marinetti selbst übrig, der dann eine neue Gefolgschaft um sich scharte.

Es wird zu fragen sein, wieweit die futuristische Stilisierung des eigenen Innern zum Schlachtfeld eine Erfahrung des wirklichen Krieges überhaupt noch zuließ. Der Analyse bieten sich dafür zwei Dokumente an, das Kriegstagebuch Boccionis für die Mailänder Gruppe, dasjenige Sofficis für die Florentiner. Auf Marinettis Kriegsromane ist bereits eingegangen worden, seine eigenen Erfahrungen als Soldat kommen in ihnen nicht vor. Selbst in seinen beiden Autobiographien, "La grande Milano tradizionale e futurista" und "Una sensibilità italiana nata in Egitto" — wir lassen die Frage beiseite, mit welchem Recht ein Futurist Autobiographien schreiben könne — kommt der Krieg nicht vor, nur Boccionis Tod wird einmal kurz erwähnt.

Der einzige aus dem futuristischen Milieu, der an der Kriegshysterie nicht sich beteiligte, war Aldo Palazzeschi. Mit bitterer Ironie reagierte er auf die Slogans Marinettis. "Wir wollen den Krieg, einzige Hygiene der Welt! Bravo! Welch schöner Satz auch! Ich habe ihn, um die Wahrheit zu sagen, schon öfter gehört, aber es ist jedenfalls immer angenehm, ihn erneut zu hören, vor allem



in einem Augenblick wie diesem, wo wir uns alle so schön desinfizieren! Nur eine Sache hat mich gewundert. Er wendet definitiv und entschlossen die Waffen gegen die Deutschen! Das kann doch nicht wahr sein! Oh, arme Deutsche! Armer Kaiser! (...) Ich erinnere mich, daß ich einmal gegen jemanden eingreifen mußte, der diesen Satz als natürlichen Sohn des dicken Wilhelm hinstellte! Wer weiß, durch welche Vermutungen und falsche Informationen er zu diesem Schluß gelangt war ... Sein Schnurrbart vielleicht ... oder all sein 'Zang-Tum-Tuum'?! Den italienisch-preußischen ... preußisch-italienischen ... preußisch-preußischen Militarismus: das ist es, was er bewundert und in der Welt verbreiten will."<sup>159</sup> Auf die futuristische Exaltation des "Eroismo quotidiano" reagierte Palazzeschi mit klug gesetzten Antidosen: "Ich bemerke, daß mich einige meiner Freunde mit mißtrauischer Miene betrachten, vielleicht mit dem Zusatz einer gewissen Verachtung. Mein mangelnder Enthusiasmus ist in einem Augenblick wie diesem eine schwere Schuld. (...) Ich kenne einige Leute, die mir offen gestanden, Feiglinge zu sein. An jener unbekanntem Krankheit zu leiden, die sich Angst nennt. Wäre nicht vielleicht das die Form des modernen Heroismus?"<sup>160</sup>

In Boccionis Kriegstagebüchern schlägt Marinettis Technik der "Parole in libertà" bis in die persönlichen Aufzeichnungen durch und gibt damit ihre Nähe zu einer typisch vorliterarischen Schreibweise, dem sog. 'Telegrammstil', zu erkennen. Vorfälle und Gemütszustände werden hier einfach reflexionslos, d.h. auch letztlich bedeutungslos in parataktischen Vokabelketten katalogisiert, und Marinettis in dieser Weise geschriebenes Werk belehrt paradox darüber, wie man im Telegrammstil dennoch weitschweifig sein kann.<sup>161</sup> Die Exaltation bezieht Boccioni aus dem Umstand, sich selbst in diese Ketten einreihen zu können: "Zorn + Stolz + Krieg. Ich bin dabei."<sup>162</sup> Der Stolz, dabei sein zu können, endlich eingebunden und verwoben in die "patria", endlich erlöst zu sein von der Einsamkeit des Artisten kommt in einem Brief zum Ausdruck, in dem Boccioni den Krieg als die endlich sein Leben mit Glück und Wert erfüllende Aktion beschreibt: "Ich gehe erneut ins Feuer, glücklich! Sehr glücklich! Voll von Glauben an den unfehlbaren Sieg Italiens und im Bewußtsein des ganzen Wertes meines Lebens! Viva l'Italia!"<sup>163</sup> Sein Leben scheint ihm erst in dem Augenblick Wert zu erhalten, in dem es gefährdet ist. Die gesamte Kritik am passatistischen Italien, die der Futurismus bis hierin vorgebracht hatte, ist in diesem Augenblick verschwunden, der Krieg als der Einbruch einer in der "patria" kristallisierten ideellen Ordnung hebt die individuelle Instanz auf und läßt ihr nur soweit Wert zukommen, wie sie an dieser Idee partizipiert. Die vom Futurismus über Jahre hinweg betriebene Idealisierung des Krieges blockiert nun seine Wahrnehmung: "Der Krieg ist eine schöne, wunderbare, furchtbare Sache! In den Bergen scheint er ein Kampf mit der Unendlichkeit zu sein. Großartigkeit, Unendlichkeit, Leben und Tod. (...) Ich bin stolz und glücklich, einfacher Soldat zu sein und ergebener Mitarbeiter am großen Werk: Viva l'Italia."<sup>164</sup> In diesem Gestammel faßt sich die Ekstase der futuristischen Reflexionslosigkeit zusammen. Der Verflechtungszusammenhang des Krieges zur gleichmäßigen Unterwerfung aller als "umili

cooperatori" erweist sich jedoch als dynamischer, nicht verlässlicher, nicht substantieller: "Werde ich auf der Höhe des italienischen Mutes sein? Ich hoffe! Vorwärts! Und nieder mit Österreich!"<sup>165</sup> Die Angst, von der der Krieg durch die Verflechtung befreien sollte, kehrt zurück als die, sich ihrer nicht würdig zu erweisen, nicht in den Bund aufgenommen zu werden. Was ursprünglich als Revolte gegen diesen Zusammenhang auftrat, wobei die Angst sich an ihr Legitimationsfundament heftet, wird hier aus der Dialektik herausgenommen und linear gewendet. Das einzige — aber nicht weniger dringende — Problem ist das Erreichen, das Einholen des "italienischen Mutes". Der Krieg wird so zur Lebensprüfung, in der das Individuum gegenüber einem nicht mehr reflektierten Pädagogen sein Lebensrecht unter Beweis zu stellen habe, das war bereits in Carràs Ausruf: "Sind wir Italiener oder nicht?" enthalten, gewinnt aber erst hier die Dringlichkeit der angestrebten Selbstüberwindung. Auch hier jagt der Futurismus einer Schimäre nach, denn dieser Aufnahme in die Gemeinschaft der Krieger kann niemand je gewiß sein, die erhoffte Initiation findet nie ihren Abschluß. Während in den futuristischen Manifesten vor dem Krieg derselbe als Loslösung aus dem als Verstrickung erscheinenden Gesellschaftszusammenhang vorgeführt wurde, so stellt sich hier, im Krieg, diese Befreiung lediglich als Wettbewerb um die Anpassung heraus. "Es scheint, daß sie uns bald in die Front schicken werden, und dann werden sich für mich viele Dinge entscheiden. Ich erwarte die wahre Feuertaufe. (. . .) Mir scheint, daß daraus die leuchtende Erklärung so vieler Probleme hervorgehen wird."<sup>166</sup> Die Lucidität, die Boccioni von seiner "Feuertaufe" sich verspricht, ist die seiner endgültigen gesellschaftlichen Anerkennung. Dazu entwickelt er in sich, in infiniten Anstrengung, "einen unglaublichen Opfergeist"<sup>167</sup> und kann wenig später in einem Brief verkünden: "Liebe Freundin, ich bin im Feuer gewesen. Wunderbar."<sup>168</sup> Die Anstrengung der Selbstaufopferung ist an die Stelle der Revolte getreten. Im Tagebuch heißt es anlässlich einer für Boccioni uneinsichtigen Entscheidung der Offiziere: "Angst! Wut! Für die Vaterlandsidee unterdrückte Rebellionsinstinkte!"<sup>169</sup> Die "idea Patria" hat die Revolution überholt, der Wetteifer um die Pflicht übernimmt ihre Dynamik: "Mein futuristisches Ideal, meine Liebe Italiens, mein unendlicher Stolz, Italiener zu sein, zwingen mich unwiderstehlich, meine Pflicht zu tun."<sup>170</sup> Vor dem Krieg erschien derselbe umgekehrt als Suspension der gesellschaftlichen Pflicht. Im Krieg selbst verhält es sich gerade umgekehrt, erst die Erfüllung der Pflicht führe zur Lust. Der Krieg konnte diese Umbiegung der ursprünglichen Intentionen leisten, sofern er ein zweifellos anarchisches Moment mit der Pflichtethik kombiniert. Die futuristische Revolte war gegen dieses Einlenken nicht gefeit; von vornherein stellte sie sich eher als Übertrumpfungsunternehmen dar, in der der Intellektuelle der Gesellschaft die eigenen imperialistischen Ziele, jedoch als hypostatierte Ideale, vorhält, denn als wirklicher Einspruch. Als Realgrund mag dazu genannt werden, daß ein Krieg ohne den Pflichtbegriff offenbar nicht zu führen ist und die futuristische Konzeption der "Lust", auf ihn angewandt, von vornherein Illusion war. Wichtiger jedoch ist, zu erkennen, daß der Widerspruch von "dovere" (Pflicht) und "piacere" (Lust) nur ein scheinbarer ist, beide beziehen sich auf ein und dasselbe

Objekt, und Boccionis Hoffnung auf eine Entscheidung für sein Leben durch die Gefahr des Todes zieht sie in eins zusammen: Pflichterfüllung und Triebbefriedigung werden ununterscheidbar.

Dennoch ist festzuhalten, daß der Krieg, obwohl "Lebensprobe", "Feuertaufer", für Boccioni Spiel bleibt. Der Schrecken, von dem man sich die Erlösung verspricht, realisiert sich nicht ganz: "Ich bin an der Spitze, wir gehen voran und sagen lachend: wir sind verloren. (...) Lachend ziehen wir zurück, wie Jungen, die sich während einer Demonstration vor der Polizei in einem Hauseingang verstecken."<sup>171</sup> Gegen die "leuchtende Erklärung vieler Probleme", die Boccioni vom Krieg sich erhofft, erscheint dieser selbst als Kinderspiel, die Erfahrung des Krieges geht im Spiel verloren. Boccionis letzter Brief vom 17. August 1916 zieht das folgende Resümee: "Ich werde mit einer Verachtung für alles, was nicht Kunst ist, aus dieser Existenz hervorgehen. Nichts ist furchtbarer als die Kunst. Was ich jetzt vor mir sehe, ist ein Spiel verglichen mit einem guten Pinselstrich. (...) Verglichen damit ist alles nur eine Frage der Mechanik, der Gewohnheit, der Geduld und des Gedächtnisses. Es gibt nur Kunst."<sup>172</sup> Die Verachtung für alles, was nicht Kunst ist, hatte Boccioni jedoch schon vor dem Krieg. Jener diente ihm nur als Bestätigung und die Nicht-Realisierung seiner Wirklichkeit, das Abschließen gegen seine Erfahrung und sein Erscheinen als Spiel, auch als Schauspiel, nehmen dieses Resultat nur beschwörend vorweg. Einerseits wartet Boccioni sehnsüchtig auf seine Feuertaufer, andererseits dient diese ihm nur zur Demonstration ihrer Nichtigkeit im Vergleich zur Kunst. Die Erfahrung des Krieges, die vom Futurismus gegen die Kultur gesetzt wurde, löscht sich selbst aus, denn das, was gesucht wird, wird wegen seiner Nichtigkeit gesucht, ist immer schon verächtlich und müsse dennoch ausgestanden werden. So sehr gewinnt die eigene künstlerische Tätigkeit den Charakter der Schlacht, daß die äußere dagegen verblaßt. Der Krieg als Probe mußte sein, aber nicht wie in der futuristischen Ideologie als Zustand des erfüllten Lebens, sondern nur als notwendige Passage, als rückkehrende Affirmation des eigenen Avantgardismus.

In Boccionis Tagebuch ähnelt der Krieg eben durch seinen anarchischen und chaotischen Charakter der Kunst. Dieses Chaos läßt bei ihm an keiner Stelle den höheren Plan erkennen. Soweit scheint Ardengo Sofficis Kriegstagebuch damit zusammengehen: "Wir waren in jener Phase des Kampfes angekommen, in der jedes Ding der Kontrolle entflieht, wie sich dem Maler der Zusammenhang des Werkes entzieht, in das er sich mit all seinem kreativen Glühen gestürzt hat."<sup>173</sup> Krieg wie Kunst gewinnen ihren kathartischen Charakter aus der (zeitweiligen) Suspension rationaler Eingriffsmöglichkeiten des Subjekts, aus der dasselbe erneuert wieder hervorgehen soll. Am Ende des Krieges wie der Kunst steht jedoch bei Soffici das Werk, das nunmehr als geschlossenes und in sich sinnvolles sich präsentiert. Zudem ist diese Suspension im Krieg zumindest klassenspezifisch auf den unteren Soldaten beschränkt. "Was mir mehrere Stunden lang als Chaos erschienen war, als 'casino', wie der Soldat sagt, stellte sich nun als höchst einfache Operation heraus. Endlich verstand ich den Plan und begriff, wie logisch seine Durchführung gewesen war."<sup>174</sup>

Bis zu diesem kontemplativen Rückblick auf das Gefecht ist Boccioni in seinen Aufzeichnungen nicht vorgedrungen; ihm blieb der Kampf "casino", wie der Soldat sagt", und wie Soffici ihn väterlich zitiert. Bei Soffici liegt Kampf und Kunst noch die höhere Absicht zugrunde, die Boccioni mit der Erfahrung des Krieges endgültig austreiben wollte. Soffici hat zum Krieg ein vollständig sentimentales Verhältnis, eines der Hingebung — zunächst an die Offiziere, in denen der höhere Plan sich lokalisierte, und denen gegenüber Boccioni immerhin noch den Instinkt der Revolte verspürte: "Man fühlt, daß der General ein starker Mensch ist, ein überlegener Geist, ein Realist, ein Charakter."<sup>175</sup>

Der Krieg tritt bei Soffici als Zwang zur Realistik auf, deren Nichtigkeit er bei Boccioni eben unter Beweis stellen sollte. "Ich begann, die Dinge nicht mehr in der phantastischen Art und Weise zu sehen, sondern in ihrer ganz einfachen Wirklichkeit, und ich konnte mich in einer gedämpften Kontemplation des erhebenden Schauspiels, das ich vor mir hatte, verlieren."<sup>176</sup> Diese neue Einfachheit stellt sich Soffici als Ausweg aus der Phantastik seiner Kunst dar, in die Boccioni so schnell wie möglich zurückkehren wollte. Merkwürdigerweise ist es ein "erhebendes Schauspiel", das diesen Realitätssinn hervorruft. Die "Tragik des Krieges"<sup>177</sup> ist, daß er den Tod präsent macht, ihn aber zugleich in ein ästhetisches Medium überführt. "In jenem falschen Frieden dachte ich oft an meinen möglichen baldigen Tod in diesen Wäldern, zwischen diesen Felsen, die ich im Licht der Scheinwerfer erblickte; aber ohne Furcht, sondern vielmehr mit einem Gefühl der Süße und Klarheit, das ich nicht ausdrücken konnte. Eine innere Stimme wiederholte mir den friedlichen Aufruf als käme sie von einem anderen: Auf, auf, der Tod löst alle Probleme, und du könntest nicht leicht eine bessere Gelegenheit finden als diese. Casati (Sofficis Offizier/M.H.), mit dem ich am Tag vorher sprach, hatte mir gesagt, ... daß besonders die Positionen, die unser Bataillon erobern muß, einen süßen Anblick haben wie der Schoß einer Frau, wo es nicht einmal traurig wäre, zu sterben."<sup>178</sup> Für den Vorkriegsfuturismus war der Krieg eben nicht "tragisch", sondern "fröhlich": "Wir werden singend und lachend in den Kampf ziehen", hatte Carrà geschrieben, und er erschien eher als Zerstörung jedes vorgefaßten Planes, jeder höheren Ordnung, denn als ihre Bestätigung. Er funktionierte als Ausbruch aus dem als tragisch begriffenen eigenen Innern und der tragikomischen Funktionslosigkeit. In Sofficis Tragik des Krieges dagegen erzeugt sich nach altem Muster aus dem Opfer neue Schönheit: "Das Opfer ist schwer, aber es muß so sein, sonst wäre es nicht so schön."<sup>179</sup> Der Schmerz und das Opfer "sind eben der Preis der Größe."<sup>180</sup> Der Krieg, vom Futurismus zunächst mit dem Revolutionsbegriff in Zusammenhang gebracht und als kollektives "Erwachen" beschrieben, erscheint bei Soffici als rein individuelle Reinigung, seine "Tragik des Krieges" betrachtet die Ereignisse immer schon vom Standpunkt der abschließenden Versöhnung aus. Dieser Hauch von Geschichte, den sogar die Natur auszustrahlen beginnt, "macht alle rein und schön."<sup>181</sup> Im Krieg fallen Natur und Geschichte ineinander, aber nicht, wie es im Futurismus gedacht war, als katastrophisches Zusammenschießen der beiden transzendenten Instanzen, sondern idyllisch.

Die Intentionen des Futurismus haben sich hier vollständig gedreht. Ihm war es nicht um die neue Schönheit, die aus dem Opfer sich erheben sollte, zu tun, aus der "Blutduche" ging keine neue Harmonie hervor, sondern um die "verjüngte" Menschheit, also die endlich offen zutage liegende Fratze des anarchischen Instinktwesens. Die Passage durch den Krieg sollte im Futurismus nicht wieder vergessen werden, und die Menschheit vielmehr fortan seine Züge tragen.

In striktem Sinne ist der Krieg bei Soffici nur Durchgang zu einer klassizistischen Harmonie, als sein Resultat richtet er eben das auf, was der Futurismus hatte mit seiner Hilfe endgültig zerstören wollen. "Wir lachten", schreibt Soffici, "erhoben in einer Art von tragischem Licht, das uns groß machte."<sup>182</sup> Der erste Weltkrieg erscheint als eine Art Reprise antiken Heldentums — mit entsprechendem Schicksalsbegriff — ohne daß noch davon die Rede wäre, dieses Modell durch Übertrumpfung zu vernichten, wie Marinetti es gedacht hatte. Diese Idyllik geht auch an keiner Stelle verloren, nirgendwo tritt der Autor aus der Erfahrungslosigkeit heraus. Soffici weiß sich in völliger Einheit mit dem Geschehen, und darum wird sein Text beschaulich. Der Konflikt, der ihm Spannung verleihen könnte, ist im Kampf gegen den "antico incivile" aus der Beschreibung herausverlegt.

Noch während der futuristischen Interventionskampagne war der Nationalismus als Triebkraft verstanden worden, und zwar als Dynamik, die auch den inneren Gegner in der italienischen "Feigheit" hatte, gegen den sie sich richten konnte und an dem sie sich definierte. Bei Soffici degegen wird die Dynamik gebrochen, indem alles, was als innere Problematik erschien, nach außen herausprojiziert wird. Seine knabenhafte Verschwärmtheit bezeichnet die Unmöglichkeit, affirmativ über den Krieg zu schreiben, will man nicht in Kitsch verfallen.<sup>183</sup> Sprachkitsch schlimmster Sorte ist in der Tat der Stempel von Sofficis Kriegstagebuch. Über die Soldaten etwa schreibt er: "Es sind brave Jungens, hilfsbereit, fröhlich, überhaupt nicht ängstlich, noch faul, sondern heiter in ihrem einfachen italienischen Mut."<sup>184</sup> Der "italienische Mut", bei Boccioni noch problematisches Antriebsmotiv, wird hier einfach und kompakt.

Das Buch Sofficis, obwohl Tagebuch, also unmittelbare Aufzeichnung, rationalisiert das Geschehen soweit, daß es aus der Erinnerung heraus und für die Erinnerung geschrieben zu sein scheint. "Die Ereignisse scheinen mir von einer unsagbaren Schönheit. Ich vermisste die dort oben verbrachten Tage und trage die köstliche Erinnerung wie eine strahlende und reine Sache mit mir. Ich fühle, daß ich nie wieder so erfüllte und große Momente finden werde."<sup>185</sup> Ständig spricht Soffici aus dieser Distanz der Erinnerung, und es entgeht ihm auf diese Weise das, was er ihr aufbewahren möchte. Die Erinnerungswürdigkeit ist paradoxerweise schon der Gesichtspunkt, unter dem das Geschehen überhaupt betrachtet und damit seiner Konkretheit beraubt wird, die Katharsis ist hier rein fiktiv. Sofficis Forderung wäre, daß jedermann in den Krieg müßte, um dergleichen Erinnerungen zu haben, aber der Hintergrund der schon geschehenen, abgeschlossenen und überwundenen Initiation ist in dieser Forderung stets vorausgesetzt.

### 3 Die "neue Ordnung" des Futurismus oder die "Ewigkeit des Ephemeren"

#### 3.1 Die Politik der reinen Aktion nach dem Krieg

Der erste Weltkrieg, in dessen Vorbereitung der Futurismus mittels der Florentiner Zeitschrift "Lacerba" im Bündnis mit dem Nationalismus, insbesondere Papinis und dem "interventismo di sinistra", seine im vorhergehenden Abschnitt beschriebene bedeutsame Rolle gespielt hatte, und in dem die futuristische Gruppe selbst die "Verwirklichung" ihres vitalistischen Dogmas, sofern er die Suspension von Recht und Moral<sup>1</sup>, den Ausbruch aus dem "Dunklen, Alten, Geschlossenen"<sup>2</sup>, aus dem "piombo della logica" versprach, begrüßt hatte, ließ ihn nach dem italienischen Sieg, der als Sieg des Futurismus selbst interpretiert wurde, ziellos und zersplittert zurück. Der Krieg wurde vom Futurismus nicht gewollt, weil mit ihm bestimmte Ziele sich erreichen ließen — das mag beiherspielen, wird gern mitgenommen, war aber nicht der Grund — nicht weil er in einer bestimmten rechtlichen oder moralischen Perspektive als gerechtfertigt oder in historischer Kontinuität als einziger Ausweg erschien, sondern weil er mit dieser Kontinuität brach und die Frage nach einer wie immer gearteten Rechtfertigung überflüssig machte. Allein diese Suspension von Recht und Moral galt dem Futurismus als Befreiung, nun endlich benötigten die Handlungen keinerlei Legitimation. "Mein züngelnder Liebesozean wird frei sein, frei, frei", heißt es in Marinettis Kriegsroman 'Der Alkoven aus Stahl', "Jede Laune wird gestattet sein! Jede blutige Zärtlichkeit wird sich frei austoben können. Glühend, glühend für dich, oh Italien!"<sup>3</sup> Auf diese Weise waren im Krieg für seine futuristischen Protagonisten Ausbruchsintention und Wiedereingliederung der Künstler als "Arbeiter/Soldaten"<sup>4</sup> in die "italienische Rasse"<sup>5</sup> ununterscheidbar geworden. Die komplette Identifikation des futuristischen Lebensprogramms, der futuristischen Destruktivität mit der des Krieges verhinderte, nachdem die "große Konflagration", die "Blutdusche", die er heraufbeschworen hatte, tatsächlich gekommen und vorüber war, die erneute Formulierung von einseitigen Angriffsobjekten. Der futuristische "Pantoklasmus" (Isnenghi) war im Krieg gesellschaftliches Prinzip geworden, der Futurismus fand sich plötzlich auf seiten der Sieger. "La victoire des mots en liberté" stellte Marinetti 1919 befriedigt fest, "est déjà un fait accompli", wobei der künstlerische Sieg mit dem im Krieg einherging: "Le futurisme italien est l'âme de la nouvelle génération qui s'est battue contre l'empire austro-hongrois et l'a victorieusement anéanti."<sup>6</sup> Das siegreiche Italien sei

selbst futuristisch geworden, wie konnte sich in dieser Situation das "Erneuerungsprogramm" noch formulieren? Die futuristische Klaustrophobie — nicht zufällig spricht Marinetti in seinen Manifesten durchweg vom "Gefängnis des lateinischen Satzbaus", von der "Röhre des Satzes"<sup>7</sup>, sein *horror vacui*<sup>8</sup>, seine "Einsicht, wie ungeheuer sich die Welt vereinfacht, wenn sie auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird"<sup>9</sup>, wobei als "Vereinfacher" im moralischen Sinne, nämlich als Befreiung von ihr<sup>10</sup> die Maschine auftritt — all das war vom Krieg überholt worden. Die Grenzen des italienischen Staates waren erweitert, wenn auch nicht im erhofften Ausmaß, was später als "*vittoria mutilata*" (verstümmelter Sieg/D'Annunzio)<sup>11</sup> das Stichwort für den Faschismus abgeben wird, der Futurismus hatte gesiegt und indem er die Intervention in den Krieg für seinen Einfluß in Anspruch nahm, rückte er von seinem ursprünglich polemischen Programm bereits ab und sucht um offizielle Anerkennung nach. Dieser Versuch der Etablierung wird von nun an für ihn bestimmend, er liegt zugrunde, wenn der Futurismus alle außeritalienischen Avantgardismen des Plagiats bezichtigt, wenn er alle inneritalienischen neuen Künstlergruppen — *Pittura metafisica*, Novecento, Mailänder Abstraktisten, rationalistische Architektur, literarischer Hermetismus, Pirandellos "groteskes Theater" usw. — entweder als "gemäßigten" Futurismus einstuft, oder einen Rückfall in den Traditionalismus in ihnen erblickt.

Der Krieg beendet den futuristischen Traum der Einheit von Kunst und Leben, der Kunst als Modell einer amoralisch verfaßten Gesellschaft. Die Protagonisten fanden sich auf ihr Künstlerdasein zurückgeworfen, der definitive Ausbruch, den sie sich erhofft hatten, stellte sich als vorübergehender heraus. So notiert Marinetti an seinem Ende, was nicht nur für ihn und seine Gefolgschaft zutraf, sondern was das dringendste soziale Problem Italiens der Nachkriegszeit und Rekrutierungsfeld des Faschismus werden sollte: "Nachdem der so zu recht gehaßte Feind besiegt war, fühlte ich mich leer, leer und arbeitslos."<sup>12</sup>

Es kommt hier ein Widerspruch innerhalb des Futurismus selbst zum Tragen. Der Krieg war ihm einerseits als Vorbereitung, als Pädagoge, als "Lektion in Italianität"<sup>13</sup> erschienen, andererseits als die gewollte Sache selbst. Marinetti selbst hat diese "Italianità" nirgends konkretisiert, sie war mit dem "täglichen Heroismus" ihrer täglichen Aneignung identisch. Es kann jedoch nicht wundern, wenn einige seiner Anhänger die Lektion nur gelernt zu haben meinen und die neue Gesellschaft als dauerhaften Zustand, ihre Eingliederung in sie auf weniger sich selbst unkenntlichem Wege suchten, als Marinetti ihn anbieten konnte. So bedeutete der erste Weltkrieg den großen Abfall. Der gesamte "*Primo Futurismo Fiorentino*", also Soffici, Papini und Palazzeschi sagte sich von Marinetti los, es folgte der "*Secondo Futurismo Fiorentino*" von Settimelli, Corra, Ginna, Conti, Rosai u.a. um die Zeitschrift "*Italia Futurista*".<sup>14</sup> Carlo Carrà wechselte während des Krieges, als er in einer Klinik die Brüder De Chirico kennenlernte, zur *Pittura metafisica* über, Luigi Russolo zog sich allmählich vom Futurismus und von der Malerei insgesamt zurück, um sich mehr und mehr seinen "*Intonarumori*", die vom "*Rumorarmonium*" und vom "*Arco enarmonico*" abgelöst wurden, zu widmen<sup>15</sup>, der andere Musiker

der ursprünglich futuristischen Gruppe, Balilla Pratella, beschäftigte sich zunehmend mit der Erforschung der Volksmusik der Emilia Romagna.<sup>16</sup> Antonio Sant'Elia, Architekt der Gruppe, war im Krieg gefallen und ebenso Umberto Boccioni, nachdem er in seinen letzten Bildern von 1915/16 schon zu an Cézanne orientierten Studien zurückgekehrt war.<sup>17</sup> Von den Initiatoren des Futurismus war eigentlich nur Marinetti selbst übrig, und aus dieser Erschöpfung der futuristischen Kunst folgte für den Kritiker Pietro Gobetti schon 1922 die Notwendigkeit seines politischen Erfolgs. "Marinetti", schrieb er, "muß den praktischen Erfolg durch erkünstelte Mittel suchen. Der Futurismus hat überhaupt kein Echo im praktischen Leben, wenn nicht um den Preis dieser Verschiebung."<sup>18</sup>

Damit nahm der Zeitgenosse Gobetti das Urteil eines weiten Spektrums der modernen Kunstkritik vorweg, in der die Betrachtung des Futurismus meist mit dem Ende des ersten Weltkriegs abgebrochen wird.<sup>19</sup> Nach dem ersten Weltkrieg unterteilt sich die Geschichte des Futurismus vollends in unabhängige lokale Gruppen und individuelle Erfahrungen, die sich seines Namens zum Teil nur noch als Etikett bedienen, um sich, wie später zu zeigen sein wird, mit der Autorität Marinettis gegen Angriffe faschistischer Kunstpolitiker zu verteidigen. Die kunsthistorische Erforschung des "Secondo Futurismo", die erst vor relativ kurzer Zeit begann und gegen die hergebrachte Einteilung opponierte<sup>20</sup>, hatte sich auf Monographien zu den wichtigsten Persönlichkeiten dieses Umkreises zu beschränken.<sup>21</sup>

Was abgesehen von der Frage der Kontinuität artistischer Überlegungen die Darstellung dieser Periode dennoch unumgänglich macht, ist die Kontinuität der politischen Verpflichtungen. Vom ersten politischen Manifest des Futurismus von 1909 bis zur Aufstellung Marinettis als Kandidaten der faschistischen Partei für die Wahlen im Herbst 1919 läßt sich kein Bruch in den politischen Erklärungen feststellen, denn das unterschied den Futurismus von vornherein von allen anderen avantgardistischen Bewegungen, daß sein Programm nicht nur sämtliche Gebiete der Kunst umschloß und sogar neue zu entwickeln suchte, worauf in diesem Abschnitt einzugehen sein wird, sondern ebenso politische und soziale Veränderungen implizierte, die aus der Kunst abgeleitet wurden, oder umgekehrt, die diese Kunst selbst schon sein sollte, wobei Kunst und "Lebensprogramm" (Marinetti) in eins fielen. Marinetti selbst lieferte nach wie vor die theoretische Formulierung, besser gesagt, den ekstatischen Aufschrei zu den künstlerischen Beiträgen seiner Anhänger und stellte sie zugleich als vollkommenen Ausdruck der "Faschistischen Revolution" und des "italienischen Ruhms" nach dem Krieg heraus.<sup>22</sup>

Der politische Rahmen, in den Marinetti seine Kunst gestellt sehen wollte und den sie selbst aus sich hervorzutreiben hatte, als dessen Forderung und Realisierung zugleich sie programmiert worden war, war seit 1909 unverändert geblieben. Unmittelbar nach der nominellen Gründung der Bewegung im Februar 1909 durch Veröffentlichung des ersten Manifestes im Pariser "Figaro", das sich auch schon keineswegs an Künstler allein, sondern "an alle lebenden



Menschen" wandte, erscheint Marinettis "Primo Manifesto Politico Futurista per le Elezioni Generali 1909", das wegen seiner Kürze hier vollständig zitiert werden kann: "Futuristische Wähler! Wir Futuristen, die wir als einziges politisches Programm den Stolz, die Energie und die nationale Expansion haben, warnen das Land vor der unutilgbaren Scham eines möglichen klerikalen Sieges. Wir Futuristen verlangen von allen fähigen Jugendlichen Italiens einen erbarmungslosen Kampf gegen die Kandidaten, die mit den Alten und den Priestern paktieren. Wir Futuristen verlangen ein nationales Parlament, das, freigeräumt von den Mumien, frei von jeglicher pazifistischen Feigheit imstande ist, jeden Angriff zurückzuschlagen und jede Herausforderung zu beantworten."<sup>23</sup> Die ersten politischen Gegner des Futurismus, die das folgende Manifest "Tod dem Mondschein" in "Podagra e Paralisi" lokalisierte, haben alle eine einzige Bezeichnung, sie sind "alt", "feige" und "Priester". In der Umkehrung kann sich das futuristische Programm nur in der Aggression befinden, die eben durch ihren unvermittelbaren Gegensatz zu allem bereits Erreichten, durch ihre eigene Exaltation, sich politisch entleert. Weder "Stolz" noch "Energie" wären politische Begriffe, aber ihre Bestimmung begrenzte sie eben schon, nähme ihr den Charakter des absoluten Gegensatzes. Der Futurismus dürfe, um solcher zu sein, kein Atom des Passatismus<sup>24</sup> an sich tragen. Zugleich wird der Zirkel, in dem die politische Argumentation Marinettis von nun an sich bewegen wird, schon hier deutlich. Mit "Stolz" und "Energie" wird etwas als politisches Ziel aufgestellt, was allenfalls deren Triebkraft sein könnte. Sie werden zugleich gefordert und vorausgesetzt.

Die "nationale Expansion", die das Manifest als solche verlangt, erfährt ihre erste Konkretisierung im Manifest "Trieste, la nostra bella polveriera" (Triest, unser schönes Pulverfaß) vom April und Juni 1910<sup>25</sup>, in dem aber nach wie vor die persönliche Denunziation der Gegner die politische Argumentation ersetzt.<sup>26</sup> "Ihr seid", so wendet Marinetti sich an die Triestiner, damals noch unter österreichischer Herrschaft, "das purpurne und gewalttätige Gesicht Italiens, das dem Feind zugewandt ist, der sich, vergessen wir es nicht, schon vorbereitet. Triest! Du bist unser einziges schönes Pulverfaß! In dich setzen wir all unsere Hoffnung! Verachte also die pazifistischen und internationalistischen Ideologien! Der Patriotismus und die Liebe des Krieges haben nichts mit der Ideologie zu tun: Es sind Hygieneprinzipien, ohne die es nur Tod und Verfall gibt. Vergiß es nicht, Triest, die italienische Halbinsel hat die Form einer dreadnaught mit ihrem Geschwader von Insel-Torpedobooten."<sup>27</sup> Der Feind, als der hier Österreich erscheint, wobei die Rhetorik zwischen einem Aufruf zum Aufstand an die Triestiner und einem Versprechen, man werde sie schon zurückerobern, merkwürdig schwankt, ist im Grunde auswechselbar; der "hygienische Krieg", die Explosion des "schönen Pulverfassess Triest" kann sich gegen ganz beliebige Gegenstände richten. Ebenso konnte es wenig später der Krieg gegen Libyen (29.9.1911 — 18.9.1912) sein<sup>28</sup>, der für die Erfüllung des futuristischen Vitalismus einstand. In der Propaganda für diesen imperialistischen Nachholkrieg ging der Futurismus das Bündnis mit denjenigen nationalistischen Gruppierungen um Corradini und Papini ein, aus dem er bis 1922 nicht mehr herauskommen sollte.<sup>29</sup> Spätestens hier be-

ginnt diejenige futuristische Tradition, die den völlig purifizierten Krieg, wodurch er selbst nur noch als Reinigungsunternehmen erscheint, dem italienischen Imperialismus zur Verfügung stellt, ohne selbst schon "imperialistisch" zu sein. Schon hier identifiziert sich der Futurismus mit dem nun seinerseits "futuristisch" gewordenen Staat: "Wir fordern die italienische Regierung, die endlich futuristisch geworden ist, auf, alle nationalen Ambitionen zu vergrößern, die dummen Anklagen der Piraterie zu verachten und den Panitalianismus zu verkünden."<sup>30</sup> Es folgt derjenige Aufruf an die italienischen Künstler, der bei Gelegenheit des ersten Weltkrieges nur noch wörtlich wiederholt zu werden brauchte, gemäß der alten Weisheit, wo die Waffen sprechen, hätten die Musen zu schweigen, vor allem hätten sie nichts gegen die Waffen vorzubringen.<sup>31</sup>

Das futuristische Manifest für die Wahlen von 1913 bezieht sich unmittelbar auf diesen "ersten futuristischen Sieg" zurück: "Wir haben kürzlich mit Vergnügen auf den Straßen und Plätzen die fiebernden Gegner des Krieges verprügelt und ihnen unsere folgenden festen Prinzipien ins Gesicht geschrien:

1. Dem Volk und dem Individuum sollen alle Freiheiten gestattet sein außer der, feige zu sein.
2. Es sei verkündet, daß das Wort ITALIEN das Wort FREIHEIT beherrschen muß.
3. Die lästige Erinnerung römischer Größe sei durch eine hundertfache Größe Italiens ausgelöscht."<sup>32</sup>

Dieses Manifest, in dem der futuristische Antipassatismus sich offen als Überbietungsversuch ausspricht, trägt erstmals nicht mehr die Signatur Marinettis allein, sondern auch die der Maler Boccioni, Carrà und Russolo. Zum Antiklerikalismus — "intransigentissimo" — kommt ein zweiter innenpolitischer Gegner hinzu, der Sozialismus. Die "schwarze Feigheit" werde durch die "rote Feigheit" ergänzt<sup>33</sup>, beiden stellt der Futurismus nicht Vorstellungen zur inneren Veränderung Italiens gegenüber, sondern eine "zynische, schlaue und aggressive Außenpolitik."<sup>34</sup> Über die inneren Verhältnisse, die die Durchführung einer solchen Politik erlaubten, enthalten die erwähnten Manifeste nichts.

Deutlich ist nur die Ablehnung der Monarchie als Verkörperung des traditionellen Italien, ohne daß man jedoch von republikanischen Zuständen sprechen könnte, denn der Regierung falle die pädagogische Aufgabe der "patriotischen Erziehung des Proletariats"<sup>35</sup> zu. So soll auf noch unbestimmt diktatorische Weise ein Klassenbündnis auf nationalistischer Ebene erzwungen werden, nämlich "ein Volk, das stolz ist, italienisch zu sein"<sup>36</sup>, wobei der Zirkelschluß wiederum der ist, daß vorausgesetzt werden muß, was erst Resultat sein soll. Gegen die sozialistische Partei wird der "Patriotismus" gesetzt, gegen die traditionalistischen Kräfte, die eben denselben im Banner führen, wird eingewendet, dieser Patriotismus habe "revolutionär" zu sein.<sup>37</sup> So kommt es zur spezifisch Marinettischen Formel des "antitraditionellen Patriotismus"<sup>38</sup> oder des "revolutionären Nationalismus"<sup>39</sup>, die den Einstand von Revolutionsintention und realer Eingliederung in den italienischen Imperialismus bezeichnet. Ein Radikalismus, der sich auf den "destruktiven Gestus" (Gründungsma-

nifest) reduziert, findet sich eben in seiner Polemik gegen das Bürgertum, nachdem sie sich einmal aller Maßstäbe entledigt hat, auf seiten von dessen aggressivster Fraktion wieder. Auskunft darüber, was in Marinettis Formel Funktion wessen ist, ob also der alte Nationalismus ein revolutionäres Gewand sich zulegt, oder die Revolutionsintention ihn als Triebkraft einsetzt, kann nur die politische Geschichte des Futurismus selbst geben. Der Primat kommt zunächst keinem der beiden Pole zu, wobei der andere dann als historisch kontingentes Attribut aufträte, und die konkrete Untersuchung dieser Wechselwirkung ist ebenso für den Faschismus selbst gefordert.

Unmittelbar nach dem Krieg, 1919, erscheint Marinettis Buch "Democrazia futurista — Dinamismo politico". Es trägt die Widmung: "Den futuristischen politischen 'Fasci' von Mailand, Rom, Florenz, Ferrara, Taranto, Perugia usw. und der 'Associazione degli Arditi'". Es handelt sich noch nicht um Mussolinis Fasci di Combattimento, sondern um die vom Futuristen Mario Carli<sup>40</sup> gegründete Vereinigung, die bald darauf mit Mussolinis Organisation gemeinsame Sache machen wird. Die Kapitel, die das Buch zusammensetzen, waren vorher meist als Artikel in der von Mario Carli gemeinsam mit Marinetti und Settimelli herausgegebenen Zeitschrift "Roma futurista"<sup>41</sup> erschienen. Schon deren erste Nummer vom 20. August 1918 — der Krieg war noch nicht beendet — enthielt auf ihrer ersten Seite Marinettis "Manifesto del Partito Futurista Italiano."

Marinettis programmatische Erklärungen argumentieren auf eine eigentümlich gespaltene Weise. Zunächst wird der revolutionäre Impetus des Futurismus in Erinnerung gerufen, der sich auf alle Lebensgebiete, also auch auf die Politik erstreckte, dann aber fährt er fort: "Die futuristische politische Partei wird scharf getrennt sein von der futuristischen künstlerischen Bewegung."<sup>42</sup> Der Futurismus als Kunstbewegung bleibe "Avantgarde" und als solche notwendig unverstanden, "die futuristische politische Partei fühlt dagegen die gegenwärtigen Bedürfnisse und interpretiert exakt die Bedürfnisse der gesamten Rasse in ihrem hygienischen revolutionären Schwung".<sup>43</sup> Der futuristische Revolutionsbegriff ist nach wie vor "hygienisch", er verspricht nicht die Erfüllung von Bedürfnissen, sondern deren Abstreifung, die "Erhebung" der Individuen in eine Sphäre, in der sie keine Stimme mehr hätten. Aber nicht das empirische Individuum wird "erhoben", es habe vielmehr zunächst in der läuternden Revolution Ballast abzuwerfen. Die futuristische Läuterung ist mit der völligen Entleerung im faschistischen Ritual noch nicht unmittelbar identisch, sie werden jedoch zunehmend ununterscheidbar. Hier ist angelegt, was später zur demagogischen und dann in der Tat faschistischen, unvermittelbaren Gegenüberstellung der beiden Sphären, der der absoluten Purifizierung und der der "anarchischen" Bedürfnisse, führen wird, wobei erstere der letzteren zur Ideologie wird, d.h. mit dem Anspruch der Disziplinierung dem Individuum gegenüber auftritt.

Die unvermittelte Gegenüberstellung beider Bereiche macht sie identisch, sie macht den Futurismus nun wirklich bloß zum ideologischen Ventil des Faschismus. Je "freier" er sich gebärdete, um so sicherer verstärkte er die Rigoro-

sität der Ordnung. Hier gelangen Revolte und Disziplinierung zu vollkommener Deckung. Demagogisch ist die Argumentation in Marinettis politischem Manifest von 1918, sofern es zwar Massenkonsens verlangt, ihn aber für den völlig entleerten futuristischen Befreiungsgestus einzusetzen gedenkt: "Die Feindseligkeiten, die der künstlerische Futurismus hervorgerufen hat, dürfen die neuen Anhänger der futuristischen politischen Partei nicht stören."<sup>44</sup> So soll auch der "kleinste und bescheidenste Italiener"<sup>45</sup> für die Errichtung einer "freien futuristischen Demokratie"<sup>46</sup> gewonnen werden.

Wie diese Demokratie auszusehen habe, wird in einem Manifest Marinettis vom 11. Februar 1918 näher erläutert, in dem er noch mitten im Krieg die Grundzüge des futuristischen Staates festlegte. Die ersten drei Punkte entstammen den Vorkriegsmanifesten: "1... ein freies und starkes Italien... ohne Bevormundung... 2. Italien, einziger Souverän. Revolutionärer Nationalismus... 3. Patriotische Erziehung des Proletariats."<sup>47</sup> Die vierte Forderung geht mit ihrem technokratischen Korporativismus über die Vorkriegsschriften hinaus: "Transformation des Parlaments durch eine gleiche Beteiligung der Industriellen, der Bauern, der Techniker und der Kaufleute an der Regierung des Landes."<sup>48</sup> Im Gegensatz zum alten Parlament von "inkompetenten Rednern" und "invaliden Gelehrten" — so transformiert sich die futuristische Ablehnung der Reflexion und der Sprache als ihres Mediums in der Politik — sei durch diese "rationale und praktische" Versammlung von "Fachleuten" zu ersetzen. Sollte auch sie, so wird in drohendem Ton hinzugefügt, keine "guten Resultate" erzielen, so werde der Parlamentarismus ganz abgeschafft, "um zu einer technischen Regierung ohne Parlament zu gelangen, einer Regierung zusammengesetzt aus 20 Technikern, die durch allgemeines Wahlrecht gewählt werden."<sup>49</sup> Das sei die "rivoluzione italiana", die dem Modell der russischen gegenübergestellt werden könne. "Ich freue mich, zu erfahren", schreibt Marinetti 1920, "daß die russischen Futuristen alle Bolschewisten sind. (...) Alle Futurismen auf der Welt sind Kinder des italienischen Futurismus. (...) Alle futuristischen Bewegungen sind jedoch autonom. Jedes Volk hatte oder hat noch seinen eigenen Passatismus umzustürzen. Wir sind keine Bolschewisten, denn wir müssen unsere eigene Revolution machen."<sup>50</sup>

Die übrigen Programmpunkte enthalten diejenigen Forderungen, die dem Futurismus üblicherweise als "Befreiungsprogramm" angerechnet werden: Allgemeines Wahlrecht, auch für Frauen<sup>51</sup>, Ausweisung des Papstes und Enteignung des Kapitals der Kirche ("svaticanamento"),<sup>52</sup> Abschaffung der Familie und Staatserziehung<sup>53</sup>, Vergesellschaftung des Bodens durch Beschlagnahme der nicht oder nicht ausreichend bewirtschafteten Felder und Landverteilung an die Frontsoldaten<sup>54</sup>, Einführung einer Rentenversicherung<sup>55</sup>, Acht-Stunden-Tag und Lohngleichheit<sup>56</sup>, Abschaffung der Bürokratie und Dezentralisierung des Staates<sup>57</sup>. All dies ist jedoch keineswegs "befreiend", nicht einmal von Marinetti so gemeint, sondern in den Rahmen einer technokratischen Diktatur gespannt und Durchführungsinstrument der geforderten "zynischen und aggressiven Außenpolitik". Marinetti redet nicht von "Befreiung", sondern von Effizienz<sup>58</sup>. Die Abschaffung der Familie z.B. sollte nicht etwa Er-

ziehung "liberalisieren", sondern die Determination nur um so enger fassen, also "Staatskinder"<sup>59</sup> erzeugen, "die zukünftigen Soldaten, damit es dem Staat nie an Menschenmaterial mangle".<sup>60</sup> Die Frau sei zwar aus der Familie zu "befreien", jedoch nur, um als "Fabrik von Menschenmunition"<sup>61</sup> umso besser funktionieren zu können. Was im Futurismus gegen bürgerliche Institutionen antritt, ist nichts als eine imperialistische Rationalität. Interpreten wie Calvesi, Verdone, Caruso, Diacono, De Seta, Nazzaro, Apollonio und viele andere berücksichtigen nicht, daß Marinetti bindende Traditionen nur dort angreift, wo sie einer maximalen Ausbeutung im Wege stehen.

Die Ausbeutung ist in der futuristischen Konzeption subjektlos, das rückt ihn von bloß reaktionären Vorstellungen wieder ab. Niemand, der ihr nicht unterworfen wäre. "Wir Futuristen verlangen also von unserer Rasse, daß sie ihre Muskeln bis zum Zerreißen anspannt, daß sie eine neue furchtbare Anstrengung unternimmt, um um jeden Preis höher hinauf zu gelangen, viel höher, und ihren maximalen Profit abzuwerfen. Sie muß alle ihre Schwächen vernichten, um sich zu überwinden."<sup>62</sup> Wenn der gegenwärtige Zustand der Dinge nur als "Schwäche" gefaßt ist, kann sein futuristisches Gegenbild nichts als eine "schreckenerregende Kontraktion der Muskeln" sein. Im Anschluß an Nietzsche greift Marinetti die Ideen von Freiheit und Gleichheit, unter denen das Bürgertum angetreten war, als Hindernisse der brutalen Lebenskraft an; andererseits erscheinen sie nur deshalb als Versagen, weil das Leben, in dessen Namen argumentiert wird, zur reinen "Selbstüberwindung" reduziert ist, sich also per definitionem jenseits institutioneller Schranken befinden müsse. So kann schon die reine Kraftausübung selbst als Erfüllung der scheinbar theoretisch formulierten Forderungen des Futurismus auftreten, und da die futuristische Kunst mit dieser Brutalisierung gleichzusetzen ist, gilt ihre Ausübung bereits als Freiheit — mit der "komplementären Disziplin" als ihrem Gegenstück. So heißt es 1924 in einem für Marinetti typischen, halb infantilen und halb ekstatischen Gesang:

"Nieder mit der Gleichheit!  
Nieder mit der Gerechtigkeit!  
Nieder mit der Brüderlichkeit!  
Sie sind Huren, oh Freiheit,  
laß sie fallen und steig mit mir auf!

Nieder mit der Demokratie!  
Nieder mit dem allgemeinen Wahlrecht!  
Nieder mit der Quantität!  
Sie sind Huren, oh Freiheit,  
laß sie fallen und steig mit mir auf!"

"Die Winde", die hier Marinettis pneumatisches Mundwerk sind, antworten, ohne sich wirklich in Widerspruch mit den genannten Ideen zu begeben, indem sie einfach deren andere Seite propagieren:

"Es lebe die Eleganz!  
 Es lebe die Originalität!  
 Es lebe die Übertreibung!  
 Es lebe die Disproportion!  
 Es lebe die Qualität!  
 Es lebe die seltene Poesie!"<sup>63</sup>

Weder die "Eleganz", noch die "Originalität", "Übertreibung", "Disproportion", "Qualität" und "Seltenheit" befinden sich als solche im Widerspruch mit "Gleichheit", "Quantität" usw. Kontradiktorisch würde ihr Verhältnis erst durch genaueren Nachweis ihrer Wirksamkeit. Werden sie jedoch wie hier in einen absoluten Gegensatz gebracht, entsprechen sich die beiden Pole, die Originalität setzt dann die Gleichheit voraus, ohne die sie nicht originell wäre usw. Zugleich bestätigen und entleeren sie sich, die Gleichheit sei nichts als Gleichheit und so grau wie möglich, damit die futuristischen Farbtupfer als ihr Jenseits erscheinen können. Marinettis "Komplementarität" von Disziplin und Diversifikation treibt beide in eine tautologische Entsprechung hinein, die um so geschlossener wird, je weiter sich beide voneinander zu entfernen scheinen, je rigoroser die Disziplin wird und je verspielter, d.h. verantwortungsloser deren Fassade. Sie funktionieren als gegenseitiger Initiationsritus. Von hier aus wird ein Satz Marinettis von 1932 genauer verständlich, den wir bereits eingangs zitierten: "Heute verlangt der siegreiche Faschismus eine absolute politische Disziplin, während der siegreiche Futurismus eine unendliche schöpferische Freiheit verlangt; das bildet eine komplementäre Harmonie."<sup>64</sup> Wogegen der Futurismus opponiert, ist die Vermittlung; so können die Pole dieses im Hegelschen Sinne abstrakten Gegensatzes sich reibungslos ineinander verkehren. "Der futuristische Ausbruch", schreibt G.Guglielmi, "blieb bei den exponiertesten und oberflächlichsten Bedeutungen stehen, denn die militante Verweigerung des Konformismus war zugleich eine Zustimmung zu den aggressiven Inhalten der bürgerlichen Gesellschaft, vorgetragen ohne Zugeständnisse und ohne Zensur."<sup>65</sup> Insofern lehrt der Futurismus ein Stück "Dialektik des Fortschritts."<sup>66</sup> Seine Demaskierung enthüllt diejenige Brutalität, die unter einer nur formal gefaßten Gleichheit verschwinden sollte, eine Lehre, die vom Futurismus dem Bürgertum selbst zugewandt wird. "Die Futuristen", schreibt Gian Battista Nazzaro, "forderten das Bürgertum auf seinem eigenen Boden heraus, indem sie auf den irrationalen Untergrund ihrer progressistischen Rationalität hinwiesen und ihn zum Dogma erhoben. Sie . . . hatten gelernt, nach den Gesetzen des Raubes zu leben . . ., aber sie kehrten zurück, um den Bürgern die Gesetze ihres eigenen Fortschritts zu lehren."<sup>67</sup>

Marinettis politisches Manifest enthält neben den Vorschlägen zu einer durchgreifenden technokratischen Verstaatlichung des Privatlebens auch noch damals so hochaktuelle Forderungen wie die nach Streik-, Versammlungs- und Pressefreiheit, die im Kriege alle aufgehoben worden waren, und die nach Beschlagnahme von zwei Dritteln aller Kriegsgewinne.<sup>68</sup> Wie jedoch Alberto Monticone zu Recht im Vergleich mit anderen politischen Program-

men der Nachkriegszeit festhielt, liegt in ihnen nichts spezifisch futuristisches.<sup>69</sup> Für den Futurismus spezifisch ist allenfalls der Vorschlag des Verkaufs der italienischen Kunstschatze an das Ausland zur Lösung des Finanzproblems.<sup>70</sup> In einer solchen eklektischen Mischung von Zielen unterschiedlichster Herkunft wird man kaum ein kohärentes politisches Programm erblicken können, in Marinettis Extremismus — Disziplinierung auf der einen und abstrakte Freiheit auf der anderen Seite — geht jede politische Fragestellung unter. „Sogar in dem Augenblick, in dem man eine politische Partei aufbauen wollte“, faßt Monticone zusammen, „vollführen die Futuristen eine Geste, eine Provokation; denn das ist der wahre Sinn dieses Manifestes.“<sup>71</sup> Der von Monticone behaupteten politischen Bedeutungslosigkeit der futuristischen Partei wird von einer Seite Recht gegeben, die es wissen mußte, nämlich vom römischen Präfekten in einem Bericht vom 24. 1. 1919 an den italienischen Innenminister. Die futuristische Partei, heißt es dort, sei nicht allzu ernst zu nehmen, denn „die Aktion des Futurismus auf politischem Gebiet ist noch zu sehr von den Extravaganzen geprägt, die man in der Vergangenheit in der futuristischen Literatur und Kunst antreffen konnte.“<sup>72</sup>

Politisches Gewicht hatte nicht so sehr die futuristische Partei selbst, als die ihr angeschlossene Organisation der Arditi. Durch seine vollständige Identifikation mit dem Krieg war es dem Futurismus gelungen, sich zum Sprachrohr derjenigen zu machen, die mit seinem Ende ihre ökonomische und soziale Position gefährdet sahen, bis auch sie, gegen Ende 1919, zu Mussolinis „Fasci di Combattimento“ oder zu D'Annunzios „Legionari fiumani“ abwanderten. Vor dem Kriege hatte Marinetti erklärt, er sei nichts weiter als „intensivierter Futurismus“<sup>73</sup>, nach ihm, zumal nach dem Sieg, seien die ehemaligen Soldaten „um eine politische Persönlichkeit bereichert“, nunmehr „würdig zu regieren.“<sup>74</sup> Aus dem Krieg seien die Arditi als neue nationale Elite hervorgegangen, an sie richtet sich daher auch der Appell am Ende von Marinettis Schrift „Democrazia futurista“: „Ihr seid die Herren des neuen Italiens. (. . .) Ihr seid die neue Generation Italiens, kühn und genial, die die größte Zukunft Italiens vorbereitet.“<sup>75</sup> Und es wird sofort hinzugefügt, wer diese „größte“ Zukunft organisiere: „Am 1. Januar 1919 wurde durch die Initiative des Futuristen Mario Carli, Kapitän des 18. 'Reparto d'Assalto' in Rom die 'Associazione fra gli Arditi d'Italia' gegründet, unterstützt von der Zeitung 'Roma Futurista', Organ der Futuristischen Partei.“<sup>76</sup> Die Arditi, so Mario Carli in seinen Reden an die „schwarzen Flammen“, seien die neue, aus dem Krieg hervorgegangene Avantgarde, die die der Vorkriegszeit abgelöst habe, ohne daß bei diesem Übergang ein Bruch bemerkt werden könnte. „Was könnte“, so Mario Carli, „italienischer, lebendiger, futuristischer sein als das Corps der Arditi? (. . .) Der Ardito, der Futurist des Krieges, die Avantgarde, die zu allem bereit ist, die agile und fröhliche Kraft von zwanzig Jahren, die Jugend, die Bomben schmeißt und dazu die Erinnerungen des Varietés pfeift“. (. . .) Die Arditi sind also die wahre Avantgarde der Nation.“<sup>77</sup> Der artistische Begriff der Avantgarde ist hier ohne Schwierigkeit in den militärischen verschiebbar, Avantgardist

sei nun der, der "Bomben schmeißt und dazu den letzten Schlager pfeift". Nach Angaben De Felices gehörten etwa 10 000 Arditi der futuristischen Organisation an.<sup>78</sup>

Das Recht auf diesen politischen Führungsanspruch, wobei die Futuristen sozusagen als Arditi der Arditi vorgeführt werden, geben Marinetti die futuristischen Kriegstoten, die er nicht vergißt, bei verschiedener Gelegenheit aufzuzählen.<sup>79</sup> Allein der Futurismus habe das Recht, für die neue Avantgarde zu sprechen, denn allein er habe den Krieg gewollt. "Alle politischen Parteien: die Konservativen, die Klerikalen, die Demokraten, die traditionellen Nationalisten, die interventistischen Sozialisten, die Anarchisten und die offiziellen Sozialisten sind mit dieser militärrevolutionären Konflagration nicht zurecht gekommen. Nur wir Futuristen waren in dieser Konflagration wirklich an unserem Platz: wir haben sie vorausgesehen, wir haben sie verstanden und ihre geheimen Vertraulichkeiten empfangen."<sup>80</sup>

Der Konsens, den Marinetti hier zu erwecken sucht, findet seinen Boden jenseits von Politik und jenseits konkret angegebener Ziele, in der reinen "Selbstüberwindung", für die austauschbar der Krieg oder die futuristische Kunst eintreten. Was Marinetti den Arditi versprach, war die Fortsetzung des futuristischen, bestimmungslosen Krieges nach innen. Der Vernichtung des äußeren Feindes müsse die des inneren folgen. "Das österreichisch-ungarische Imperium aufgelöst, braucht das italienische Volk nicht mehr die katastrophalen Stöße zu fürchten (sexuelle Promiskuität, Zerstörung der Reichtümer), die von einer tiefen Revolution hervorgebracht werden. Es werden kurze Stöße sein. Jetzt wird das italienische Volk aus einer Revolution lebendiger und stärker, reicher an genialen Individuen, agiler und dynamischer hervorgehen."<sup>81</sup> So, als sei bisher Österreich für das Ausbleiben einer italienischen Revolution verantwortlich gewesen. Marinettis Aufruf an die "Sieger von Vittorio Veneto"<sup>82</sup> erhält umso mehr Zugkraft, als zugleich mit dem Sexualversprechen gearbeitet werden kann.<sup>83</sup> Der Krieg wird als "formidabler Koitus"<sup>84</sup> bezeichnet und denen, die an ihm festhalten wollen, wird im gleichen Moment größere Radikalität im politischen Sinne zugesprochen als den Anarchisten, von den Sozialisten ganz zu schweigen. Es versteht sich, daß die Polemik gegen den Anarchismus Bündnisse mit ihm keineswegs ausschließt. Von fast allen futuristischen Protagonisten sind ihre anarchistischen Liebäugeleien, nun meist als Jugendsünden eingestuft, bekannt<sup>85</sup>, und noch im Dezember 1920 plante Mario Carli mit Hilfe einer Gruppe von Anarchisten eine Serie von politischen Attentaten<sup>86</sup>, und entzog sich dann seiner Verhaftung durch die Flucht zu D'Annunzio nach Fiume.

Allein der Kommunismus bleibt vom futuristischen Radikalismus grundsätzlich ausgeschlossen. Sein Pazifismus stehe schon im Widerspruch mit der modernen Technik. "Die Notwendigkeit, mit der Straßenbahn zu fahren, dann im Zug, dann mit dem Schiff über den See, dann wieder im Zug, dann mit dem Boot, um auf dem Meer den Ozeandampfer zu erreichen, ist schon tragischerweise antikommunistisch."<sup>87</sup> Während der Marxismus, zum Teil schon ebenfalls positivistisch, in die Entwicklung der Technik, sofern sie so-



wohl von Arbeit befreien, wie die von ihr geforderte "ungeheure Anhäufung von Menschenmassen" (Marx) in eine vernünftige Gesellschaft umschlagen lassen würde, vertraut hatte, zieht der Futurismus, obwohl er sein Geschichtsmodell ebenso unlöslich mit technischem Progreß koppelt, die gerade umgekehrte Konsequenz. Marx' klassische Analyse der Maschinerie im 13. Kapitel des "Kapitals" hatte die Entwicklung der Werkzeugmaschinen als das qualitativ Neue der kapitalistischen Produktivkräfte hervorgehoben, derjenigen Maschinen also, die nicht bloß den Menschen nicht zur Verfügung stehende mechanische Kräfte bereitstellen, sondern selbst Werkzeugfunktionen übernehmen, d.h. den Automatisierungsprozeß einleiten. In der Verlängerung dieser Linie schien ihm eine Aufhebung der entfremdeten Arbeit, eine "Wiederaneignung der entfremdeten Wesenskräfte des Menschen", indem er sich als intelligibles Subjekt dem Produktionsprozeß gegenüberstellt, möglich. Ein für sich selbst arbeitender Naturbereich ergebe das menschliche "Reich der Freiheit" als dessen Kehrseite. Im Futurismus verzeichnet sich das Scheitern dieser Konzeption. Die arbeitende Natur setzt keineswegs den Menschen frei, sondern integriert ihn als entfremdet arbeitendes Wesen in ihren Verbund; er selbst wird zum mechanisch wirkenden Element und in dieser vollständigen Integration liegt eine Naturalisierung von Entfremdung derart beschlossen, daß, sollte sie gelingen, selbst das Wort Entfremdung sich verbietet, da kein außerhalb liegender Standpunkt mehr eingenommen werden könnte, von dem aus sie sich ins Auge fassen ließe. Roboterhaft wird Technologie dem Menschen gleich, von dem ihr daher auch kein Ziel mehr vorgeschrieben werden kann, und die so sich selbst überlassene Technik findet ihre Realisierung, den ihr eigentümlichen Bewegungsmodus des sinnlosen, aber sich beschleunigenden Verschleißes, im Krieg. Da im Futurismus keine Steuerung der Technologie von außen mehr gedacht werden kann, das risse eben die Dialektik wieder auf, von der sie befreien sollte, beginnt sie selbst ihre Ansprüche zu stellen. Unmöglich zu sagen, ob das der "Fesselung der Produktivkräfte im Kapitalismus" (Marx), die sie ihres vernünftigen Zweckes beraubt, zuzuschreiben ist, oder im Gegenteil gerade als Folge ihrer Entwicklung begriffen werden muß. Ihre Fesselung setzte immerhin noch ein sie kontrollierendes Subjekt voraus, eben das, was der Futurismus nicht mehr zu finden vermag. Sie ist in seiner Sicht, und das definiert ihre Erlösungsmacht, gegenüber gesellschaftlichen Interessen indifferent; ihr gegenüber gebe es keine gesellschaftlichen Klassenpositionen mehr, sondern sie zwingt jedes Individuum, gleichgültig seiner Herkunft, in eben denselben "Dynamismus", in eben dieselbe "Simultaneität" verschiedenster Lebenssphären. Die Technologie, als Ganzes angesehen, gleicht hier viel weniger einer Maschine, die stillsteht, wenn ihr Heizer sie verläßt, als einer Bestie, die rast, sobald ihr Bändiger ihr den Rücken kehrt. Sie verspricht in oben zitierter Passage keine Bewegung in der Zeit mehr, sie steht für kein dynamisches Geschichtsmodell, sondern ersetzt sie durch Bewegung im Raum. Hier liegt der positivistische Umschlag der futuristischen Revolutionstheorie. Ihre "compenetrazione" (Boccioni) räumlich distanter Ebenen vertauscht Geschichte gegen topographische Veränderung, und sofern Technik zum Symbol dieser Bewegungsmöglichkeiten wird, verspricht sie zugleich ge-

schichtliche Statik. In der futuristischen Topologie kommt Dynamik schlechthin gegen Statik schlechthin zu stehen, die beide, in dieser Abstraktheit, nur als räumliche gefaßt werden können. Dies ist höchster Punkt und Umschlagsmoment seiner Revolutionstheorie zugleich. Indem er den Revolutionsbegriff so "radikal" faßt, daß er mit nichts aus der Geschichte Herkommendem belastet werden darf, sondern nur noch als in sich bestimmungslose Bewegung als solche erscheint, stellt er die Revolution zugleich naturalistisch still. Ebenso wenig wie die "hygienische" Revolutionsmetapher impliziert die "dynamische", worauf bei der näheren Betrachtung der futuristischen Kunst dieser Periode zurückzukommen sein wird, eine Veränderung der Zeit oder in der Zeit. In sozialen Termini setzt sich die futuristische Topologie des "schneller" oder "langsamer", des "höher" oder "niedriger" in ein hierarchisches Gefüge um; die reine Bewegung kann sozial mit der Statik durchaus koexistieren, sofern sie die Herrschaft übernimmt, denn es gibt kein früher oder später, das für die gesamte Gesellschaft gälte, sondern alles sei zugleich, wobei die "höheren" Individuen, diejenigen, die die futuristische Revolution und Hygiene durchlaufen haben, hierarchisch auf eine höhere Stufe gestellt werden. So gelangt Marinetti, nachdem er das Kleinbürgertum gegen den Vorwurf, "verfault" zu sein, verteidigt hat — "es ist absurd, das Bürgertum verfault und todkrank zu nennen, diese formidable Masse von jungen, intelligenten und fleißigen Kleinbürgern" — zum Modell einer darwinistisch verfaßten Leistungsgesellschaft. "In allen Ländern, aber besonders in Italien, ist die Unterscheidung zwischen Proletariat und Bourgeoisie falsch. (. . .) Es gibt Arme und Reiche; . . . sogenannte reiche Bürger, die viel mehr arbeiten als die Arbeiter; Arbeiter, die so wenig wie möglich arbeiten und hoffen, überhaupt nichts zu tun; Langsame und Schnelle; Sieger und Besiegte."<sup>88</sup> Anstelle einer geschichtlichen Umwälzung tritt hier die Herrschaft der "Schnellen" und "Siegreichen", die in der Gegenwart die Revolution bereits vollzogen haben, wobei deren Aufgabe, wozu diktatorische Mittel verlangt sind, nun nur noch in der "Beschleunigung" und "Erhöhung" der anderen bestehen kann. Zu fragen ist, warum diese geschichtslose Zeit dennoch als "Revolution", warum sie als "Jenseits" zur Geschichte erscheinen kann. Das Ersetzungsverhältnis von zeitlicher Veränderung durch räumliche Bewegung war offenbar so geschlossen, daß es den Protagonisten selbst undurchsichtig bleiben konnte. In der Besprechung der futuristischen Kunst wird darauf zurückzukommen sein.

Zeitlich indifferente Dynamik gerät bei Marinetti zu sozialer Autorität. Während sich die futuristische Partei von Anfang an als "antizozzalista" (von *zozzo* = dreckig)<sup>89</sup> definierte, müsse der Anarchismus "mit dem Prinzip der Autorität koexistieren".<sup>90</sup> Wieder werden ins Räumliche neutralisierter "Dynamismus" und autoritative Disziplin "komplementär". Sie verschränken sich bei Marinetti so vollkommen, daß eines zur Rechtfertigung des anderen, daß der "befreiende Gestus des Anarchisten" zur Rechtfertigung des "futuristischen Genies", nämlich Mussolinis geraten kann.<sup>91</sup> Dessen Herrschaft wird mit seiner "Dynamik", seiner darwinistischen Überlegenheit begründet, ohne daß noch begriffen werden könnte, daß es sich bei dem so gefaßten Verhältnis von Führer und Gefolgschaft um eines der Umkehrung handelt, daß also der

Masse per Definition alles abgesprochen werden muß, was den Führer auszeichnet und umgekehrt. So gelangt Marinetti zur objektiv zynischen Feststellung, die "Weiblichkeit der Masse und die Schwäche ihrer kollektiven Jungfräulichkeit"<sup>92</sup> verlange nach dem Verführer und zugleich Schänder und es ist kein Zufall, daß sich diese Passage im Manifest "La declamazione dinamica e sinottica" (Die dynamische und synoptische Deklamation) vom 11. März 1916 befindet, in dem Marinetti persönlich seinen "unbezweifelbaren Vorrang als Deklamator" in Anspruch nimmt. Noch nachdem er längst von Mussolini überholt worden war, wird er dessen Rhetorik für sich reklamieren.<sup>93</sup>

Die Identifikation von Kunst und Krieg war im Futurismus so geschlossen, daß die Inanspruchnahme der Regierungsgewalt für die Soldaten letztlich auf die der "Artecrazia" hinausläuft, wobei sich Marinetti nicht nur zum Sprecher der eigenen Gruppe macht, sondern zu dem eines angeblich riesigen "Proletariats der Genies".<sup>94</sup> Der oben abgelehnte marxistische Klassenbegriff taucht hier als Leistungsbegriff wieder auf, in der verkannten Genialität liege die wahre gesellschaftliche Unterdrückung, und zugleich wird, gemäß dem Programm der futuristischen Partei, jedermann die Tür offengehalten, sich anzuschließen. Die politische Herrschaft, die für dieses neue Proletariat reklamiert wird, legitimiert sich einerseits wieder durch die Opfer, die es im Krieg gebracht habe, andererseits damit, daß es eben als unterdrücktes von der Korruption durch Politik unberührt sei, womit auf einen Topos zurückgegriffen wird, der seit Corradinis "La patria lontana" und Sofficis "Lemmonio Boreo" von nationalistischen Kreisen entwickelt worden war. Die gesellschaftliche Stimmungslosigkeit des Künstlers wird nun politisch einfach umgedreht, ohne daß damit jedoch eine genauere Definition seiner Aufgaben verbunden würde. "Ja! Die Künstler an die Macht! Das riesige Proletariat der Genies wird regieren."<sup>95</sup> Ihre Überlegenheit erwachse "aus der leuchtenden Liebe zur Gefahr"<sup>96</sup>, deren Resultat die "Schönheit der Gewalt"<sup>97</sup> sei. Die "Blendung" durch Schönheit, die in ihrer Unerreichbarkeit liegt — Gewalt ist hier der Vermittlungsbegriff — wird nicht nur ausdrücklich gesucht und in ihrem Namen der Herrschaftsanspruch gestellt, sondern dann auch aus dem Kunstwerk, das sie noch darstellen könnte, herausgenommen und im empirischen Leben des Künstlers selbst vergegenständlicht.

Dem "Geschlossenen und Dunklen", aus dem der Futurismus auszubrechen erklärt hatte, wird also nicht luzide Erfahrung gegenübergestellt, es wird einfach übersprungen, scheinbar hinter sich gelassen, in keinem Fall aber "erhellte". Dieser Substitutionsmechanismus kann nur innerhalb eines tautologischen Verhältnisses wirksam sein. Was das "Gehäuse" öffnet und den gelebten Augenblick sowohl erfüllt wie heraussprengt, seien "die schönen Ideen, für die man stirbt."<sup>98</sup> Gegen das Geschlossene wird der Extremfall seiner selbst aufgeboten. Es handelt sich hier um dieselbe Polarität, die wir auf unmittelbar politischer Ebene bereits kennengelernt hatten. So wie sich dort der "gesto distruttore dell'anarchico" mit dem Autoritätsprinzip zu vereinigen gewußt hatte, wobei jede politische Fragestellung, d.h. jede Frage nach dem Maß, ausgeschlossen geblieben war, so bestätigen sich hier die Extreme der

Luzidität und der Verblendung gegenseitig. Was in dieser Dichotomie unbefragt bleibt, ist ein wie immer möglicher Begriff der "Befreiung", denn seit dem Gründungsmanifest des Futurismus war Schönheit mit dem Absurden identisch. "Ist der zerstörerische Gestus des Anarchisten", heißt es dazu in der "Democrazia futurista", "nicht vielleicht ein absurder und schöner Appell an das Ideal der unmöglichen Gerechtigkeit?"<sup>99</sup>

In der so gefaßten *Artecrazia* erblickt Marinetti "die artistische Lösung des sozialen Problems."<sup>100</sup> Gegenüber der maximalen Todesnähe als Erfüllung jedes gelebten Augenblicks verschwände jegliches soziale Problem. "Die futuristische Revolution, die die Künstler an die Macht bringen wird, verspricht keine irdischen Paradiese. Sie wird sicher nicht den menschlichen Trieb unterdrücken können, der die aufstrebende Kraft der Rasse ist. Die Künstler, unermüdliche Belüfter dieser fieberhaften Umstürzung, werden den Schmerz lindern können. Sie werden das Problem des Wohlstands lösen, wie es allein gelöst werden kann, nämlich geistig. Die Kunst darf kein Balsam sein, sondern ein Alkohol."<sup>101</sup> Auch hier wieder verspricht Marinetti nicht die Heilung, die der Täuschung und des manipulierenden Herrschaftsinteresses verdächtigt wird, sondern die Überspringung, sozusagen die potenzierte Illusion. Marinettis Diktum "Kunst ist Revolution"<sup>102</sup> muß mit dem "Kunst ist ein Bedürfnis der Selbsterstörung"<sup>103</sup> aus seinen Manifesten zusammengelesen werden. Die Revolution, die diese Kunst verspricht, besteht in der institutionalisierten Destruktion und nichts weiter. Das ist gemeint, wenn Marinetti sagt, die Lösung des Klassenproblems könne nur "geistig" sein: "Dank uns wird die Zeit kommen, in der das Leben nicht mehr einfach ein Leben von Brot und Mühsal sein wird, noch ein Leben in Faulheit, sondern ein Lebens-Kunstwerk. Jedermann wird seinen besten Roman leben." Es handelt sich hierbei, darauf legt Marinetti Wert, keineswegs um eine "irdische" Lösung: "Wir werden kein irdisches Paradies haben, aber die ökonomische Hölle wird aufgeheitert und befriedet sein durch die unzähligen Kunstfeste."<sup>104</sup> Die "rivoluzione futurista", die Marinetti dennoch als solche erscheint, läßt das "inferno economico" unberührt und stellt ihr nur das "Fest der Kunst" gegenüber. Der zitierte Satz ist der Abschluß seines Buches "Al di là del Comunismo" (Jenseits des Kommunismus). Eine Beschreibung, wie das konkret auszusehen hätte, findet sich kurz zuvor: "Das Proletariat der Genies an der Regierung wird das Theater gratis für alle verwirklichen und das große futuristische Lufttheater. Musik wird die Welt regieren. Jeder Platz wird sein instrumentales und vokales Orchester haben. Es werden überall Harmoniefontänen sein, die Tag und Nacht aus dem musikalischen Genie hervorsprudeln und im Himmel aufblühen, um den harten, dunklen, gleichförmigen und konvulsiven Rhythmus des täglichen Lebens zu färben, zu erweichen, zu bekräftigen und zu erfrischen. Statt der Nachtarbeit werden wir Nachtkunst haben. Die Geschwader der Musiker werden sich abwechseln, um den Glanz der Tage und die Sanftheit der Nächte zu ver Hundertfachen."<sup>105</sup> Hier hat sich der futuristische Revolutionsgestus vollständig neutralisiert. Der Alltag bleibt so "dunkel und gleichförmig" wie zuvor, nur eine perfekt organisierte Zerstreungsindustrie trete hinzu. So po-

tenziert sei die von ihr produzierte Illusion, daß die sozialen Probleme, deren "Lösung" Marinetti hier anbietet, einfach verschwinden. Sie werden im ganzen Buch nicht mehr erwähnt. Das erlaubt es, in ausreichend präzisiertem Sinn Benjamins Formel von der "Ästhetisierung des politischen Lebens" aufzunehmen.<sup>106</sup> Auf der Ebene der ästhetischen Programme bildet das "Erheitern und Befrieden", auf das Marinetti sich nun beschränkt, sozusagen die Ermäßigungsformel gegenüber der Kunst als Autodestruktivität, ist jedoch aus ihr hervorgegangen. Nur so kann diese Apotheose der Kulturindustrie nach wie vor als "Revolution" gelten, und in der Tat hat sie als illusorische Überlagerung die ursprüngliche Destruktivität in sich bewahrt.

Es ist an diesem Punkt unmöglich, zu unterscheiden, was in wem untergeht — die Monotonie des Alltags in den durch Todesnähe definierten erfüllten Augenblicken, oder umgekehrt diese Ausbrüche in dessen "Erheiterung". Es handelt sich um dasselbe Verhältnis wie in der oben zitierten Formel von der "anti-traditionellen Tradition".<sup>107</sup> Marinettis Arrangement mit dem Faschismus erwächst also keinesfalls aus einer Kompromittierung einer ursprünglichen "linken" Position<sup>108</sup>, oder taktischem Kalkül, sondern die Radikalisierung seiner Forderungen selbst führt zu ihrer völligen Entleerung. "Im selben Moment", schreibt Alberto Monticone, "in dem Marinetti den staatlichen Zwang kritisiert und die Freiheit des Bürgers exalziert, entleeren sich diese im vagen Sinne libertinären Inhalte durch seinen Gestus und, was schlimmer ist, in die so entstandene Leere inserieren sich andere Inhalte"<sup>109</sup>, nämlich sein Bündnis mit dem faschistischen Regime. In dieser Perspektive verlieren die Begriffe von "progressiv", "revolutionär" oder "reaktionär", mit der die kunsthistorische Literatur dem Futurismus beizukommen sucht, die dann vor dem Problem steht, eine Passage von ersterem zu letzterem konstruieren zu müssen, ihren Sinn.<sup>110</sup>

Von der Position des geschichtsblinden Augenblicks und der Annulierung des Ich in ihm, kann gegenüber geschichtlicher Realität nicht mehr argumentiert werden. Dennoch tritt diese Überspringung als "Lebensprogramm" auf, und will nicht als Kunst mißverstanden werden. Damit führt der zeitlose Augenblick gerade als "jenseitiger" (Marinetti) in die Realität zurück, er sei immer schon präsent, oder könne es zumindest sein. Wenn er es nicht ist, so sei das einerseits der "Feigheit" und "Faulheit" der Individuen zuzuschreiben, andererseits sei diejenige Diktatur zu errichten, die sie im Namen des futuristischen Toteskultes zur entleerten und neutralisierten Dynamik zwingt. Nur in der vollständig dem Spektakel unterworfenen Gesellschaft, das ist der futuristische Einstand von kulturindustrieller Utopie und politischer Diktatur, könne der Stillstand in der Zeit illusionär ausgelöscht werden. Als adäquates Mittel hatte sich dafür der Krieg empfohlen.<sup>111</sup>

So ist der futuristische Aufstand im doppelten Sinn des Wortes umsonst. Zunächst, weil er gegen die soziale Realität nichts aufzubieten vermag, am allerwenigsten ihr Verständnis, zum anderen, sofern er versichert, das Individuum habe in jedem Augenblick seines Lebens diese Revolution immer schon hinter sich, ohne daß sein Leben als Kontinuum davon betroffen wäre. Die Unterwerfung unter die *Artecrazia* und das von ihr organisierte ununterbrochene Mas-

senspektakel zerstückelt jede Erfahrung in atomisierte Wahrnehmung und behauptet zugleich, ihre Monotonie, die in der abstrakten Varietät besteht, sei nicht die des Alltags, sondern immer schon die des potenzierten Augenblicks.

Die futuristische "neue Welt" ist definiert durch eine autonom gewordene, daher auch keinen Partialinteressen mehr gehorchende Technik. Marinetti legt sie in seinen politischen Programmen in die Hände eines technokratischen Exekutivrates, eines "Eccitatorio", wie er wenig später sagen wird, dessen Regime die fortlaufenden sozialen Konflikte nur überdeckt, nicht in sie eingreift. Eine Vermittlung dieser beiden Bereiche, etwa durch Partizipation, kennt der Futurismus nicht, sie sei "illusorisch": "Der Parlamentarismus ist fast überall eine verbrauchte Form. Er gab ein gutes Resultat: er schuf die illusorische Partizipation der Mehrheit an der Regierung. Ich sage illusorisch, . . . denn nun hat sich herausgestellt, daß sie nicht zu wählen weiß."<sup>112</sup> Die Kritik wird nicht zugunsten einer adäquateren oder direkteren Partizipation vorgetragen, sondern um die Machtsphäre vollständiger von ihr zu isolieren. Erst so werden anarchische Gesellschaft und Diktatur wirklich komplementär. Die Apotheose völliger Freiheit der individuellen Willkür begegnet der maximalen Ausbeutung. Die in sich abgeschlossene Machtsphäre der autonomen Diktatur hat den undurchdringlich gewordenen Warenfetisch zum Komplement! "Hurra! Hurra! jenen Zügen, die dort unten rasen! Güterzüge, denn nur die Güter kriechen noch über die Erde. Der Mensch, luftig (aereo) geworden, setzt nur noch ab und zu seinen Fuß auf sie! Die Erde gibt endlich all ihren Profit. Bezwungen von der riesigen elektrischen Hand des Menschen drückt sie ihren Saft des Reichtums aus, die schöne Orange, seit so langer Zeit unserem Durst versprochen und endlich erobert! Hunger und Not verschwunden. Die bittere soziale Frage vernichtet. (. . .) Freiheit für alle, Gold zu machen und blitzende Münzen zu prägen."<sup>113</sup> Es ist die Utopie einer Warenwelt, die Marinetti hier ausbreitet, und die "Freiheit" sei nur noch die, individuelles Geld zu prägen. Die "Spiritualisierung", die mit dem pneumatischen Wort (aereo) gemeint und die später in Programmen der Aereopoesia, -pittura und -musica ausgeführt wird, ist die durchgängige Transsubstantiation der Gebrauchswerte in Waren. Die Flüchtigkeit der Realisierung des Warenwerts, die zeitlose Form des Tauscherts kündigt zugleich eine absolut statische Welt an; was sich da bewegt, sei, so Marinetti, "laggiù" (da unten). Das Wertsjekt, das daher auch mit dem Recht, alchimistisch Geld zu machen, ausgestattet ist, wird vom Warenumschlag selbst nicht mehr berührt. Hier wird auf direktem Wege in Technologie und Vermarktung das gesucht, was auf indirektem eine richtige Einrichtung der Gesellschaft bis dahin versprochen hatte. Das war der Sinn von Marinettis Behauptung, die moderne Technik sei Widerlegung des Kommunismus.<sup>114</sup>

Aber Marinetti entgeht nicht, daß die Technokratie für sich ein konservatives Moment darstellt, unweigerlich verfiere sie der Routine. Das ist der Punkt, an dem doch ein nicht unmittelbar "technischer" Faktor in den futuristischen Staatsentwurf hineingerät, an dem die Artecrazia mit der Technokratie ihr

Bündnis eingeht. Ihr Resultat ist das "Eccitatorio": "Die technische Regierung wird ein Rat von sehr jungen Männern sein und sich meiner Ansicht nach 'Eccitatorio' nennen müssen. Die Gesetzgeber haben immer davon geträumt, die Macht der Regierung zu bremsen. Sie waren sich nicht darüber im klaren, daß eine Regierung mehr oder minder ein Polizist ist. Nichts ist absurder, als einen Polizisten abzustellen, um einen anderen Polizisten zu überwachen. Stellen wir ihm lieber einen Subversiven, einen Revoltierenden, einen Aufregenden zur Seite. Und siehe, das Konzept des 'Eccitatorio' ist geboren, animierendes, vereinfachendes und beschleunigendes Organ, das in einer Rasse wie der unseren, voll von frühreifen Genies, die beste Verteidigung der Jugend, die beste Garantie des Fortschritts und der hohen Geistigkeit sein wird."<sup>115</sup> Es ist die einfache Umkehrung der herkömmlichen Gewaltenteilung, das Eccitatorio gewissermaßen umgedrehtes Ephorat. Keine wie immer geartete Kontrolle der Realität ist verlangt, sondern eine von außen hinzutretende "Genialität", für die Marinetti ein geringes Alter als Gewähr erscheint. Die "Beschleunigung", von der hier geredet wird, kann damit weder ihr Woher noch ihr Wohin mehr angeben. Damit sei, so Marinetti, das revolutionäre Prinzip in den autoritären Staat integriert; in den absoluten Vollmachten des Eccitatorio bestünde dessen revolutionärer Charakter, und umgekehrt sei die wahre Revolution nun an der Spitze des Staates institutionalisiert.<sup>116</sup>

Marinettis soweit dargestellter Entwurf einer "democrazia italiana" wurde "improvisiert" auf dem "Faschistischen Kongreß" in Florenz Anfang Oktober 1919.<sup>117</sup> Das entscheidende Feld der Zusammenarbeit von Futurismus und Faschismus waren die Arditi, die vom Futuristen Mario Carli zu einer nationalen Organisation zusammengefaßt wurden, mit "Roma futurista" als Publikationsorgan. Mario Carli selbst berichtet in einer von Mussolini ununterscheidbaren Rhetorik die Geschichte seiner Organisation: "Die ersten Schlachten der Inanspruchnahme Dalmatiens (italienische Nationalisten und Futuristen beanspruchten nach dem Krieg den Anschluß Dalmatiens an Italien/M.H.) und der anti-subversiven Reaktion wurden zwischen Ende Oktober 1918 und Anfang März 1919 von den Avantgardetruppen der Kriegsveteranen geführt und trugen alle den Duft der heiligen Idealität des Krieges, den Geist des stolzen neuen Italien und das Bewußtsein, das Recht zu haben, das nationale Leben zu führen, in sich. In dieser Zeit waren die futuristischen politischen 'Fasci' entstanden, mit ihrem Erneuerungsprogramm sozialer Gerechtigkeit und Aufwertung der Italianität, dessen fundamentale Punkte dann in den faschistischen Postulaten übernommen wurden. Ungefähr 20 futuristische 'Fasci' existierten schon im Februar 1919 und wurden geführt von Männern wie Marinetti, überragender Animator und Beleber jugendlicher Energien, von Settimelli, von Piero Bolzon, Enrico Rossa, Bottai ... und von mir."<sup>118</sup> Die Stoßrichtung dieser futuristischen Arditi ist hier deutlich: einerseits die Beanspruchung Dalmatiens nach außen, und insofern eine Opposition gegen die Regierung Nittis, deren Forderungen an der Intention der Entente zur Etablierung eines jugoslawischen Staates in den Versailler Verhandlungen gescheitert waren — ein Propagandapunkt, der den Futuristen wenig

später durch D'Annunzios Aktion in Fiume aus der Hand genommen werden wird — und nach innen die "anti-subversive Reaktion" d.h. die Niederschlagung der linken "Streikfront" (Marinetti). Als Lebensform verspricht Mario Carli Demagogik den "Schwarzen Flammen" einfach die Fortsetzung des Krieges, darin, im Bürgerkrieg, bestehe ihre "Mission": "Italien hat die 'Arditi' geschaffen, damit sie es vor allen seinen Feinden schütze. Unser Dolch ist geschaffen, um die inneren und äußeren Feinde zu töten, die unser Vaterland belagern. Wir müssen stolz sein auf diese heilige Aufgabe."<sup>119</sup>

Carli, der seine Beiträge auch nach dem Krieg noch grundsätzlich mit "Tenente del 18. Reparto d'Assalto" zeichnete, notiert selbst die Vorläuferschaft seiner Organisation gegenüber Mussolinis Fasci di Combattimento. Sie hätten die futuristischen Programmpunkte übernommen, aber keineswegs alle, sondern nur die "fundamentalen" und vor allem die "realisierbaren". Die Meinungsverschiedenheiten über die Realisierbarkeit sollte 1920 zum Austritt der "Linksfaschisten", d.h. der Futuristen, aus Mussolinis Organisation führen; darauf wird zurückzukommen sein.

Mario Carli vermittelte auch den Eintritt seiner "Associazione fra gli Arditi d'Italia" in Mussolinis "Fasci di Combattimento"; auf den Gründungsaufwurf von Mussolinis "Popolo d'Italia" vom 23. März 1919 antwortet Carli umgehend: "Lieber Mussolini, ich melde mich in Deinen 'Fasci di Combattimento' zur Stelle, die, von Dir zusammengerufen, nur 'Fasci' des Sieges sein können. (...) Eine explosive Seele lauert in uns sehnsüchtigen Kriegern, die aufgewühlt ist von der großen Hoffnung des Kampfes. Ich umarme Dich im Namen aller meiner Waffengefährten."<sup>120</sup> So ist selbst der Futurismus nostalgisch geworden — des Krieges nämlich — und erwartet von Mussolini dessen Wiedererweckung. Zu Recht konnte Marinetti auf dem bereits erwähnten Kongreß der Fasci di Combattimento im Oktober 1919 in Florenz behaupten: "Mario Carli ... verdanken wir die Gründung des römischen 'Fasci di Combattimento' und, gemeinsam mit Settimelli, die der politischen futuristischen Partei. (...) Er führte alle gewaltsamen Demonstrationen zur Verteidigung des Sieges und gegen den roten und schwarzen Bolschewismus. Ich fordere euch auf, zu rufen: Es lebe der Futurist Mario Carli!"<sup>121</sup> Das Protokoll vermerkt, wie diesem Aufruf Folge geleistet wurde. Zugleich hatten auch die Führer der Mailänder Lokalorganisation der 'Arditi' nämlich Ferruccio Vecchi und Marinetti selbst ihren Beitritt zu Mussolini erklärt. Marinetti legt in "Fascismo e Futurismo" eine umfangreiche Liste derjenigen Verbände vor, die sich Mussolini anschlossen und legt damit zugleich, wie es das Ziel dieses Buches ist, über das Bündnis von Futurismus und Faschismus Zeugnis ab: Rom, Mailand, Florenz, Perugia, Turin, Bologna, Messina, Fiume, Palermo, Genua, Ferrara, Neapel, Piacenza, Stradella. Die Liste der Personen wäre zu umfangreich, sie vollständig zu zitieren, ich beschränke mich auf die namhaftesten futuristischen Künstler: Carli, Bolzon, Volt, Balla, Bottai, D'Alba, Chiti, Marinetti, Buzzi, Bontempelli, Settimelli, Rosai, Azari, Dottori, Depero, Steiner, Masnata.<sup>122</sup> Es handelt sich um ein einigermaßen vollständiges Verzeichnis der futuristischen Gruppe, sofern sie den Krieg überlebt und sich vom Futurismus nicht abgewandt hatte.



Der organisatorische Zusammenschluß der "Fasci" Mussolinis und der Marinettis und Carlis im März 1919 konnte, abgesehen von Mussolinis gescheiterter und daher rasch fallengelassener Initiative der Gründung einer "Costituente del Interventismo" im Dezember 1918, die der Futurismus vergeblich unterstützt hatte, auf die lange Vorgeschichte eines gemeinsamen Aktionismus zurückblicken. Die erste dieser Aktionen ist die Besetzung der Mailänder Skala am 11. 1. 1919, um gegen eine Kundgebung Bissolatis und dessen "Verzichtpolitik" zu protestieren. Es handelte sich, so schätzen Salvatorelli und Mira<sup>123</sup> diese Aktion ein, um die erste "Strafexpedition" des wachsenden Faschismus. Die folgende Aktion war die Verwüstung der Redaktion des "Avanti" in Mailand am 15. 4. 1919. In seiner Selbstrechtfertigung gegenüber dem faschistischen Regime von 1924 stellt Marinetti dieses Ereignis als den ersten Sieg des Faschismus über den Bolschewismus dar.<sup>124</sup> In dem Bericht in seiner Autobiographie behauptet Marinetti, es habe gegolten, eine sozialistische Insurrektion niederzuschlagen,<sup>125</sup> nach anderen Berichten jedoch handelte es sich um einen simplen Überfall auf das kaum bewachte Gebäude, wobei sofort in professioneller Weise Abonnentenkarteien und Arbeitsmaterialien zerstört wurden.<sup>126</sup> Das Eingangsschild des "Avanti" wurde Mussolini als Trophäe in die Redaktion des "Popolo d'Italia" getragen. In diesen Aktionen operierte der Futurismus und die von ihm geleiteten Arditi als der aktivistische Kern des Faschismus; es war nicht Mussolini, der sie organisierte und durchführte, schreibt De Felice, "sondern es waren die Futuristen, weniger vorsichtig und skrupelloser."<sup>127</sup> Es war also gerade die futuristische Kompromißlosigkeit, die sie sowohl von Mussolinis "Possibilismus" unterschied und sie zugleich für die faschistischen Aktionen verwendbar machte. De Felice beschreibt den futuristischen Einfluß auf den Faschismus vor allem als "Beschleunigung" seiner aktivistischen Selbstdarstellung. Sie schnitten ihm ein Hinhalten und einen Rückzug ab, mit dem er bei den Arditi selbst als "passatistisch" erschienen wäre.<sup>128</sup>

Das politische Programm von Mussolinis Faschismus, das unmittelbar nach dem Gründungskongreß entwickelt wurde, veröffentlicht in Mussolinis "Il Popolo d'Italia" vom 6. Juni 1919<sup>129</sup>, gibt über seine verschiedenen Quellen deutliche Auskunft. De Felice individualisiert sie im Syndikalismus und eben in Marinettis Manifest der Futuristischen Partei von 1918. Marinetti zeichnet vor allem für die Forderung nach Abschaffung des Senats und Einrichtung eines "Consiglio tecnico" — bei Mussolini eine Art Zwitter von Parlament und Sowjet<sup>130</sup> — verantwortlich; andere Forderungen wie Achtstundentag, Enteignung des Kircheneigentums, Frauenwahlrecht, kommen zwar auch im futuristischen Programm vor, sind aber nicht für es spezifisch.<sup>131</sup>

Bei den Wahlen am 20. 11. 1919 kandidierten Marinetti, Mussolini und Toscanini gemeinsam für Mailand. Sie endeten mit einer hoffnungslosen Niederlage des Faschismus, er erhielt 4795 Stimmen gegenüber 170 000 für die Sozialisten und 74 000 für den Partito Popolare<sup>132</sup> Als nach dem Wahlsieg der Sozialisten eine Bombe gegen eine Demonstration zur Begehung ihres Wahlsieges explodierte, wurden Marinetti und Mussolini, die damit zumindest unmittelbar sicher nichts zu tun hatten, verhaftet<sup>133</sup>, und verbrachten drei Wochen

gemeinsamen Arrestes, was Marinetti in seinem Buch von 1924 nicht vergißt zu erwähnen.<sup>134</sup> Es war nicht der erste gemeinsame Gefängnisaufenthalt; bereits während der Interventionskampagne waren Marinetti, Settimelli und Mussolini am 12. April 1915 verhaftet worden.<sup>135</sup>

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Aktionen in Mailand, dem futuristischen Hauptquartier, scheint der Versuch, sich D'Annunzios Unternehmen in Fiume anzuschließen, Episode geblieben zu sein.<sup>136</sup> Doch Marinetti versäumt es nicht, auch bei dieser Gelegenheit die futuristische Beteiligung aufzuzählen, z.B. sei Mario Carli unter den ersten "Legionären" gewesen, der sich damit zugleich einem Haftbefehl der Polizei entzogen habe.<sup>137</sup> Auch Marinetti selbst ist nach seinen eigenen Angaben drei Wochen gemeinsam mit Ferruccio Vecchi in Fiume gewesen,<sup>138</sup> ohne jedoch im Wettbewerb mit D'Annunzio eine entscheidende Rolle spielen zu können.<sup>139</sup> In seinen oben erwähnten Rechtfertigungsschriften gegenüber dem Faschismus hält es Marinetti sogar für nötig, mehrfach ein Glückwunschtelegramm D'Annunzios zu einer seiner Skandalaktionen zu zitieren, während der er dem italienischen Parlament zugerufen hatte: "Schämt Euch! Ihr seid eklig!", und mehr nicht, denn dann wurde er festgenommen.<sup>140</sup>

Die Konvergenz von Futurismus und Faschismus setzt also an mit Mussolinis Versuch einer "Costituente interventista" im Dezember 1918 und umspannt dann das ganze Jahr 1919 mit den folgenden Hauptetappen: die Besetzung der Mailänder Scala im Januar, der Gründungskongreß der Fasci di Combattimento im März, der Angriff auf den "Avanti" im April, der zweite faschistische Kongreß in Florenz im Oktober und die Wahlen im November. Im Frühjahr 1920 verläßt Marinetti und die futuristische Gruppe auf dessen dritten Kongreß in Mailand den Faschismus. "Am 29. Mai 1920 verlassen Marinetti und andere futuristische Führer die 'Fasci di Combattimento', da sie ihr antimonarchistisches und antiklerikales Programm nicht gegenüber der faschistischen Mehrheit durchzusetzen vermochten"<sup>141</sup>, lautet dazu seine eigene lapidare Notiz — zugleich die einzige Stelle in dem ansonsten so redundanten Werk Marinettis, an der dieser Umstand Erwähnung findet. Nach der Wahlniederlage von 1919 war Mussolini vollends auf seine "possibilistische" Linie eingeschwenkt. Was Mario Carli als die unterschiedliche Einschätzung in der "Realisierbarkeit" von Forderungen beschrieben hatte, mußte hier zum Konflikt führen. Insbesondere mußte, sofern der Ministerpräsident Italiens noch immer vom König zu ernennen war, der futuristische Antimonarchismus als Hindernis auf dem Weg zur Macht erscheinen. Zwar hatte auch Mussolini aus seinen republikanischen Präferenzen keinen Hehl gemacht, hütet sich jedoch, völlig mit dem Königshaus zu brechen, was eine Machtergreifung nur auf revolutionärem Wege möglich gemacht hätte, zumal er auf starke Sympathien bei der Krone selbst rechnen konnte, vor allem beim Duca d'Aosta.<sup>142</sup> Bezeichnend für Mussolinis Umschwenken in dieser Hinsicht ist die Konfrontation der folgenden beiden Passagen, ohne daß nach einer Begründung außerhalb des Opportunismus gesucht werden könnte, der im Begriff des "Possibilismus" seine euphemistische Umschreibung gefunden hatte. Im März 1919, auf dem faschistischen Gründungskongreß hatte Mussolini erklärt: "Wir verlan-

gen eine Nationalversammlung, die zwischen Monarchie oder Republik entscheide. Wir sagen von diesem Moment an: Republik" ("Il Popolo d'Italia", 24. 3. 1919). In dem 1920 erschienenen Heftchen "Orientamenti teorici — Postulati pratici" zeigt sich Mussolini jedoch von solcher Entschiedenheit bereits weit entfernt; Die 'Fasci', heißt es, "haben keine Vorurteile für oder gegen die gegenwärtigen Institutionen" (S.8f). Zugleich bezeichnet das Jahr 1920 das Umschwenken des Faschismus von einer städtischen auf eine ländliche Basis, und zwar im Bündnis mit den mittleren Landeigentümern und Pächtern gegen die gewerkschaftlich organisierten Landarbeiter, die "braccianti".<sup>143</sup> Es war darin um eine Reaktion auf die Landbesetzungen von 1919/20 gegangen, die die erwartete und z.B. auch von den Futuristen propagierte Bodenreform vorwegnehmen sollten. Hier findet sich der Faschismus im Bündnis mit den Agrariern auf der dem Futurismus exakt entgegengesetzten Seite. Die ökonomische Situation Italiens der Nachkriegszeit war dergestalt, daß zwar die Löhne der gewerkschaftlich organisierten Arbeiter mit der Inflation einigermaßen Schritt halten konnten, nicht jedoch die Einkommen der Kleinbourgeoisie, sie wurde nun zum Rekrutierungsfeld des Faschismus.<sup>144</sup> Im Umkehrschluß schien diesem Kleinbürgertum der Lohnzuwachs der Arbeiter selbst die Ursache der ihnen die Lebensgrundlage nehmenden Inflation zu sein. Die Aktionen des Jahres 1919 hatten die antisozialistische Stoßrichtung des Faschismus hinreichend deutlich gemacht, um ihn als geeignetes Instrument gegen die — Marinetti kennt auch hier keine Zurückhaltung in den Formulierungen<sup>145</sup> — "furchtbare Streikmanie" und gegen "exzessive Löhne"<sup>146</sup> — zu empfehlen. Es wäre jedoch verfehlt, im Faschismus den unmittelbaren Gegenschlag gegen immanente Revolutionsgefahr zu erblicken. Demgegenüber hält Federico Chabod für den italienischen Fall — der deutsche verhält sich analog — fest: "In der Zeit zwischen 1919 bis 1920 wächst die Revolutionsgefahr; 1919 ist das Jahr des Sturms auf die Lebensmittelgeschäfte; 1920 das der Fabrikbesetzungen, der Höhepunkt der Krise; sofort danach beugt die Enttäuschung die Willen und dämpft die Triebe.(...) In demselben Moment jedenfalls, in dem die Revolutionsgefahr abgewendet ist und die Möglichkeit, den Staatshaushalt zu stabilisieren, sichtbar wird, beschleunigt sich der Vormarsch des Faschismus."<sup>147</sup>

Nicht einmal soviel Eigengewicht, eine sozialistische Revolution verhindert zu haben, wird man dem Faschismus zugestehen können; die Meinung, eine revolutionäre Gefahr zähle zumindest negativ zu den Voraussetzungen des faschistischen Aufstiegs, ist vielmehr selbst noch Teil der faschistischen Propaganda, die das Land vor die demagogische Alternative stellte: "Entweder Rom oder Moskau". Aus den Analysen von Tasca, Chabod und De Felice ergibt sich übereinstimmend, daß der Faschismus nicht eine bedrohliche Arbeiterbewegung bekämpfte, sondern eine, die ihre Niederlage bereits hatte hinnehmen müssen; seine politische Linie ist daher nicht anders als mit einem inhaltlich vollkommen ungreifbaren Opportunismus zu beschreiben. Allein mit dieser mangelnden Radikalität des Faschismus geriet der Futurismus in Konflikt. Der futuristische "intransigentissimo" Antiklerikalismus, der nach wie vor die "Entvatikanisierung" Italiens forderte, also entweder die Abschaffung des

Papsttums überhaupt, oder dessen Ausweisung nach Avignon z.B., der nach wie vor die Enteignung der Kriegsgewinne, die Landverteilung auf seinem Programm hatte, die Abschaffung der Familie, der Polizei, der Monarchie usw., mußte auf der Suche nach einem Konsens im Kleinbürgertum als Hindernis erscheinen. Wenn demnach dieser Mailänder Kongreß des Faschismus im Mai 1920 dessen "Rechtswende" (De Maria)<sup>148</sup> bezeichnete, so wäre es dennoch falsch, den Futurismus wegen seines Austritts für "links" zu halten.

Von einer bedingungslosen Identifikation von Futurismus und Faschismus kann nicht gesprochen werden. Während der Futurismus den Extremismus zum Programm gemacht hatte, einen reversiblen zwar, immer aber einen Extremismus, lief Mussolinis Possibilismus auf eine "möglichst unbestimmte . . . und möglichst weit gefaßte Orientierungsnorm der Tag für Tag sich ändernden pragmatischen Politik"<sup>149</sup> hinaus. Von marxistischer Seite, auch bei oben zitierter Karin Priester, wird die Anwerbung "kleinbürgerlicher Schichten" seitens des Faschismus, "die nach dem Krieg sozusagen zwischen den Polen standen und die potentiell auch für eine progressive Politik hätten gewonnen werden können" (Priester) meist als taktischer Schachzug einer bewußten "reaktionären" Entscheidung gewertet. Als Modell der uferlosen Literatur in diesem Sinne mag hier R. Opitz stehen: "Der Sinn für die wirklichen Machtverhältnisse der Gesellschaft läßt die faschistischen Führer zu keinem anderen — von ihren Anhängern tunlichst verborgen gehaltenen — Machtkonzept kommen als dem, ihre Bewegung dem Monopolkapital als diejenige politische Formation anzubieten, die bereit wäre, rücksichtslos mit seinem Gegner Schluß zu machen und ihm einen politisch völlig störungsfreien, keinerlei Integrationskompromisse mehr erforderlich machenden Staat zu garantieren."<sup>150</sup> Auf diese Weise verstellt man sich mit einem einfachen dialektischen Trick die konkrete Analyse "faschistischer" Ausdrucksformen und zugleich ein Verständnis seines "Gegners", der Arbeiterbewegung, die man so als rein rationalen "Humanismus" dem ebenso rein irrationalen Faschismus gegenüberstellt.<sup>151</sup> Das politisch Gefährliche an dieser Interpretation ist, daß der Faschismus durch seine Abdrängung ins Pathologische, womöglich Exzessive, nichts von seiner Faszinationskraft verliert.<sup>152</sup> Mit dieser Interpretation wird dem Faschismus eine Kohärenz zugesprochen, eine Unterscheidung zwischen Taktik und bewußt hintenan gehaltenen Zielen, die ihren Gegenstand weder im italienischen noch im deutschen Fall trifft.<sup>153</sup> Eine reine Verschwörertheorie verstellte den Zugang zur Frage, warum dieses "Instrument des Monopolkapitals" gerade nicht als dieses erscheinen konnte, d.h. den Zugang zur Analyse des Phänomens selbst. Sie gerät immer dann in Verlegenheit, wenn "sozialistische" Tendenzen innerhalb des Faschismus selbst konkret nachgewiesen werden können. Sogar im Sprachgebrauch der Frankfurter Schule erscheint der Faschismus bisweilen als plötzlicher Einbruch barbarischer Horden in bislang gesicherte Räume bürgerlicher Kultur, was ebenfalls hieße, daß seine eigenen Ausdrucksformen der Analyse sich entzögen.<sup>154</sup> Selbst auf unmittelbar ökonomischer Ebene ist der Faschismus weit eher als Rückkehr zu einer Art unmittelbarer Sklavenwirtschaft zu betrachten, denn als — wie es die Dritte Internatio-

nale seit nun schon mehr als fünfzig Jahren wiederholt — "offene Kapitaldiktatur". Kapitalistisch ist schließlich nicht jegliches Privateigentum an Produktionsmitteln, sondern nur das, das auf Ausbeutung "freier" Lohnarbeit beruht. Als Beleg dafür, daß diese unter dem Faschismus jedoch unfrei wird, braucht nicht unbedingt auf die Lagerökonomie der SS verwiesen zu werden, auch die korporativen Verfassungen greifen in die freie Verfügbarkeit der Lohnarbeit entscheidend ein. Zu erklären wäre also, will man schon vom Boden marxistischer Faschismustheorien aus vorgehen, wie eine kapitalistische Wirtschaftsverfassung in eine nicht mehr, bzw. noch nicht kapitalistische übergehen konnte, und anzuerkennen wäre schließlich, daß, wieder von marxistischen Voraussetzungen aus gesprochen, der Faschismus in gewissem Sinne tatsächlich den Widerspruch von Arbeit und Kapital löste, so daß auch von hier aus die Verknüpfung von revolutionären Hoffnungen mit dem Aufstieg des Faschismus durch die Dritte Internationale als verhängnisvolles Fehlurteil gelten muß.<sup>155</sup>

Damit soll nicht bestritten werden, daß der Faschismus de facto tatsächlich Kapitalinteressen förderte, wie gerade Chabod in seiner Analyse sehr genau nachweisen kann, und das gilt in verstärktem Maße von den von Mussolini angezettelten spätimperialistischen Kriegen. Jedoch wäre der Terminus ad quem des Faschismus von dem a quo zunächst zu unterscheiden, und zwar durch seine Betrachtung als Massenbewegung, der es gelang, einen zunächst nicht unbedingt verfälschten Konsens hervorzurufen. Sowohl im deutschen wie auch im italienischen Fall ist die Finanzierung der faschistischen Bewegung vor ihrer Machtergreifung durch das Großkapital außer Zweifel — Mussolinis Zeitung "Il Popolo d'Italia" konnte sich z.B. nur mit Unterstützung von interessierter Seite über viele Jahre hinweg am Leben erhalten — das heißt jedoch nicht, daß damit auch schon eine genau bestimmte ideologische Verpflichtung verbunden wäre.

Nur unter wichtigen Einschränkungen kann von einer Koinzidenz von Futurismus und Faschismus gesprochen werden, ohne daß es andererseits einen futuristischen Antifaschismus nach seinem Austritt von 1920 gegeben hätte. Marinettis Distanzierung vom Faschismus war zumal nur sehr vorübergehend. Über seine Wiederannäherung finden sich in seinen Schriften keinerlei Daten und Begründungen, ebensowenig wie der Bruch von 1920 zu einer wirklichen Auseinandersetzung geführt hatte.<sup>156</sup> Marinettis Schrift "Futurismo e Fascismo" von 1924 setzt jedenfalls schon wieder die Identität beider voraus.

Marinettis neue Solidarität mit dem faschistischen Regime, nach ihrer kurzen Unterbrechung von 1920, geht auch in dieser Periode über rein propagandistische Schriften weit hinaus. Als die Stabilität von Mussolinis Macht nach dem Mord an Matteotti im Juni 1924 und der Vereinigung der Opposition im "Aventino" in eine ernste Krise geriet, die die Durchsetzung eines neuen Wahlgesetzes, das praktisch die Abschaffung des Parlaments bedeutete, gefährdete, wurde von Marinetti der "Primo Congresso Nazionale Futurista" eigens zu dem Zweck organisiert, das Bündnis von Futurismus und Faschismus neu zu bekräftigen.<sup>157</sup> Gerade in dem Augenblick also, als Mussolini sein Re-

gime in die offene Diktatur überführte, trug der Futurismus dazu bei, daß die damit verbundene Krise eine des Übergangs blieb. Die Ovationen, die Marinetti hier gebracht wurden, können daher nicht anders denn als Ovationen zu Mussolinis uneingeschränkter Diktatur verstanden werden. Der Mord an Matteotti schließlich bezeichnete das Ende der Hoffnungen, die faschistische Macht noch mit rein parlamentarischen Mitteln brechen zu können, der Futurismus jedoch hatte dagegen nicht nur nichts einzuwenden, sondern brachte dem Regime alle Unterstützung dar, deren er fähig war.

Belohnt wird diese Tendenz mit der Ernennung Marinettis zum Mitglied der neugegründeten Accademia 1929, zu deren kulturkonservativem Programm er damit seine implizite Zustimmung gab.<sup>158</sup> In Marinettis ab 1924 wieder einsetzenden politischen Schriften — sieht man einmal vom Hymnus auf den General Caviglia, den "Sieger von Vittorio Veneto" (1923) und vom Kriegsroman "L'alcova d'acciaio" ab — ist allerdings der Tenor der politischen Argumentation geändert. Während er vor 1920 zunächst die Arditi und dann die Fasci auf eine in seinem Sinne revolutionäre Linie festzulegen versucht hatte, wobei in beiden Fällen die von ihm initiierte Propaganda ihm von anderen Akteuren aus der Hand genommen wurde, nämlich von D'Annunzios schwülstigem Nationalismus für die Arditi und von Mussolinis Possibilismus für die Fasci, so stellt er ab 1923 den revolutionären Charakter des Faschismus, an dem ihm 1920 doch offenbar Zweifel gekommen waren, als gegebene Tatsache hin, d.h. akzeptiert dessen Autohistoriographie, die mit dem Jahre 1922 als dem Jahr Null ansetzt und leitet daraus Forderungen für die revolutionäre Kunst, den Futurismus, ab. "Mit Mussolini hat der Faschismus Italien verjüngt. (. . .) Die politische Revolution muß die künstlerische Revolution unterstützen, d.h. den Futurismus und alle Avantgardebewegungen,"<sup>159</sup> heißt es im Manifest "I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani", mit dem die Versuche seiner Etablierung als politisch geförderter Kunstrichtung beginnen, in dem also nicht mehr eine "Erneuerung" gefordert, sondern diese als bereits vollendet hingestellt wird. Die Regierung sei nun selbst "futuristisch" geworden, was der Futurismus bereits beim Eintritt in den Krieg gegen Libyen und zu Beginn des ersten Weltkrieges behauptet hatte, nur sei ihr auf ästhetischem Gebiet noch zu dem ihr entsprechenden Selbstbewußtsein zu verhelfen. Mit diesem Manifest von 1923 beginnt der Futurismus wieder, dieses Mal in völliger Identifikation mit dem Staat, Ansprüche geltend zu machen. Auch seine ästhetischen Vorschläge beginnen damit wieder die traditionellen Kategorien zu übernehmen. In diese Zeit fallen Manifeste wie die der "Cucina futurista"<sup>160</sup>, des "Teatro totale"<sup>161</sup> und sogar der "Arte sacra futurista" von 1932<sup>162</sup>. In allen diesen Programmen geht es nicht mehr um eine Umstürzung des ästhetischen Formensystems, sondern allenfalls um dessen Erweiterung und "Beschleunigung" — am deutlichsten ablesbar in den Manifesten zur "Aereopoesia", -pittura und -musica.<sup>163</sup> In einem autobiographischen Einleitungstext zu "Scatole d'amore in conserva" (Konservierte Liebe) stellt Marinetti befriedigt fest, der Futurismus sei nun sogar Gegenstand der Universitätsforschung geworden, ohne noch zu erwähnen, daß er sie einst hatte in Brand stecken wollen.<sup>164</sup> Die futuristische Kunst, das wird im folgenden Abschnitt im

einzelnen darzustellen sein, gibt hier ihren polemischen Gestus auf. Als eine Umfrage in Bottais Zeitschrift "Critica fascista" nach einem Begriff faschistischer Kunst fragte, konnte Marinetti umstandslos antworten: "Faschistische Kunst = Futurismus".<sup>165</sup> Da der Faschismus revolutionär sich von der Vergangenheit abgestoßen habe, könne "seine" Kunst keine andere als die futuristische sein. "Die wenigsten können verstehen", schreibt der Futurist Mino Somenzi 1932, als derartige Illusionen in Wahrheit längst von der Realität der faschistischen Kunstpolitik widerlegt waren, "daß der Faschismus, der in seinen Prinzipien und Begriffen höchst originell ist, sich auch in seiner Kunst scharf und präzise unterscheiden muß. Er muß seine Kunst, ohne alle Beziehung zur Vergangenheit, haben."<sup>166</sup> Ein gewisser kritischer Vorbehalt gegenüber dem Faschismus scheint noch in Marinettis mehrfach wiederholter Feststellung zu liegen: "Vittorio Veneto (d.h. der Sieg Italiens im 1. Weltkrieg/M.H.) und der Sieg des Faschismus sind die Verwirklichung des futuristischen Minimalprogramms."<sup>167</sup> Was im Futurismus über den Faschismus hinausweise, stehe jedoch, so wird sofort versichert, nicht im Widerspruch zu ihm, sondern sei nur eine deutlichere Formulierung seiner Grundlagen. "Der Faschismus, geboren aus Interventismus und Futurismus, ernährte sich von futuristischen Prinzipien. Der Faschismus enthält und wird immer jenen patriotischen, optimistischen, stolzen, gewaltsamen, präpotenten, kriegerischen Block enthalten, den die Futuristen, die Ersten unter den Ersten, den italienischen Massen predigten. Deshalb verherrlichen wir den Faschismus, die feste Garantie des imperialen Sieges in der sicher kommenden universalen Konflagration."<sup>168</sup> Schon hier, das Zitat ist von 1929, wartet Marinetti wieder auf den nächsten Krieg. Der Faschismus an der Macht scheint dem Futurismus die institutionalisierte Revolution zu sein, Indiz dafür, wie wenig er über einen Revolutionsbegriff, mit dem er dennoch hantierte, wirklich verfügte. "Der Faschismus ist aus seiner Revolution geboren; das sagt jeder, aber niemand scheint zu wissen, daß es noch immer Faschismus gibt, weil es noch immer Revolution gibt."<sup>169</sup> Ausdruck dieses revolutionären Gehalts habe, so wird weiter gefolgert, eben die öffentliche Anerkennung der futuristischen Kunst zu sein, bzw. umgekehrt scheint die Identifikation der futuristischen Künstler mit dem Regime ihnen als Gewähr seines revolutionären Charakters.

Die mittlerweile sehr umfangreiche italienische Sekundärliteratur über den Futurismus hat sich auf dessen politische Interpretation bisher nicht einigen können. Bezeichnenderweise fallen die Differenzen des ideologischen Verständnisses im wesentlichen mit der der wissenschaftlichen Disziplinen zusammen. Das Problem des Verhältnisses von Futurismus und Faschismus sei, so schreibt der Kunsthistoriker Maurizio Fagiolo dell'Arco, eines derjenigen, "die nur die Moralisten von heute berühren."<sup>170</sup> Wer unter den Kunsthistorikern überhaupt auf die politische Bedeutung des Futurismus eingeht, spricht entweder vage von einem "Befreiungsprogramm" (Calvesi), oder gar vom "echt revolutionären Charakter" (Caruso/Martini), wobei, wenn im letzten Fall sofort hinzugefügt wird, er sei "die erste Transgression im Sinne des Underground" gewesen, wieder Zweifel am gepriesenen revolutionären Cha-

rakter kommen müssen.<sup>171</sup> Diese moderne kunsthistorische Literatur zum Futurismus bildet den genauen Gegenpol zu der schon während des Faschismus selbst erschienenen, in der die unbezweifelte faschistische Verpflichtung dieser Kunst überhaupt erst zum Anlaß wird, sich mit ihr zu beschäftigen. Was schließlich die unbezweifelbare, zumindest zeitweise Zusammenarbeit von Futurismus und Faschismus angeht, so "bleibt zu erklären", meinen Caruso und Martini, "die vollkommene Unbrauchbarkeit des Futurismus für den Faschismus".<sup>172</sup>

Eben in dieser Hinsicht aber gelangt die Faschismusforschung, soweit sie, freilich nur am Rande, auf den Futurismus eingeht, zu völlig anderen Urteilen. Als Beispiel mag hier die Stellungnahme De Felices stehen, ähnlich argumentierten Salvemini und Santarelli. "Futuristen und Arditi hatten einen wichtigen Einfluß auf die politische Entwicklung Mussolinis; wenn sie ihr auch keine spezielle Orientierung gaben, so beschleunigten sie sie jedoch sehr."<sup>173</sup>

In einem Aufsatz "Der politische Futurismus als Vorläufer des Faschismus" von 1929, der, soweit ich sehe, frühesten Untersuchung dieses Komplexes, erschienen in den preußischen Jahrbüchern, möchte Adolf Dresler eine Lücke der Faschismus-Forschung schließen, indem er den Beitrag des Futurismus ausführlich darstellt.<sup>174</sup> Er beschränkt sich dabei allerdings auf die biographischen Daten Marinettis, läßt dessen Anhängerschaft ganz außer Acht, und hält nicht einmal vorläufig die Unterscheidung der futuristischen Kunst von seinen politischen Manifestationen aufrecht.

Besser dokumentiert als Dreslers erster Versuch ist ein neuerer, den Spuren De Felices folgender Aufsatz von J. R. Dashwood: "The Futurists are symptomatic of a minority which first of all pressurized the Italian government into the intervention in the war, and which later gained sufficient political impetus to provide Mussolini with a clear alternative in the political confusion of the postwar years."<sup>175</sup> Zweifel wird man nur, was die "Klarheit" dieser Alternative angeht, anmelden müssen. Auch darin ist De Felice zu folgen, der Einfluß des Futurismus lag weniger in einer speziellen Programmatik, als vielmehr in seinem Bergsons Philosophie entlehnten und wie dort per Definition unbestimmten "Élan".

Die Debatte um den "reaktionären" oder "progressiven" Futurismus hat ihre Vorgeschichte schon bei Antonio Gramsci, ohne daß auch er zu einer eindeutigen Position gelangt wäre. Seine Stellungnahmen lassen sowohl die historische Anklage wie den Freispruch des Futurismus zu, und die Interpreten beziehen sich auf die jeweils passenden Stellen. Es sind dabei bei Gramsci zwei Phasen zu unterscheiden. In seinem Artikel "Marinetti rivoluzionario" in "Ordine nuovo" vom 2. Januar 1921 sieht Gramsci im Futurismus zwar noch nicht die Vorbereitung einer proletarischen Kultur, wohl aber die Zerstörung der bürgerlichen. "Die Futuristen haben die folgenden Aufgaben im Bereich der bürgerlichen Kultur durchgeführt: sie haben zerstört, zerstört, zerstört, ohne sich darum zu kümmern, . . . ob die neuen Kunstwerke den zerstörten überlegen wären, sie haben den scharfen und klaren Begriff gehabt, daß unsere Epoche, die Epoche der großen Industrie, der großen Arbeiterstädte, des intensiven und aufgewühlten Lebens, neuer Formen der Kunst, Philosophie, Sitten



und der Sprache bedarf: sie haben diese strikt revolutionäre, absolut marxistische Konzeption gehabt, als die Sozialisten noch weit davon entfernt waren, sich mit ähnlichen Fragen zu befassen.<sup>176</sup> Erst mit seinem Destruktivismus habe der Futurismus die Möglichkeit eines proletarischen Klassenbewußtseins geschaffen. Während Georg Lukacs in den dreißiger Jahren aufgrund der inzwischen gemachten Erfahrungen den Verfall des bürgerlichen Klassenbewußtseins vom Aufstieg des proletarischen grundsätzlich getrennt wissen wollte, war für Gramsci die innerbürgerliche Zerstörungskraft des Futurismus bereits eine "absolut marxistische Konzeption". Die "Hegemonie"<sup>177</sup> bürgerlicher Kultur könne nach Gramsci nur von bürgerlichen Intellektuellen angegriffen werden, denen damit die für die Revolution entscheidende Rolle zufalle, "um dem Proletariat das Bewußtsein seiner historischen Mission zu geben."<sup>178</sup> Zersetzung des bürgerlichen Klassenbewußtseins und Entwicklung des proletarischen werden hier bei Gramsci so eng verknüpft, daß der Revolutionsbegriff gegenüber dem der Kontinuität, wobei den Intellektuellen die pädagogische Aufgabe ihrer Gewährleistung zufiele, ins Hintertreffen gerät.<sup>179</sup> Gramscis Position verfällt so in eine aus marxistischer Sicht idealistische Illusion, jedem Intellektuellen stehe es frei, sich dem Proletariat zu assoziieren oder nicht, die "Klassenentscheidung" (Lukacs) im einen oder anderen Sinne zu treffen, womit eben die Klassenanalyse versäumt wird, auf die es dem Marxismus ankommen müßte, und der Intellektuelle nach wie vor als "freischwebend" (Mannheim) erscheint. Wenn man andererseits deren Einstufung ins "Kleinbürgertum" übernimmt, so wäre gegen Gramsci zu fragen, wieweit ihre Schlüsselrolle im revolutionären Prozeß ernsthaft über den Horizont ihrer Herkunft hinauszuführen vermag.

In der Substanz wiederholt sogar noch Gramscis Brief an Trotzky vom 8. September 1922, unmittelbar vor Mussolinis Machtergreifung, den Artikel von 1921. "Vor dem Krieg", so wird Trotzky von Gramsci informiert, "waren die Futuristen unter den Arbeitern sehr populär. Ihre Zeitschrift 'Lacerba' hatte eine Auflage von zwanzigtausend Stück und wurde zu vier Fünfteln unter Arbeitern verkauft. Während der zahlreichen Manifestationen futuristischer Kunst in den Theatern der großen italienischen Städte geschah es häufig, daß die Arbeiter die Futuristen gegen junge Halbaristokraten oder Bürgerliche verteidigten, die sich mit den Futuristen prügeln."<sup>180</sup> Trotzky reagierte 1923 auf diesen Brief Gramscis, nachdem die Machtübernahme durch den Faschismus bereits vollendet war. Die Interpretation des Futurismus als Zersetzungsprodukt der bürgerlichen Kultur übernimmt er von Gramsci: "Der Futurismus ist als Ausfluß der bürgerlichen Kultur entstanden und konnte nicht anders entstehen."<sup>181</sup> Er zieht jedoch die umgekehrte Schlußfolgerung, die Revolution, die dort intendiert worden war, könne nicht die proletarische sein: "In Italien waren die 'Revolutionäre' eben die Interventisten, Republikaner, Freimaurer, Sozialchauvinisten, Futuristen. Und ist der Faschismus vielleicht nicht mit 'revolutionären' Methoden an die Macht gelangt, indem er die Massen in Bewegung setzte, nachdem er sie aufgehetzt und bewaffnet hatte? Und es ist kein Zufall, es ist überhaupt kein Mißverständnis, daß der Futurismus in den faschistischen Strom eingemündet ist."<sup>182</sup> Gramscis Argument, die Arbei-

ter hätten den Futurismus als ihre Ausdrucksform anerkannt, die kommunistische Partei könne sich daher von ihm nicht trennen, reicht auf dieser Stufe für Trotzky nicht mehr aus. Allerdings macht er für sein politisches Versagen sofort die gesamte "Bohème" verantwortlich.<sup>183</sup> Dieses Urteil dehnt Trotzky im Verlauf auf die russische Avantgarde, vor allem auf die Figur Majakovskijs, um die es ihm in dieser Auseinandersetzung in Wahrheit geht, ohne Differenzierungen aus.<sup>184</sup> Bei Gramsci stehen hinter seiner Einschätzung des Futurismus die Vorstellung einer völlig traditionsunabhängigen proletarischen Kultur, deren Bruch mit der Tradition von den "revolutionären Intellektuellen" vermittelt werden müsse, d.h. in seiner Figur verbindet sich in Gramsci offenbar am "Proletkult" orientierten Theorien die Revolutionsidee mit historischer Kontinuität. Die Turiner Sektion des Proletkults hatte Marinetti, darauf nimmt Gramsci Bezug, zur Eröffnung einer Ausstellung proletarischer Kunst eingeladen.<sup>185</sup>

Bitter ablehnend wird die Position Gramscis gegenüber dem Futurismus in den "Quaderni del Carcere": "Die Futuristen. Eine Gruppe von Schülern, die aus dem Jesuitenkolleg geflohen ist, ein kleines Fest im nahen Wäldchen gemacht hat, um dann von den Flurwächtern wieder zurückgeführt zu werden."<sup>186</sup> Von den Hoffnungen, die Gramsci noch 1922 in Bezug auf den Futurismus und auf die revolutionären Intellektuellen überhaupt genährt hatte, ist hier Abschied genommen. Die Beschränktheit ihrer sozialen Position, von der Gramsci zunächst in der Hoffnung auf eine proletarische Kultur abgesehen hatte, kehrt nun mit negativem Vorzeichen zurück. Hatte vorher Marinettis Popularität, dazu der Verweis auf die Auflagenziffern von "Lacerba", und sein Engagement zugunsten des Proletkult als ausreichender Beleg für seinen revolutionären Charakter gegolten, so legt sich Gramsci nun von seiner anderen Seite Rechenschaft ab, daß es nämlich bei Marinetti eine ernsthafte, verantwortliche "revolutionäre" Entscheidung nie gegeben hatte. Auch sein Liebäugeln mit dem Proletkult hatte ausschließlich als Suche nach dem völlig "Neuen", als weiterer Aspekt auf dem futuristischen Genrebilde Bedeutung; insofern ist auch diejenige Debatte in der italienischen Sekundärliteratur vergeblich, die aus Gramscis divergierenden Stellungnahmen einen Umschwung im Futurismus selbst konstruieren zu müssen meint. Der Futurismus, stellt Gramsci in seinen späten Jahren verbittert fest, habe seinen polemischen Charakter vollkommen eingebüßt und beschränke sich nun — er bezieht sich auf das Manifest der "Cucina futurista" — auf die Bekämpfung der "Tradition der Pasta asciutta". Eine Vermittlung dieser beiden Aspekte des Futurismus, die allein durch die Analyse seines ursprünglichen, angeblich "revolutionären" Impetus erbracht werden könnte, hat Gramsci nicht entwickeln können, ohnmächtig hat er sie registriert und je nach seinen eigenen revolutionären Hoffnungen den einen oder den anderen hervorgehoben.

Piero Gobetti, Mitarbeiter an Gramscis "Ordine nuovo" und zugleich, gemeinsam mit Prezzolini, Autor der "Rivoluzione liberale", hat sich von dessen Apologie des Futurismus ferngehalten und brauchte daher auch nicht später so bittere Urteile zu fällen. Der Futurismus sei zwar in gewissem Sinne Wegbereiter des Faschismus gewesen, nicht jedoch seiner ideologischen Kohä-

renz wegen, als vielmehr wegen ihrer Abwesenheit. "Marinetti", heißt es, "gründete in Mailand eine kommerzielle Firma, ein Stellenvermittlungsbüro, eine Agentur von politisierenden Nervtötern, eine Organisation, um auf die Pauke zu hauen."<sup>187</sup> Eben darin aber sei der Futurismus Modell gewesen, und am allerwenigsten habe der Faschismus das Recht, ihn deshalb anzugreifen. Marinetti sei der Typ derjenigen Figuren "profillosen Helden der Nachkriegszeit, in die es unmöglich ist, irgendein Vertrauen zu setzen. (. . .) Jeder hat die feierlichen und furchterregenden Verkörperungen dieser klassischen Figuren des italienischen Faschismus vor Augen. Aber zu Marinetti muß man immer wieder zurückkehren, um ihren Ursprung zu finden."<sup>188</sup> Diese Sicht des Futurismus als rein symptomatischer Form, ohne daß er wie bei Gramsci ein darüber hinausgehendes Potential enthielte, ermöglicht Gobetti andererseits seine paradoxe Verteidigung: "Man darf nicht zu streng mit dem Futurismus sein, vor allem nicht die guten philofaschistischen Bürger."<sup>189</sup> Indem der Futurismus allein als Entleerung der bürgerlichen Kultur erscheint, läßt sich, so Gobetti, von ihr aus gegen ihn nichts vorbringen und allein auf ihrer Rückseite, von Gobetti sorgfältig ausgespart, könne eine neue erwachsen.

Gobetti entgeht auf diese Weise sowohl der umstandslosen Gleichsetzung von Futurismus und Faschismus aufgrund vorgeblicher inhaltlicher Gemeinsamkeiten von Seiten Croces wie ihrer abstrakten Gegenüberstellung unter Berufung auf Marinettis "destruktiven Gestus" seitens Prezzolinis. Das berühmt gewordene Urteil Croces lautet: "Wer Sinn für geschichtliche Verbindungen hat, weiß, daß der ideale Ursprung des Faschismus sich im Futurismus befindet: in der Entschlossenheit, auf die Straße zu gehen, um die eigene Meinung durchzusetzen, den Dissidenten den Mund zu stopfen, keine Tumulte und Schlägereien zu fürchten, in jenem Durst nach Neuem, in dem Verlangen, jede Tradition zu zerbrechen, in jener Exaltation der Jugend, die dem Futurismus eigen war."<sup>190</sup> Allein, was Croce hier aufzählt, wäre weder für den Futurismus noch für den Faschismus spezifisch. Die Kulturbarbarei, als die beide bei ihm erscheinen und die sich für ihn auf den "Bruch mit jeglicher Tradition" reduziert, läßt ihm im Gegensatz zu Gobetti verkennen, daß es sich um einen Traditionsverlust handelte. Von Croces Position aus kann man nur allen avantgardistischen Versuchen mit Unverständnis gegenüberstehen.<sup>191</sup> Giuseppe Prezzolini stimmt dem traditionalistischen Urteil Croces indirekt zu, sieht den Futurismus jedoch im revolutionären Rußland realisiert und damit im Widerspruch zum Faschismus. "Der Futurismus hat logischerweise nur in einem einzigen Staat seinen Platz gefunden: in Rußland. Dort haben sich Futurismus und Bolschewismus vereint. (. . .) Das ist nur logisch und konsequent. Die beiden Revolutionen, die beiden Anti-Geschichten haben sich verbündet. Aber wie der Futurismus mit dem italienischen Faschismus zusammengehen könne, sieht man nicht. Der Faschismus, wenn er seine Schlacht wirklich gewinnen will, muß den Futurismus in dem, was er an Aufregendem hatte, als überwunden betrachten und ihn dort unterdrücken, wo er noch revolutionär, antiklassisch und undiszipliniert ist."<sup>192</sup> Prezzolini trägt damit noch keine Apologie der "neuen Ordnung" des Faschismus und reziprok eine Verurteilung des Futurismus vor. Dazu gerät seine Position erst in den fast gleichlau-

tenden Sätzen seines Mitarbeiters und Exfuturisten, Ardengo Soffici<sup>193</sup>, auf den Gobettis Satz von den "guten philofaschistischen Bürgern" wirklich zuträfe. Soffici greift den Futurismus im Namen einer Ordnung an, die doch mit seiner Hilfe sich etablierte. Gobettis Analyse hatte gezeigt, wie Croce und Prezzolini sowohl Recht wie Unrecht hatten. Der völlig entleerte "revolutionäre" Gestus des Futurismus konnte sich dem Faschismus andienen, ohne deshalb gleich mit ihm identisch zu werden. Umgekehrt, so Gobetti, werde mit der posthumen Verurteilung des "anarchistischen" Futurismus dem Faschismus eine Integrität zugesprochen, die er einfach nicht besaß.

Im folgenden Abschnitt soll der "richiamo all'ordine" (Rückruf zur Ordnung) in der futuristischen Kunst selbst untersucht werden und zwar sowohl bei denjenigen Artisten, die sich nach oder während des ersten Weltkrieges von ihm lossagten (Soffici, Palazzeschi, Carrà u.a.), wie bei denen, die sich weiterhin seines Etiketts bedienten bzw. neu hinzukamen.

### 3.2 Die "Neue Klassik" des Futurismus oder die "Ewigkeit des Ephemeren"

Die Erfahrung des ersten Weltkrieges, den der Futurismus als seine eigene Realisierung begrüßt hatte, bedeutete zugleich das Abwenden seiner wichtigsten Protagonisten vom ursprünglichen Bekenntnis. Die futuristische Destruktivität, seine Sexualisierung des Krieges und der Technologie, die dennoch jede Befriedigung als Befriedung eines ewig sich unbestimmt lassenden "élan" verschmähte, schienen ihre Rolle ausgespielt zu haben. Die Substanz, auf die der Futurismus mit seinen Bestimmungen wie "aereo", "schnell", "erneuernd" usw. nicht sich festlegen wollte, wird nun entweder im ruralen Charakter des italienischen Volkes direkt begriffen — das wäre der Fall von Sofficis aus dem Krieg hervorgehenden Populismus —, oder indem die futuristische Ineinsetzung von Subjekt und Objekt in der Kunst nicht mehr in einem die Konturen verwischenden Dynamismus, sondern unmittelbar in essentialistischer Statik erscheint — das wäre der Fall von Carràs "metaphysischer Periode". In diesen beiden Figuren kristallisiert sich der allgemeine "rappel à l'ordre", den sie mit "ritorno all'ordine" übersetzten, und der im übrigen ebenso in Picasso, Braques oder Legers Kunst der Nachkriegszeit festzustellen ist wie in der deutschen "Neuen Sachlichkeit". Während sich Futuristen wie Papini, Palazzeschi, Russolo, Severini<sup>194</sup> u.a. weitgehend von Debatten über Kunst zurückzogen, versuchten insbesondere Soffici und Carrà eine nachfuturistische Kunst systematisch zu begründen und als Schule zu etablieren.

Die markanteste nach- oder gegenavantgardistische Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit war De Chiricos und Carràs "Pittura metafisica". Ihre Kritik des Futurismus stellte seinem Begriff der Kunst als extremster Form der Vergeudung wieder den des in sich abgeschlossenen und sinnvollen Kunstwerks entgegen. Allerdings ist De Chiricos "ritorno al mestiere" (Rückkehr zum Handwerk) nur als Reaktion auf den Futurismus, der eben nicht nur Kunst sein wollte, lesbar. Dieser Ausbruchs- oder Erweiterungsversuch erscheint nun als "Scharlatanerie" — so heißt es in De Chiricos Programmartikel "Ritorno a mestiere" in der Zeitschrift "Valori plastici" (erscheint von 1918 — 1921), gemeinsam mit ihrem literarischen Pendant "La Ronda" (1919 — 23), das offizielle Blatt des neuen "Hermetismus"<sup>195</sup>. Was De Chirico der hysterisch sich überschlagenden Politik und Kunst entgegensetzt, — indem er beide zusammensieht, übernimmt er schon die Sicht des Futurismus, von dem er sich hier abstößt, — ist nichts weiter als eine skeptische oder stoische Selbstbeschränkung aufs "Handwerk". Allein vom Überschreiten der Grenzen rühre die Hysterie her. Damit versäumt De Chirico den politischen Gehalt des Futurismus kritisch zu wenden und muß doch sein Rückzugsprogramm als selbst noch politisches einbekennen. Motiviert wird es durch das Scheitern der futuristischen Befreiung, das im Krieg offenbar geworden sei: "Der Futurismus hat nichts aufgeräumt und niemanden befreit; die vom Futurismus befreiten Maler ähneln den vom Krieg geläuterten Männern: es gibt sie nicht."<sup>196</sup> Hatte Marinetti noch formuliert: "Man muß jeden Tag auf den Altar der Kunst spuk-

ken", und die Kunst als Beschleunigungsfaktor ins tägliche Leben zu überführen gesucht, so setzt die *Metafisica* dieser "Vulgarität" einen auch in politischem Sinne präzisen Aristokratismus gegenüber; eben das ist der Punkt, an dem De Chiricos Selbstbeschränkung in Heroisierung der artistischen Positionen übergeht. Schon in der ersten Nummer der "Valori plastici" hatte Alberto Savinio, Bruder De Chiricos, ihr politisches Programm vorgestellt: "Bevor wir die Frage der Kunst in Angriff nehmen, tragen wir das Credo des Antisozialismus vor: zwischen den Menschen herrschen Ungleichheiten."<sup>197</sup>

Die Bilder, die durch diese "pathetische Melancholie" (Soffici)<sup>198</sup> entstehen, halten vor ihrer metaphorischen Lesbarkeit inne, indem sie sie herausfordern. Der "mistero metafisico" ist per Definition undurchdringlich, denn die Anordnung der Räume und Objekte ist nicht allegorisch, sondern einfach im rationalistischen Sinne unlogisch.<sup>199</sup> Sie beschwören durch ihre starre, unendliche Perspektive Geist herauf, ohne ihn zu entschlüsseln, denn eben das transzendierte Kunst. Sie bilden insofern die extremste Reaktion auf den futuristischen Dynamismus, der die Frage, um welche Bewegung es sich handle, in der Bewegung selbst gelöst sehen wollte, als sie ihm nicht eine bestimmte statische Situation gegenüberstellen, nicht eine räumlich und zeitlich lokalisierte Tradition, sondern Statik selbst, ebenso wie die scheinbar traditionalistische Malweise De Chiricos keine bestimmte Schule meint, also nicht wie die Carràs auf Giotto, Paolo Uccello oder Masaccio sich zurückbezieht. Es ist eine Traditionalität ohne Tradition, ein Klassizismus ohne Dokumentation, als Stimulus, nicht als Modell.<sup>200</sup> "Es ist interessant, zu beobachten", schreibt Paolo Fossati in einem erst kürzlich erschienenen Buch über De Chiricos Malerei, "daß das fundamentale Anliegen der Kunst nicht das ist, eine 'abwesende' Wirklichkeit zu evozieren oder darzustellen und daß De Chirico folglich jeden Symbolismus utopischer Prägung verweigert. Die Vergangenheit, die Klassizität sind keine unbewußte Fiktion, psychologische Projektion oder emotionales Datum . . . und die Malerei bietet also keine Wunscherfüllung des halluzinatorischen oder hypothetischen Typs. Das Werk, das Bild, die Malerei sind eine Wirklichkeit in sich selber, sie sind ein Absolutes, entzogen dem Beziehungssystem des Wissens und der außerartistischen, geschichtlichen, politischen, soziologischen usw. Werte."<sup>201</sup> Diese Werke haben, um zu ihrer Differenz zum Futurismus zurückzukehren, nicht einmal purifikatorische Valenz. Kunst und Leben bleiben nicht nur unvermischbar, sondern betrachten sich von zwei gegenüberliegenden Ufern.

Die futuristische Kunst kannte kein "Geheimnis", bzw. schloß es von ihrer Darstellung aus; sie heftete sich an die äußere Erscheinungswelt der Bewegung, des Geräusches, der Verschiebung von Raum und Zeit durch Geschwindigkeit, also an die Wirklichkeit gerade in ihren flüchtigsten und ephemeren Äußerungen. In ihnen sei die Kluft zwischen Denken und Wirklichkeit zwar nicht aufgehoben, aber die Frage überflüssig geworden. So mußte der Futurismus in den Antiintellektualismus auslaufen, denn jedes Innehalten, jede Reflexion, jede Erinnerung drohte den reinen Vorstellungsfluß zu unterbrechen, dem er sich überlassen wollte. Dagegen hält De Chirico fest: "Man muß den Dämon in jedem Ding entdecken", was für ihn soviel heißt wie:

"Man muß das Auge in jedem Ding entdecken."<sup>202</sup> Diese Präsenz des "Dämons" sei das Metaphysische an der *Pittura metafisica*, in ihr gelangen Denken und Anschauung ebenfalls zum Einstand, jedoch zu einem objektiven und erstarrten. In der Einheit des futuristischen "revolutionären élan" waren Emotivität und objektive Entwicklung zusammengeschlossen, die Exaltation der Technologie war daher nicht nur "knabenhafte Verschwärmtheit" (Benjamin), sondern in der Konzeption der futuristischen Kunst selbst erhalten. Diese Einheit determiniert die Bedürfnisse und garantierte zugleich für ihre Befriedigung. Hier, in der *Metafisica* wendet diese Identität sich radikal gegen die Erscheinungswelt, und zwar gegen die objektive und subjektive zugleich: "Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?" lautet die Inschrift aus De Chiricos Selbstporträt. Sowohl der Gegenstandswelt wie dem eigenen Ich wird damit der Affekt entzogen, den der Futurismus an sie hatte "verschwenden" wollen.<sup>203</sup>

In unserem Zusammenhang interessiert jedoch nicht so sehr die Formulierung, die die Brüder De Chirico der *Pittura metafisica* gaben, als diejenige des Exfuturisten Carlo Carrà, immerhin eines der Gründungsmitglieder der Bewegung, sofern dort der immanente Umschlag der avantgardistischen Theoreme ein Stück weit sich ablesen läßt. Es reicht nicht aus, wie Tempesti zu behaupten, die Avantgarde habe nach dem Krieg sich einfach erschöpft,<sup>204</sup> darzustellen wäre vielmehr, daß unter Beibehaltung ihrer Intentionen nunmehr scheinbar kohärentere Lösungen gesucht werden. Carràs Abwendung vom Futurismus, als er 1916 in einer Klinik außerhalb Ferraras die Brüder De Chirico kennenlernte, scheint mit einer tiefen persönlichen Krise verbunden gewesen zu sein.<sup>205</sup> Die in dieser Zeit entstandenen Bilder zeigen schon in ihren Titeln die plötzliche Distanzierung vom Futurismus an: "Einsamkeit", "Das verzauberte Zimmer", "Mutter und Sohn", "Die metaphysische Muse" usw.<sup>206</sup> Was vor allem auffällt, ist die völlige Abwesenheit des Krieges — wir sind im Jahre 1916 — in diesen Bildern, um so mehr, als gerade Carrà mit seinem Buch "Guerrapittura" ein Jahr zuvor besonders engagiert die Gleichsetzung von Kunst und Krieg propagiert hatte. Nun jedoch erscheint diese Abwendung als die vom Krieg selbst bewirkte Rückkehr zur "wesentlichen" Kunst — einer Kunst nun in einem sehr pathetischen, um nicht zu sagen schwülstigen Sinne. "Dieser schreckliche Krieg hat mit seiner mächtigen Stimme zu mir gesprochen. Er hat mir die Aufgabe klargelegt, die mir von der Natur gesandt ist. (...) Wieviele geistige Güter hat mir dieser Krieg schon gebracht. Ich weiß jetzt, daß meine Pflicht und meine Tat das Singen sind: tragisch singen, singen, bis das Herz zerbricht. Diese meine Pflicht als Künstler besitzt mich heute und für immer. Ich weiß, daß es die größte der Pflichten ist. Das Schicksal hat gesprochen: Du mußt."<sup>207</sup> Der Krieg und die Begeisterung für ihn erscheint nun als einfache Prämisse der Rückkehr zum künstlerischen Motiv; die Reinigung, die Marinetti von ihm sich versprochen hatte, habe endgültig stattgefunden, nun beginne das Zeitalter der "neuen Ordnung". Der Futurismus fungiert hier bei Carrà als ihre notwendige Vorstufe, wenn nicht sogar als ihre noch unbewußte Vorbereitung, obwohl Marinetti selbst sich stets geweigert hatte, diese Konsequenz zu ziehen.

In diesem pompösen Stil sind von nun an sämtliche Schriften Carràs verfaßt.<sup>208</sup> Sowohl Carrà wie der Futurismus gehen von einem unbestimmbaren und gegen Bestimmungen im Grunde gleichgültigen "Wahrnehmungsfluß" aus. Wenn er jedoch im Futurismus als "fröhlicher Fluß" erschien, so wird ihm bei Carrà das Adjekt "tragisch" angeheftet; ohne daß sich damit etwas veränderte: "Wenn es wahr ist, daß ich mehr als alle Menschen auf der Welt für die Kunst leide und zittere, dann denke ich, daß sich dieser Schmerz in kreative Freuden verwandeln, mich aufheben und mir das Mittel geben wird, das starke, dem tragischen Fluß dieses tiefen Seelenzustandes angemessene Werk zu schaffen. Und darum ist er mir teuer ... ich halte ihn mir warm, diesen Schmerz! Er ruft mich zurück, ich weiß nicht warum (und es ist mir unwichtig, es zu wissen) zu den ursprünglichen Werten der tragischen Form. Sei er gesegnet, der geistige Wert dieses schrecklichen Krieges."<sup>209</sup> Man wird kaum behaupten können, Carrà habe gegenüber seiner futuristischen Periode an kritischem Bewußtsein hinzugewonnen. Es tritt hier nur die Ambiguität des Futurismus selbst zutage, denn es ist der völligen Indifferenz des Lebensflusses gleichgültig, ob sie als "Heiterkeit" oder als "Schmerz" erscheint. Beiden Bestimmungen ist ihre Unausweisbarkeit gemeinsam, und sie gehen daher auch beständig ineinander über, ohne daß dies noch — anders als bei Palazzeschi z.B. — selbst zum Gegenstand der Reflexion gemacht würde.

Für den Futurismus war die Intention konstitutiv gewesen, über die reflexive Abbildung der Realität durch Kunst hinaus und zu einer neuen Union mit ihr zu gelangen: "Wir stellen den Betrachter mitten ins Bild. (...) Wir wollen ins Leben zurückkehren,"<sup>210</sup> hatte es dazu im "Technischen Manifest der futuristischen Malerei" vom 11. April 1910 geheißt, dessen Formulierung auf Boccioni zurückgeht, und das neben den Unterschriften Ballas, Severinis und Russolos auch die Carràs trug. Diese Intention wird von Carrà auch später noch geteilt — "dem Begriff der Imitation stellen wir den der Immedesimation mit der Wirklichkeit gegenüber"<sup>211</sup> — nur die Mittel und die Bedeutung dieser Unmittelbarkeit sind ausgewechselt. Der ursprüngliche Futurismus meinte sie im "Rausch der Geschwindigkeit" gefunden zu haben, bei Carrà nun wird eben derselbe Rausch "metaphysisch". So heißt es in seinem Eröffnungsartikel zur ersten Nummer der Zeitschrift "Valori plastici": "Der Malerpoet fühlt, daß seine wahre, unveränderliche Essenz vom Unsichtbaren herkommt, das ihm ein Bild der ewigen Wirklichkeit bietet. Sein Rausch ist nicht vorübergehend, denn er kommt nicht aus der physischen Ordnung her."<sup>212</sup> Der Gegensatz, den Carrà hier zum Futurismus aufbaut, ist diametral, aber tautologisch. War der Futurismus mit der Substanzlosigkeit zugleich von der Flüchtigkeit ausgegangen, so bezieht Carrà sich auf eine "Ewigkeit", es gelingt ihm aber ebenso wenig, sie mit der Bewegung, und zwar nicht nur der im Raum, sondern der der Geschichte, zu vermitteln. Sie geht bei ihm ebenso unter wie im entgegengesetzten futuristischen Extrem. Die futuristische Erhebung des Künstlers über die ethischen Normen der Gesellschaft wird nur beim Wort genommen und mit anderen Konnotationen versehen, wenn Carrà nun schreibt: "In diesem Augenblick (d.h. dem der Kunstproduktion/M.H.) fühle ich mich der sozialen Institution entfremdet. Ich sehe die menschliche Gesellschaft unter mir."



Auch die Ethik ist untergegangen."<sup>213</sup> In jedem Fall wird ein Aufstieg propagiert, der das, wovon er sich abstößt, nicht einmal mehr zu seinem Gegenstand machen kann; es wird kein besserer Überblick gesucht, in dem Zusammenhänge erkenntlich werden, die sonst vielleicht verborgen blieben, sondern eine völlig andere Sphäre. Der profanisierende Gestus des Futurismus bewahrte seine Dokumente immerhin, was sonst man auch über sie sagen mag, vor demjenigen Kitsch, in den Carrà hier notwendig verfällt. Zur futuristischen "franchezza plebea" (Carrà) ist seine Geschraubtheit nur scheinbar die Gegenposition.

In mystizistischer Umkehrung liege nun die Wirklichkeit allein hinter der Gegenstandswelt und nur deshalb sei der Futurismus abzulehnen, denn "Mechanismus und Körperlichkeit sind die niederen Stadien der Kontemplation und jede Form, die auf dieser unteren Stufe fabriziert wird, ist immer eine illusorische Erscheinung."<sup>214</sup> Dennoch bleibt der Futurismus notwendige Vorbereitung, die in dieser kontemplativen Versenkung verschwinde. So fügt Carrà dieser Passage von 1919, indem er schon kurz nach seiner Trennung vom Futurismus eine scheinbar unüberbrückbare historische Distanz aufreißt, die anzeigt wie wenig er die Erfahrungen, auf die er sich beruft, verarbeitet hat, hinzu: "Man glaube nicht, daß wir diese Worte schreiben, um auf die wertvollen Erinnerungen unserer ersten Jugend zu spucken."<sup>215</sup> Die wahre Darstellung der Realität, schreibt er zu seinem Bild "Il pino sul mare" von 1921, das den Höhepunkt dieser Periode darstellt,<sup>216</sup> können nur aus "mystischer Repräsentation der Natur"<sup>217</sup> erwachsen.

Carràs neuer Essentialismus möchte auf keinen Fall als Traditionalismus mißverstanden werden. Die "italienische Kunst ist vielleicht die einzige in Europa, die in ihren besten Vertretern die Antithese von Modernität und Tradition überwunden hat."<sup>218</sup> Als solches Jenseits gegenüber traditionellen Kategorien, denen jetzt sogar die der Moderne selbst zugeschlagen werden kann, führte sich freilich auch das gleichzeitige politische Regime in Italien vor. Dennoch ist die Schematisierung von Cesare De Seta in dieser Hinsicht voreilig: "Der Jugendstil war der Stil einer bürgerlichen Gesellschaft, die mit der gerade begonnenen Industrialisierung ihre Macht festigte; der Futurismus war das subversive und irrationale Element, Samen des Faschismus; die 'Metafisica' und die 'Valori plastici' waren die Reaktion: Rückkehr zur Ordnung, bestätigt durch die Affirmation des faschistischen Regimes."<sup>219</sup> Die Pittura metafisica fügt sich noch keiner spezifischen Rhetorik der Tradition, ebensowenig wie der Futurismus in seiner subversiven Bedeutung aufgeht, oder der Jugendstil in einer Ideologie der Industrialisierung; eher im Gegenteil. Jedoch war auch die metaphysische Periode in der Hyperbel Carràs nur Episode, er wird später zu auf bestimmtere Weise traditionalistischen Ausdrucksformen im Zusammenhang mit der Novecento-Gruppe gelangen und in ihrem Rahmen an dem Wettbewerb um die Definition einer "faschistischen" Kunst teilnehmen, worauf später eingegangen werden soll.

"Während von der Mailänder Gruppe Carrà vom Futurismus sich lossagte, Russolo sich weitgehend zurückzog und Boccioni und Sant'Elia im Krieg ge-

fallen waren, verlor die Bewegung zugleich den gesamten sogenannten "Primo Futurismo Fiorentino", also Papini, Soffici und Palazzeschi. Mit ihrer formellen Austrittserklärung in der Zeitschrift "Lacerba" vom 1. Dezember 1914, deren Debatte sich dann bis März 1915 hinzog, fand eine Allianz ihren Abschluß, die aus ihr das Hauptorgan des Futurismus, seiner Interventionspropaganda sowie eine der meist verkauften italienischen Zeitschriften überhaupt gemacht hatte. Im Mai 1915, nachdem ihr Ziel der Intervention Italiens in den ersten Weltkrieg erreicht war, stellte sie ihr Erscheinen ein. Die mit dem Artikel "Il futurismo e Lacerba" begonnene Polemik hatte ihr Vorspiel in Papinis Aufsatz "Der Kreis schließt sich"<sup>220</sup>, in dem er eine Selbstaufhebung der modernen Kunst durch die ihr immanente Verdinglichung und Ausschaltung der künstlerischen Sublimierung beschrieben hatte. In Papinis Ansicht tendiert die künstlerische Moderne, als deren avanciertester Posten der Futurismus zu stehen kommt, dazu, sich durch Einmontierung unverarbeiteten Rohmaterials immer mehr den Dingen anzugleichen. Der so zustandekommende Hypernaturalismus könne das Etikett der Kunst nicht mehr beanspruchen, das Kunstwerk werde zur bloßen Sache unter Sachen und seine Herstellung gleiche sich immer mehr der industriellen Produktion an, womit Papini einige derjenigen Themen anspricht, die zwanzig Jahre später von Walter Benjamin einer systematischen Darstellung zum Thema dienen. "Die Schöpfung wird wieder einfache Aktion, Kunst wird Rohmaterial. (. . .) Man ersetzt die lyrische oder rationale Transformation der Dinge durch diese Dinge selbst."<sup>221</sup> Als Beispiele beruft sich Papini auf die futuristische Konzeption rumoristischer Musik, deren perfekteste Realisierung in jener Großstadt immer schon gegeben sei, ohne daß künstlerische Verarbeitung hinzutreten müsse, oder auf das futuristische Theater, als dessen Ausführung jede Straßenszene oder jeder Krieg gelten könnte. Die Kunst gebe damit sich selbst auf und ihre "tiefste Philosophie" sei nun die des "Schmiedes, der hämmert, ohne an irgendetwas zu denken."<sup>222</sup> Wenn Papini derart zumindest das Kriegsmoment moderner Kunst richtig erkannt hatte, wenn auch in erster Linie damit begründet, Erneuerungsmöglichkeiten hätten sich überhaupt erschöpft, ohne also deren Richtung in Frage zu stellen, antwortete Boccioni mit einer Rekonstruktion des traditionellen Kunstbegriffs: "In unseren letzten Werken werden also die Elemente des Rohmaterials, wie du sagst, immer weiter absorbiert, synthetisiert und deformiert durch die dynamische Abstraktion."<sup>223</sup> Bereits mitten im angeblich 'revolutionären' Primo Futurismo restauriert sein hervorragendster Vertreter auf dem Gebiet der Malerei, Umberto Boccioni, einen Kunstbegriff, der die Krise nicht mehr begreifen kann und daher auch nicht die historische Notwendigkeit der Avantgarde. Der Bruch, den gerade der Futurismus mit der Tradition vollzogen zu haben meinte, gerät hier zur bloßen Evolution: "Diese kontinuierliche Evolution der futuristischen Entdeckungen beweist, . . . daß wir niemals so reich an schöpferischen Möglichkeiten gewesen sind."<sup>224</sup> Wenige Sätze später erscheinen die Errungenschaften dieser kontinuierlichen und unaufhaltsamen Evolution allerdings in typisch futuristischer Wendung als "unbegrenzte Eroberungen" und gegenüber diesen Eroberern — allein in dieser Bedeutung wird mit der Tradition gebrochen — sei das italienische Publikum ei-

ne "Kanaille, die wir in die Sklaverei führen müssen."<sup>225</sup> Die Polemik Boccionis gegen Papini ist daher weniger von der Kunst her begründet, als vielmehr damit, sein "Defaitismus" (Boccioni) schade dem futuristischen politischen Programm.

In dem Artikel, der den endgültigen Bruch der Florentiner mit der Mailänder Gruppe bedeutete, schreiben erstere sich als "kultivierte Männer" eine Art Vermittlungsfunktion zwischen dem Extremismus Marinettis und seiner Anhänger und der zeitgenössischen italienischen Kultur zu.<sup>226</sup> Zunächst werden in der Polemik gegen Marinetti nur diejenigen Argumente wiederholt, die G.P. Lucini schon 1919 veranlaßt hatten, der Bewegung erst gar nicht beizutreten:<sup>227</sup> Marinetti versuche, die Gruppe zu dominieren, eine neue Akademie ins Leben zu rufen; eine Schule der Modernität sei jedoch ein Widerspruch in sich. In Wahrheit dürften Rivalitäten ein weit größeres Gewicht gehabt haben. Soffici berichtet in seiner Autobiographie, wie Marinetti bestrebt war, der Bewegung immer neue Adepten zuzuführen, wodurch die Florentiner sowohl ihre Position wie die künstlerische Qualität des Futurismus gefährdet sahen.<sup>228</sup> Die formal immer gewagteren Produktionen der neu Hinzugekommenen, das war die Befürchtung, ermöglichten eine pauschale Verurteilung der ganzen Bewegung seitens der Kritik und gefährdeten damit den Ruf der Zeitschrift "Lacerba", deren Linie nun als die wirklich substantielle Moderne dem Experimentieren Marinettis gegenübergestellt wird. Nicht unähnlich der Position Carràs wird gegen den Futurismus eingewandt, er sei "plebejisch".<sup>229</sup>

In der Praxis hat die Florentiner Gruppe das Etikett des Futurismus später nicht mehr in Anspruch genommen.<sup>230</sup> Papini wandte sich nach dem Krieg dem Katholizismus zu und zwar, wie der erste Geschichtsschreiber des Futurismus, Francesco Flora, bereits unmittelbar nach dessen aufsehenerregender "Konversion" schrieb, "ohne eine deutliche innere Krise, d.h. mit derselben abenteuerlichen Oberflächlichkeit, mit der er sich vorher mit dem Spiritismus oder Futurismus verbündet hatte."<sup>231</sup> 1921 erscheint Papinis "Storia di Cristo", womit er auf der letzten Stufe seines Weges, der ihn vom Pragmatismus über den Nationalismus zum Futurismus geführt hatte, angelangt war. Mit seinem Eintauchen in die katholische Orthodoxie war Papini zur Beruhigung seines "reversiblen Extremismus" (Isnenghi) gelangt, als Kunstschriftsteller, zumindest was die Moderne betrifft, scheidet er fortan aus; nach "Esperienza futurista" von 1919 brechen seine kunstkritischen Schriften ab.

Aldo Palazzeschi hatte im Gegensatz zu Papini und Soffici dem Futurismus von Anfang an angehört. Noch 1958, im Vorwort zum ersten Band seiner Gesammelten Schriften, erinnert er seine Dankbarkeit gegenüber Marinetti, ihm erstmals eine Publikationsmöglichkeit geboten zu haben.<sup>232</sup> In Marinettis Poesia-Verlag erschienen daraufhin der Gedichtband "L'incendio"<sup>233</sup> und der Roman "Il codice di Perela".<sup>234</sup> Dennoch hatte Palazzeschi im Futurismus eine Außenseiterstellung inne, die ihm den später alliierten Soffici und Papini näher rückte als der Mailänder Gruppe. Das einzige von ihm verfaßte futuristische Manifest "Il controdolore" (Der Gegenschmerz) erschien am 15. Januar 1914 in "Lacerba"<sup>235</sup> Während der Futurismus Marinettischer Prägung nur ei-

nen starren Gegensatz zwischen Bewegung und Stillstand, aggressivem Aufstieg und Verfall, "Paralyse" und "geometrischem Glanz" kannte, ein Gegensatz der jede Vermittlung, jede Ironie verhinderte und allenfalls sarkastischen Zynismus zuließ, siedelt Palazzeschi Manifest die futuristische Heiterkeit im Zentrum der Negativität selbst an: "Schaut dem Tod gut ins Gesicht und er wird euch für ein ganzes Leben genug zu lachen geben."<sup>236</sup> Marinettis Futurismus war auf die Festschreibung der Grenzen, auf die eigene "intransigente" Unterscheidung von allem Statischen bedacht, Palazzeschi opponiert gegen diese Topologie mit einer Vertauschung der Termini: alles, was Schmerz bereitet, sei ebenso lächerlich und umgekehrt. "Je mehr Lachen ein Mensch aus dem Schmerz gewinnen kann, ein desto größerer und tieferer Mensch wird er sein."<sup>237</sup> Lachen und Weinen, Marinettis "artifizieller Optimismus" versus "chronischem Pessimismus" sind nicht mehr topographisch getrennt, sondern erweisen sich als ein und dieselbe Sache, ohne daß also auch umgekehrt, à la Carrà, dem Schmerz höhere Dignität zukäme als dem Lachen. Unterschieden sind sie nicht mehr in irgendeinem realistischen Sinn, sondern allein durch die Intentionalität des Subjekts, das, wie immer es sich entscheide, ins Groteske gerät.<sup>238</sup> Allerdings hat Palazzeschi Belächung des Tragischen — wenn er sich etwa verwundert, warum Hamlet keine Lachsalven auslöse — weniger therapeutische als initiatorische Bedeutung. "Der Mensch, der mutig den Schmerz durchquert, wird sich des Schauspiels des HERRN erfreuen, alle seinen Wunden werden für immer verschorft und geschlossen, er wird Ihm ähnlich werden, in seiner vollen Gesundheit, wenn er jenes reale Purgatorium durchquert, das Er ihm auferlegte, dieses Bad des Sündenfalls. (...) Menschen, ihr seid nicht zum Leid erschaffen, tröstet euch, nichts ist in der Stunde der Trauer und für die Trauer geschaffen, diese sterile Pflanze, die ihr so gerne kultiviert, alles ist für die fruchtbare und unsterbliche Freude gemacht. Der Schmerz geht vorüber, ihr verlängert ihn nur mit eurer Feigheit, eurer Angst, eurer Faulheit und macht euch der unaussprechlichen und unendlichen Gnade unwürdig; ... die Freude ist ewig."<sup>239</sup> Die diffizile Balance, die Palazzeschi zwischen den Termini zu erhalten sucht, löst sich hier zugunsten einer simplen Vertauschung der Termini auf, ohne daß jedoch dieser Kurzschluß sein Glücksversprechen einlöste.<sup>240</sup> Palazzeschi breitet das Schreckensbild einer Gesellschaft ohne Schrecken aus, eines "Reiches der ewigen Freude"<sup>241</sup>, und kann doch den wirklichen Schrecken nicht aufheben. Er kann ihn nur, sofern er die Vermischung von Schmerz und Freude zugunsten der Freude am Schmerz auflöst, letzteren damit als "Purgatorium" bestätigt, umdeuten: "Der Tod von uns lieben Personen wird uns die Augenblicke der glühendsten Freude liefern."<sup>242</sup> Diese einfache spannungslose Umkehrung, die Marinetti als Palazzeschi "parodistische Kritik des Romantizismus"<sup>243</sup> bezeichnete, schließt in Wahrheit keinerlei Kritik ein; sie verkürzt sie auf eine Art Abhärtungskur, eine Vorwegnahme desjenigen Schreckens, der sich dann doch einstellt. "Wir bemerken hier eine Art von Vorbereitungsritual", schreibt Guido Guglielmi in seiner Interpretation dieses Manifests, "um nicht überraschend von der Vorläufigkeit und von den gegenwärtigen Drohungen ergriffen zu werden. Das Objekt des Schmerzes ist zum Objekt des Lachens geworden;

Der Symbolismus des Spiels dient dazu, die Stöße der Realität durch ihre spielerische Darstellung zu beherrschen und auf Distanz zu halten.<sup>244</sup>

Palazzeschis spielerische Poesie ist von der üblichen futuristischen Titanik, zumal von seinem Dynamismus denkbar weit entfernt. Die in Italien von Lucini entwickelte und vom frühen Futurismus vertretene Konzeption des "verso libero" führt bei Palazzeschi zur Prosaisierung des Verses, nähert ihn entweder dem Diskurs oder der unmittelbaren Kommunikation an.<sup>245</sup>

Palazzeschis poetischer Diskurs ist so lakonisch wie nur irgend möglich gehalten, ironisch folgt er dem inneren Monolog, ohne ihn zu verarbeiten, was hier hieße, zu verfälschen. Ebensogut, scheint es, hätte man seine Verse in einer Reihe schreiben können, der Absatz hat mehr Bedeutungsfunktion, die einer Pause der inneren Rede, rhythmische Wirkungen ergeben sich nur scheinbar nebenher. Das Bedürfnis nach unmittelbarer Kommunikation durch reflexionsloses Vorstellungsprotokoll kann bis zur Sprachzerstörung führen.<sup>246</sup>

Das unmittelbare Anheften an den inneren Gedankenfluß oder in manchen Gedichten an die Umgangssprache, führt in seiner Konsequenz zur einfachen Addierung parataktischer Onomatopeismen, die für die typische Redundanz dieser Sprachformen stehen, d.h. letztlich zu einer bedeutungsentleerten Rhythmisierung des Gedichtes, des geraden Gegenteils von Palazzeschis Ausgangspunkt. Schon Gedichttitel wie "Ara Mara Amara", "Oro Doro Odro Dodoro", "Rari or", "Oro Ror" u.a. stehen für diese Tendenz. Ihr berühmtestes Beispiel ist "La fontana malata", das auf den futuristischen Theateraufführungen meist von Marinetti selbst deklamiert wurde.<sup>247</sup>

Die Syntax ist in solchen Texten zwar intakt, Palazzeschi wird nie Marinettis Programm ihrer Zerstörung befolgen, fügt sich aber völlig dem Zeitmaß des "hustenden" Brunnens. Sein Bild ist allein in der Struktur dieses Gedichtes, in seinen kurzen gestanzten Akzenten beschlossen, ansonsten verzichtet der Autor auf jegliche Assoziation oder Analogie. Das scheint die Poesie Palazzeschis eher der des Dadaismus anzunähern als der Ungarettis, wie Bigongiari, Pozzi und Anceschi es vorschlugen. Palazzeschi hat zwar Orthographie und Syntax nie angetastet und ist insofern von Hugo Balls Gedichten wie "Katzen und Pfauen", "Karawane" usw. weit entfernt, sein rein kumulativer Gebrauch der Worte als rhythmischer Partikel, hier noch prekär einer Bedeutungsstruktur folgend, läßt jedoch z.B. Hans Arps Gedicht "Sekundenzeiger" als unmittelbare Fortsetzung der "Fontana malata" lesen.<sup>248</sup>

Kulminationspunkt dieser Tendenz bei Palazzeschi ist seine "Canzonetta" "Lasciatemi divertire", die programmatisch erklärt, sich aus Abfällen der Alltagssprache aufzubauen, ohne es wirklich zu tun. Der "Spaß am Aufgelesen", das unterscheidet ihn noch von Schwitters etwa, bleibt hier Gestus.<sup>249</sup>

Die Ironie der Texte Palazzeschis liegt in ihrer unverteidigten, ungerechtfertigten Präsentation. Ihr granularer, rein additiver Zustand ist nicht in semantischem Sinne funktional, ihr Spiel mit der Syntax ist Finte. Ihre Bedeutung läge allein in der Beschränkung der Intentionalität auf sich selbst, auf ihre eigene Selbstvorführung, allein in ihrer Sinnlosigkeit surrogieren sie Bedeutung. Im Gegensatz zu Marinettis Dekompositionen läßt Palazzeschi die Struktur der Sprache grundsätzlich bestehen und benutzt sie als Fassade,

denn nur mit ihrer Hilfe kann sein dialektisches Spiel der Blockierung der Intention gelingen, nur so springt kein Sinn aus seinem Text heraus. Palazzeschi setzt diesem futuristischen "Wahn" den Infantilismus entgegen. Seine "alltägliche Symphonie"<sup>250</sup> nimmt auf diese Weise zwar an den destruktiven Intentionen des Futurismus teil, weiß jedoch, daß sie, um in ihnen zu verbleiben, der traditionellen Sprachstruktur bedarf. Das bestimmt sowohl seine Möglichkeit der Mitgliedschaft in der Gruppe wie seine grundsätzliche Differenz zu ihr.

Palazzeschis ironisch-kontemplative Haltung entrückt ihn entscheidend dem futuristischen Dynamismus. Seine Figuren sind grundsätzlich inaktiv und allein, ihr Voyeurismus läßt kein Überschreiten der Grenzen zu. Das Tempus seiner Gedichte ist grundsätzlich das Präsens, das kein Aufbrechen seines Zirkels, kein Vorher und Nachher, keine Entwicklung kennt; zu Recht spricht De Maria von einer "Verhärtung der Zeit" in Palazzeschis Gedichten.<sup>251</sup> An keiner Stelle findet sich eine Dynamik, die Marinetti mit Wortverformungen ausdrücken wollte, Verlaufsformen kommen nicht vor. "Palazzeschis Iteration", schreibt Piero Bigongiari, "verglichen mit der figuralen Iteration der futuristischen Dekompositionen, die einen phonodynamischen Zweck verfolgen, erscheint im Gegenteil als eine Art Blockierung jeglichen dynamischen Potentials, und sie akzentuiert diese Statik und Extemporalität der erzählten Ereignisse sogar noch . . . in einer Art von figuraler Hypnose, die zu nicht geringem Teil zu ihrer märchenhaften Unzeitlichkeit beiträgt."<sup>252</sup> In dieser Festbeschreibung des voyeuristisch-kontemplativen Zustands, in diesem Mißtrauen gegenüber der figuralen Bedeutung der Sprache, das sie nur als Konvention akzeptiert und durchschaut, ohne ihren Bildcharakter selbst wie in Marinettis "Tavole Parolibere" und in der späteren "poesia visiva" bzw. konkreten Poesie zu entwickeln, liegt zugleich die historische Grenze von Palazzeschis Poesie. Der Literaturgeschichte erscheint sie lediglich als Vorbereitung der Moderne, gehört ihr jedoch nicht schon an.<sup>253</sup> Ganz gleich, ob man die "Tavole Parolibere" Marinettis und seiner Schule oder, wie Pozzi, Bigongiari, Binni u.a., den Hermetismus Ungarettis, Cardarellis und Montales als Erfüllung dieser neuen Poesie ansieht, in beiden Fällen erscheint diejenige Palazzeschis als bloße Vorstufe. Seine "parodistische Kritik des Romantizismus" hatte zwar die "Kritik" mit dem Futurismus gemein, unterschied sich in ihrer "Parodie" aber unversöhnlich vom hermetistischen Programm.

Der gemeinsam mit Papini und Soffici 1914/15 vorgenommene Austritt aus dem Futurismus ermöglichte es Palazzeschi sowohl von dessen Interventionspropaganda wie von dessen faschistischem Engagement sich fernzuhalten. Seine "Abstinenz vom Enthusiasmus" führte in die Isolation sogar innerhalb der Florentiner Gruppe, mit der er gemeinsam die Kritik an Marinetti vorgetragen hatte. In der unmittelbaren Nachkriegszeit, 1920, publizierte er sein Buch gegen den italienischen Imperialismus, "Due imperi . . . mancati" (Firenze 1920), dem in der zweiten Nachkriegszeit "Tre imperi . . . mancati" (Firenze 1945) folgte. Palazzeschi hat sich nach seiner Trennung vom Futurismus weder an den Debatten um eine "faschistische" Kunst, die innerhalb der Florentiner Gruppe vor allem von Soffici geführt wurden, noch an neuen literarischen Formationen — etwa an Bontempellis Novecento — beteiligt. In der während

der Nachkriegszeit herrschenden Alternative zwischen Futurismus einerseits und dem Neotraditionalismus Bontempellis andererseits, fand seine Literatur wenig Anklang. Erst die jüngste Literaturkritik konnte ihn als Vorläufer sowohl der futuristischen Experimente wie der Formstrenge Ungarettis, die bei ihm noch in eins fallen, erkennen.

"Für den Maler und Schriftsteller Ardengo Soffici ergab sich der theoretische Standort des Futurismus in einer Synthese von Impressionismus und Kubismus.<sup>254</sup> Während der Impressionismus die Realität zum flüchtigen Eindruck verwische, also zwar Bewegung und Vergänglichkeit ausdrücke, aber nur jenseits seiner Bilder, als Passage vom einen zum nächsten, schließe der Kubismus mit seiner Analyse der Räumlichkeit der Objekte Bewegung und Veränderung von ihnen aus. "Der Impressionismus negierte die Grenze, den Umriss: Der Kubismus erklärt die Existenz der Linie und studiert die Maße und Ebenen, die sie einschließt."<sup>255</sup> Sofficis Futurismus ergibt sich hieraus in einem einfachen Syllogismus: "Man könnte fast von einer Antimonie der Termini sprechen: Impressionismus (Thesis), Kubismus (Antithesis) und die Revolution als einen sukzessiven Impressionismus — der die Synthese wäre — verstehen."<sup>256</sup> Allein diese Synthese sei realistisch, allein ihr gelinge es, "die Dinge in ihrer Konkretheit, aber auch in der dynamischen Beziehung ihrer gegenseitigen Beeinflussung sichtbar zu machen."<sup>257</sup> Der kubistischen Kunst sei ihr "cerebralismo" (übersetzbar am ehesten mit Benns Begriff der "Cerebration") — wie Soffici in der Nachkriegszeit sagen wird — vorzuwerfen, der impressionistischen ihr "schwächlicher Sensualismus", dagegen habe der Futurismus das Monopol auf Modernität.

Aus der Kombination von Kubismus und Impressionismus ergeben sich für Sofficis Ableitung jenseits der politischen Motivationen des Futurismus, d.h. jenseits seiner Prägung durch Marinetti als "stile di vita", die Aufgaben der futuristischen Kunst. Das futuristische, in dieser Hinsicht vor allem von Boccioni entwickelte Vokabular wird in dieser Begründung durch Soffici zwar aufgenommen, erscheint aber ausschließlich als kunstimmanente Notwendigkeit, d.h. ohne den originären stürmischen Anspruch des Futurismus auf ethische oder politische Erneuerung und ohne den daraus folgenden Traditionsabbruch.

Die 1920 erschienenen "Primi principi di una estetica futurista", die jedoch auf Ausarbeitungen von 1914/15 zurückgehen, beschreiben ähnlich wie Papis oben besprochener Artikel "Der Kreis schließt sich" das Krisenmoment der modernen Kunst durch ihre Aufhebung in dinggebundene Lebenspraxis. Der Realitätsgehalt der modernen Kunst und damit ihr Daseinsrecht, das war schon das Ergebnis seines zuvor besprochenen Buches "Cubismo e Futurismo", ergebe sich ausschließlich an der äußersten Spitze der Modernität. Wenn, das ist der Ausgangspunkt der modernen Kunst überhaupt, Inhaltlichkeit nur noch in der Reflexion durch Form sich aufbewahrt, dann ist Form nicht mehr zitierbar; ihre Konventionalität träfe unmittelbar den Inhalt. Es kann dann keine mittlere, und das hieße in diesem Zusammenhang, mittelmäßige Moderne mehr geben, allein in kompromißloser Originalität erreiche

Kunst für einen Augenblick Wahrheitsgehalt als Registrierung des, so Soffici, "chemischen" und nicht "mathematischen" Analogismus der Natur. "Originalität = Verlängerung der artistischen Hypothesen. Die Wahrnehmungen vertiefen bis zur Feststellung eines emotiven Flusses zwischen den entferntesten Analogien. Das Bild immer mehr erweitern, es immer mehr von den letzten Hindernissen des Logizismus befreien, vom letzten gesunden Menschenverstand, von der letzten Feigheit. Es seiner reinen, dynamischen, expressiven Funktion zuführen."<sup>258</sup> Der Eintritt unverarbeiteten Rohmaterials, das direkt auf außerhalb des Kunstwerks liegende Sinnbezüge verwies, kann auf dieser Stufe des radikal gefaßten Formbegriffs nicht zugelassen werden — ein solcher blinder Fleck im Kunstwerk wäre auch noch die konventionelle, bloß hergenommene Form selbst. Die Emotivität der Kunstproduktion ist hier bei Soffici Funktion des Zusammenschießens weit auseinanderliegender Korrespondenzen, auch darin ist sein hier entwickelter Kunstbegriff radikal hermetisch, während sie bei Marinetti umgekehrt derjenige katalysatorische Funke war, der ihre Synthese erst ermöglichte. Nur jenseits der Konvention sei Echtheit garantiert. Das Kunstwerk zahlt für diese Authentizität den Preis seiner Unvermittelbarkeit, der es, im gelungenen Fall, auch nicht mehr bedarf.

Hier deutet sich der immanente Umschlag in dieser Forderung nach völliger Ehrlichkeit bereits an; die von allem abgehobene Originalität fiele mit willkürlichem und absurdem Spiel, d.h. mit äußerster Fiktionalität in eins. So fährt Soffici wenige Sätze später fort: "Ehrlichkeit heißt . . . kühne Vertiefung der eigenen persönlichen und charakteristischen Tendenzen; heißt, den singulären Zug der eigenen kreativen Fähigkeiten bis an die äußersten Möglichkeiten auszudehnen; das eigene Ich bis an die Grenzen des Absurden, ohne Reste, ohne Scham, auszudrücken."<sup>259</sup> Überschreitet das Kunstwerk jedoch diese "Grenzen des Absurden", so schwindet sein Ausdruckswert, in dessen Namen die gesamte Argumentation geführt wird, dahin; unvermittelbare Subjektivität negierte sich selbst. Soffici verfällt der Illusion, die konsequent ihren eigenen Regeln folgende Kunstproduktion könne vom Material und von dessen Abbildung sich befreien, und es dennoch als "Hypothese einer möglichen Natur" (Soffici, ebenso Adorno)<sup>260</sup> in sich bewahren. Die in dieser Formel bereits angedeutete Regression auf eine quasi-magische Funktion der Kunst konnte sich solange vertreten, wie die Ablösung von einer a posteriori Darstellung durch eine a priori Konstruktion nach nicht nur subjektiven Konstruktionsprinzipien gedeckt war. Aber eben diese Allgemeinheit eines künstlerischen Geistbegriffs wird auf dieser Stufe selbst noch als der Kunst heterogen erfahren, als selbst noch der Absorption und Verarbeitung des Subjekts bedürftig, und könne daher nicht ins Kunstwerk eingehen. So verfehlt Sofficis Radikalität paradoxerweise diejenige Balance, in der moderne Kunst allein ihren Ort fände. Ohne verantwortungsloses Spiel, ohne "Unmündigkeit aus Mündigkeit" (Adorno) wäre, soweit ist ihm zu folgen, Kunst nicht zu denken, der spleen ist ihr notwendig.<sup>261</sup> Indem er sie jedoch unter Berufung auf ihren Spielcharakter völlig autonom und "befreit" zu etablieren gedenkt, erniedrigt er in Wahrheit die Kunst zum bloßen Spaß, dessen Organisation letztlich die Kulturindustrie übernimmt.



Soffici gelangt zur Hypothese einer Kunst allein für Künstler, abgelöst von jedem Bezug auf eine ihr äußerliche Realität. Er verkehrt die Schwierigkeiten moderner Kunstproduktion in ihre Rechtfertigung: "Unnützlichkeit und Künstlichkeit müssen die fundamentalen Charakteristika der reinen ästhetischen Kreation sein!"<sup>262</sup> In dieser kategorischen Formulierung berührt sich die Autonomie der Kunst mit ihrem diametralen Gegensatz, dem Vergnügen. Zumindest könne sie, so Soffici, nicht mehr auf diejenige Bewunderung rechnen, die ihre Fundierung durchs Ritual einst hervorrief. "Unter Freiheit, im ästhetischen Raum, versteht der Futurismus: Negation jeder Ernsthaftigkeit in der Kunst.

Axiom 1 — DIE KUNST IST KEINE ERNSTE SACHE. (. . .)

Axiom 2 — DIE KUNST IST NICHT BEWUNDERUNGSWÜRDIG UND DARF KEINEN RESPEKT HERVORRUFEN."<sup>263</sup>

Das Absolut traditionslos Neue, das Soffici fordert, zieht sich auf den Begriff des "Wunderbaren", der "verlängerten" Überraschung"<sup>264</sup> zusammen. Das jeglicher Kausalität enthobene "Wunderbare" der Kunst neutralisiert sich gerade vermöge seiner Radikalität, und sofern Sofficis "Estetica futurista" diesen immanenten Umschlag registriert, bildet sie eine der frühesten Formulierungen der Aporie des Avantgardebegriffs; noch Bretons erstes Manifest des Surrealismus von 1924 kreist um eben dieselben Begriffe. Wenn moderne Kunst zum individuellen Capriccio gerät, das über seinen Gehalt nicht mehr sich Rechenschaft ablegen kann, wenn "man entdeckt, daß das große Problem unserer tiefsten Seele: der Sinn der Sinne, nichts anderes als ein — Unsinn ist"<sup>265</sup>, dann verschiebt sich auch der Begriff des Künstlers von seiner Statthalterfunktion auf die eines mehr oder minder virtuosen Artisten: "Einmal dahin gelangt, die Kunst als einfache Aktivität des imaginativen Geistes zu betrachten, ohne jeden Zweck, ohne anderes Ziel als die Perfektion des eigenen Spiels: (. . .) den ironischen Charakter jeder höheren Form artistischer Schöpfung einmal festgestellt, macht es keine großen Schwierigkeiten mehr, anzuerkennen, daß die Kunst letztlich zu einer höchsten Befreiung hintendiert . . . und letztlich nichts anderes ist als ein Spaß."<sup>266</sup> Der vollkommen abge-spaltene Künstler macht sich zum Akrobaten, zum Jongleur oder zum Athleten. Dann aber bestehen zwischen Künstler und Nichtkünstler, von deren unvermittelbaren Gegensatz Soffici ausgegangen war, höchstens noch quantitative Unterschiede der Geschicklichkeit. Die einfache Bestimmung des Kunstwerks als "Überraschung", die ebensowohl von nichtkünstlerischen Erscheinungen hervorgerufen werden kann, löst seinen radikalen Gegensatz zur bloß vorfindlichen Realität wieder auf. Seine Intention nach radikalem Ausdruck, der jede Reproduktion ausschließe, führt — das ist ihm selbst wohl bewußt, zur Aufhebung der Kunst. Radikaler Ausdruck sind nur die Dinge selbst, sie allein wären *nur* produziert. "Die ganze Wirklichkeit wird eines Tages in einer Andeutung gelebt und kondensiert werden können, und zwar ohne das Dazwischentreten der artistischen Offenbarung. Das Schicksal der Kunst also: DIE ALLGEMEINE SENSIBILITÄT SOWEIT VERFEINERN, DASS DIE EIGENEN MANIFESTATIONEN UNNÜTZ WERDEN, DAS HEISST: ABSCHAFFUNG IHRER SELBST!"<sup>267</sup> Der Protestgestus, als der

Sofficis Ablehnung der Konvention zunächst sich aussprach, gibt sich hier selbst auf; Kunst wird zur bloßen "Andeutung" (*accenno*). In der Kunst kristallisiert sich nun nicht mehr stellvertretend die "Hypothese einer möglichen Natur", sie wird vielmehr zur bloßen Verhaltensform<sup>268</sup>, zum "*stile di vita*" (Marinetti), von der Mode, wie Soffici schreibt<sup>269</sup>, letztlich ununterscheidbar. Als Mode aber führt Kunst gerade in ihrer Suche nach dem nie Dagewesenen in die Konvention zurück, sie wird "ewige Wiederkehr des Neuen" (Benjamin)<sup>270</sup>

Ein wie immer auch hypothetischer Charakter der Kunst setzte ein Mindestmaß an Verbindlichkeit und Kristallisation voraus. Nun aber werden die vorfindlichen Dinge selbst schon zu ästhetischen Manifestationen, ohne noch des Eingriffs zu bedürfen. Soffici gelangt zu "einer Vision, in der die menschliche Welt selbst schon Kunstwerk ist, einer Welt, in der die Kunst als individuelles Produkt keinen Daseinsgrund mehr hat, . . . weil sie in die Akte des alltäglichen Lebens übergegangen ist; in der die Wahrnehmung sich in Gefühl und Aktion übersetzt hat: wo der Lyrismus, in einem Wort, das Gesetz und die harmonische Regel der Existenz aller geworden ist."<sup>271</sup> Von der Utopie einer Aufhebung der Kunst durch die schließliche Realisierung ihrer Hypothese ist diese Konzeption Sofficis grundsätzlich zu unterscheiden. Was sich bei ihm selbst aufgibt, ist allein die Kunst, das ist seine Differenz zu anscheinend sehr ähnlichen Formulierungen aus derselben Zeit von Malewitsch, Lissitzky oder Chlebnikow, und zwar schon in der Programmatik, nicht erst in der Ausführung.

Was zunächst noch als Polemik gegen den ritualistischen Kunstbegriff gelesen werden mag, gerät bei Soffici unter der Hand zur ästhetischen Rechtfertigung gesellschaftlicher Zustände. Die radikale Autonomieerklärung der Kunst erweist sich als Harmonisierung der Gesellschaft. Wenn künstlerische Arbeit sich der industriellen Herstellung anglich, so erscheint nun umgekehrt diese ästhetisch aufgehoben. Die Selbstauflösung der Kunst wird demgegenüber zur bloßen Vorbereitung. "Ich sah nun die Welt . . . nicht mehr als Ablauf ungeordneter, willkürlicher, unzusammenhängender Handlungen, sondern als eine Aufführung — ähnlich der des Theaters, wo jeder seine Rolle gemäß einem ästhetischen Prinzip spielt."<sup>272</sup> Es käme allein darauf an, sich auf einen genügend erhobenen Standpunkt zu versetzen, um die Realität als arrangiertes Drama zu begreifen. Daß es den Akteuren notwendig undurchsichtig bleiben müsse, tue dieser ästhetischen Versöhnung keinen Abbruch, sondern trage im Gegenteil dazu bei, daß sie ihre Rolle überzeugend spielten.

Oben zitierte Passage trägt bereits die populistischen Züge, die in Sofficis Schriften der Nachkriegszeit immer deutlicher hervortreten werden und Ruggiero Jacobbi in seiner Besprechung der futuristischen Literatur zu den Worten veranlaßten: "Soffici kam als der reaktionärste Vertreter unserer kulturellen Restauration aus dem Krieg zurück."<sup>273</sup> Reaktionär wird Sofficis Populismus durch seinen eigentümlichen unrealistischen Aggregatzustand, er stellt sich nicht für den Handelnden selbst her, sondern allein für ihren Betrachter. Das ist anhand von Sofficis Lyrik näher darzustellen.

In Sofficis Poesie der futuristischen Periode<sup>274</sup> markiert sich die Brüchigkeit des Kunstwerks zunächst durch den Eintritt von Reklameformeln und durch Einmontierung fremdsprachiger Texte, vor allem aus dem Französischen, gelegentlich auch aus dem Englischen, in die poetische Sprache. Indem auf diese Weise deren Inkonsistenz vorgeführt wird, höre das Kunstwerk auch auf, sich als individuelles Produkt auszugeben. Das Gedicht scheint so selbst zum Teil des Alltagslebens zu werden.<sup>275</sup>

Soffici gehörte zu denjenigen futuristischen Poeten, die eine zeitlang auch mit Marinettis Technik der "Tavole Parolibere" experimentierten. Seine Veröffentlichungen in dieser Hinsicht ist "BIF §ZF + 18-Simultaneità — Chimismi lirici" (1915), in der eigentümlicherweise auf der Seite neben der figuralen Textkomposition der entsprechende "normale" Text abgedruckt ist. Auch in diesen "Tavole Parolibere", so Sofficis Anspruch, stelle sich poetische Stimmung im traditionellen Sinne gerade durch ihre Zersplitterung in willkürliche Bestandteile her.

In Sofficis Schriften zur Kunst nach seiner Absage an den Futurismus erscheint die Avantgarde, sofern sie den Umschlag der Kontingenz ins Absolute nicht mitvollführte, als "Zerebralistische Verirrung"<sup>276</sup>, die die durch diesen Umschlag ermöglichte neue Einbindung des Künstlers in den ästhetischen Arbeitsprozeß nicht begriffen habe. Was den Soffici des "Richiamo all'ordine" — so der Untertitel seines Buches "Periplo dell'Arte" (1928) — vom futuristischen Soffici unterscheidet, ist lediglich, daß nunmehr ein Aspekt der profanen Welt vom "Mysterium der künstlerischen Inspiration" (Soffici) ausgeschlossen wird, nämlich die allzu physische Technik. "Die lyrische oder poetische Emotion wird im Künstler nur von dem Geheimnis hervorgerufen, das jedes natürliche Ding in sich schließt, vom Himmel und seinen Sternen . . . von den Tieren und den Früchten der Erde, . . . die alle von der Heiligkeit der Welt zur Seele sprechen."<sup>277</sup> Die Technik birgt kein "Geheimnis", das war der Grund, warum der Futurismus auf sie sich fixierte und wird nun zum Grund, nicht in Sofficis Aufführung der "natürlichen Dinge" aufgenommen zu werden. Andererseits enthüllt gerade diese Naturbeschreibung Sofficis, der sich nun als "zur Ordnung Konvertierter"<sup>278</sup> definiert, wie wenig diese Ordnung mit der Natur zu tun hat, auf die sie sich beruft. Auffallenderweise kommen z.B. weder Arbeit noch Großstadt noch Bedürfnisse an diesem Ort vor, ohne daß sie doch befriedigt wären, sie fallen einfach fort. Gegen den Futurismus fragt Soffici nun zurück, welche Krise die Vertreibung aus diesem Paradies bewirkt habe. "Welche Katastrophe ist nur um 1900 herum geschehen, damit die Zeichnung ihre Funktion verlor, Formen zu umreißen, die Farbe die, die Formen anzuzeigen, sie triumphieren zu lassen, die Schattierung die, den Körpern Umfang und Licht zu geben? Was ist geschehen, damit die menschliche Figur, die Tiere, die Pflanzen, der Himmel nicht mehr als Darstellungen der inneren poetischen Welt empfunden werden konnten?"<sup>279</sup> Seine Antwort besteht in der Leugnung der Krise, der er hier nachfragt. Die Kongruenz von äußerer Erscheinung und Ausdruck gelte nach wie vor, allein aus Übermut hätte die artistische Moderne diese Grenze überschritten. "An wirklich Neuem gibt es nichts als die Scharlatanerie, die Ignoranz und Dummheit einiger Dilettan-

ten, die mit pubertären Erfindungen Ruhm und Reichtum erwerben wollen, darin wunderbar von der Bestialität und Vulgarität der demokratischen und materialistischen Öffentlichkeit unterstützt, die gegen die Stimme des Geistes, der Schönheit, der Ordnung, d.h. der echten Zivilisation, taub ist."<sup>280</sup> Soffici läßt hier diejenige Krise verschwinden, die ihm selbst den Weg zur nun erreichten neuen "Ordnung", "Schönheit", "Geschmack" usw. gewiesen hatte. Nicht daß er sich mit dieser Verdrängungsleistung jeglicher Urteilsmöglichkeit über die Avantgarde begibt, ist das Demagogische dieser Argumentation, sondern daß er sie dennoch als Urteil ausgibt. In einfacher Umkehrung seiner Position der futuristischen Periode und dennoch in ihr vorbereitet, wird nun behauptet, ein Kunstwerk, das seine individuellen Züge hervorkehre, habe höchstens noch psychologischen und dokumentarischen Wert. Von der Deformation des Kunstwerks wird unmittelbar auf die des Künstlers zurückgeschlossen, nicht weit entfernt mehr von der Nazikampagne um die "entartete" Kunst. Wenn Sofficis Absolutes während seiner futuristischen Zeit noch durch die Kontingenz hindurchmußte, so meint er diese Substanz nun unmittelbar ergreifen zu können. In ihrer Propagierung ist Soffici jedes Mittel recht, sofern es nur den Anschein des "Metaphysischen", von dem Carràs kaum unterschieden, an sich trägt.<sup>281</sup>

Wie schon im Futurismus verschränken sich politische und artistische Argumentation bis zur Ununterscheidbarkeit. Zugleich mit der Inauguration einer neuen Kunst, die in Wahrheit die alte sei, wird eine moralische und politische Erneuerung gefordert, die hier eine Ausgrenzung stigmatisierter Typen als ihre Kehrseite hat; so allumfassend ist diese neue Ordnung nicht, daß sie nicht der Gegner bedürfte. Das ist nach dem Krieg Sofficis Radikalfaschismus, der ihn selbst noch nach Mussolinis Sturz von 1943 dazu führte, die Republik von Salò zu unterstützen. Festzuhalten ist an dieser Phase — das ist für das faschistische Engagement der italienischen Intellektuellen insgesamt bezeichnend —, daß diese neue Begeisterung sich mit einer eigentümlichen Entleerung der realistischen Wahrnehmung kombiniert, in deren Namen diese Rückkehr zur natürlichen Bodenständigkeit dennoch vorgetragen wird. Nur durch eine "tragische" Weltsicht kann Sofficis ästhetische Versöhnung gelingen. So heißt es in einem Brief vom 1. Juli 1920 an Palazzeschi, der auf dessen Verweigerung gegenüber dem ersten Weltkrieg anspielt: "Ich sehe die Geschichte unter dem Gesichtspunkt der tragischen Notwendigkeit und ich betrachte den Krieg und alle seine Schmerzen, Schrecken usw. ... als notwendige Bedingung, um durch jene Hölle hindurch einen höheren Grad an geistiger Vollkommenheit, an Gewissen und Menschlichkeit zu erreichen. Du betrachtest diese Dinge in sich selbst und du haßt sie — wie auch ich sie hasse."<sup>282</sup> Palazzeschi hat auf diesen Brief nicht mehr geantwortet, es ist der letzte ihrer Korrespondenz. Er bestand offenbar darauf, die "Dinge in sich selbst" zu sehen.

Soffici gehörte zu denjenigen unter den italienischen Künstlern, die sich am nachdrücklichsten um die Definition einer "faschistischen" Kunst bemühten. Es ist klar, daß auf dieser Stufe der Futurismus, sofern er die Rückkehr zu einer ursprünglichen Natur ablehnte, ausgeschlossen werden mußte. Sein artifizeller "Zerebralismus" finde dagegen, das war auch das Argument des Freun-

des Sofficis und späteren Herausgebers seiner Opere, Prezzolini, seine Entsprechung im Bolschewismus. Das Problem ist, daß diese künstlerische Argumentation nur von einer politischen gestützt werden kann, d.h. von einer Definition des Faschismus selbst, und hieran kann Soffici nur scheitern. In Wahrheit dreht er sich im Kreis; er fordert eine bestimmte Kunstform als Ausdruck eines spezifischen Verständnisses des Faschismus und rechtfertigt zugleich seine politischen Vorstellungen damit, daß sie diese Kunst als Entsprechung habe. Ebenso konnte Marinetti während dieser Zeit den Faschismus als "revolutionär" begreifen, um den Futurismus zu rechtfertigen, während sein revolutionärer Charakter doch allein in der Anerkennung des Futurismus bestand. Soffici schreibt: "Der Faschismus, der eine revolutionäre, aber keine subversive oder extremistische Bewegung ist, will nicht die Werte umstürzen, sondern klären; er erlaubt keine Anarchie oder Willkür, sondern möchte das Gesetz wieder aufrichten und bestärken."<sup>283</sup> Weiter darf Soffici, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln, nicht gehen. Wenn er den Faschismus als "ritrovamento" (Wiederfindung) begreift, so kann er doch nicht sagen, worin dessen Grundlage bestehe, denn dann träfe seine entmaterialisierte ästhetische Versöhnung die Widerlegung durch eben das Konkrete, auf das er nur in der Phrase Bezug nehmen darf. Er gelangt daher nur zu einer negativen Bestimmung der "faschistischen" Kunst, nur durch Ausgrenzung dessen, was sie nicht sein dürfe, und damit auch zu einer nur negativen des Faschismus selbst. "Manifestationen der faschistischen Kunst werden weder die europäisierenden Ästhetizismen sein, . . . noch die Avantgardismen, noch die Neoklassizismen, noch die Surrealismen, Magismen, . . . Futurismen und andere Dekadentismen von rechts oder von links, die alle aus einem ausländischen, nordischen, lutheranischen, demokratischen, freimaurerischen oder bolschewistischen Geist stammen."<sup>284</sup> Deshalb wendet er sich auch gegen die Konzeption einer staatlich verordneten oder auch nur geförderten Kunst; die des Faschismus erwachse vielmehr spontan seiner neuen Ordnung, "es handelt sich nur darum, sie wiederzuerkennen."<sup>285</sup>

Sofficis Position unter den Künstlern des Regimes, vermittelt wohl durch seine persönliche Freundschaft mit Mussolini<sup>286</sup> und ihrer Zusammenarbeit in Prezzolinis Zeitschrift "La Voce" und später in Mussolinis "Il Popolo d'Italia", ist nicht zu unterschätzen. Vom Faschismus empfing Soffici seine öffentliche Anerkennung durch seine Ernennung zum Mitglied der Accademia (1939) und Giuseppe Ungaretti schlug in einem Zeitungsartikel sogar seine Ernennung zu einer Art Staatssekretär in Sachen Kunst vor.<sup>287</sup> Ebenso wie Carlo Carrà wird Soffici wenig später unter den Mitgliedern der Novecento-Gruppe auftreten, die er in obige Liste der Dekadentismen wohl nur deshalb aufnahm, weil er noch nicht dazugehörte, und wird in ihrem Rahmen die Debatte um eine faschistische Staatskunst weiterführen.

Der Versuch der Etablierung einer faschistischen Kunst begann 1922, im gleichen Monat wie der Marsch auf Rom, mit der von Margherita Sarfatti organisierten Gründung der Gruppe des Novecento. Es sind, um Begriffsverwirrungen vorzubeugen, vier Gruppen dieses Namens zu unterscheiden: 1. die hier

gemeinde der "Sei pittori del Novecento", gegründet in Mailand 1922; 2. die von Massimo Bontempelli ab 1926 angeführte literarische Tendenz; 3. eine Schule der Innenarchitektur ab 1930, eine Art Kompromiß zwischen dem Rationalismus und dem Jugendstil; 4. die neoklassizistische Architektur Piacentini und Muzios.<sup>288</sup> In unserem Zusammenhang hat vor allem die erste dieser Bedeutungen zu interessieren, da diese Gruppe unmittelbar aus der futuristischen Erfahrung hervorging und von ihr die exponiertesten Formulierungsversuche einer "faschistischen" Kunst während dessen Frühphase, also vor dem Bündnis Italiens mit dem nationalsozialistischen Deutschland, unternommen wurden.

Der 1922 ins Leben gerufenen ersten Gruppe des Novecento, die von Marinetti sofort als "Rechtsfuturismus"<sup>289</sup> angegriffen wurde, sich selbst dagegen als "gemäßigter Futurismus" verstand, gehörten zunächst die sechs Maler Marussig, Oppi, Bucci, Sironi, Funi und Dudreville an. Davon waren zumindest Sironi und Funi Exfuturisten, Sironi hatte sich sogar mit Marinetti in dasselbe Freiwilligenbataillon gemeldet, Dudreville war aus dem Kreis "Nuove Tendenze" hervorgegangen, dem auch der später futuristische Architekt Sant'Elia angehört hatte. Anhand der von Rossana Bossaglia erstmals veröffentlichten Erinnerungen Dudrevilles lassen sich die Details der Gruppenpolitik ausreichend genau verfolgen. Es war von vornherein Streitpunkt unter den italienischen Künstlern, die neue Gruppe wolle das Jahrhundert, das sie im Namen trage, für sich in Beschlag nehmen, nachdem es doch kaum erst begonnen habe. Der Angriff wurde besonders scharf von Carlo Carrà, bereits unmittelbar nach der Gründung der Gruppe, in einem Artikel vom 8. Dezember 1922 vortragen.<sup>290</sup> Soffici einer- und Marinetti andererseits ahnten in ihr eine gefährliche Konkurrenz beim Wettlauf um öffentliche Förderung. "Der Aufstieg des Faschismus", schreibt auch Rossana Bossaglia in ihrer Interpretation, "gab M. Sarfatti (der Sprecherin der Gruppe/M.H.) berechtigte Hoffnung, daß eine vom 'Popolo d'Italia' gestützte Bewegung ... gute Chancen hätte, sich durchzusetzen."<sup>291</sup> Genährt wurden solche Aspirationen durch die engen Beziehungen Sarfattis zu Mussolini.<sup>292</sup> Leonardo Dudreville hat in seinen Erinnerungen diese machtpolitischen Erwägungen als treibendes Motiv der Gruppengründung beschrieben.<sup>293</sup>

Margherita Sarfatti, Kolumnistin des "Popolo d'Italia", forderte eine Art Moralisierung der Kunst gegen ihre avantgardistische Auflösung. In einem Artikel vom 4. Juni 1922 diagnostiziert sie eine "Sehnsucht nach Autorität" in der Kunst und unmittelbar vor dem Marsch auf Rom, am 8. September, heißt es: "Die Kunst muß diszipliniert werden in einer undisziplinierten Zeit."<sup>294</sup> So übernimmt sie ihre Politisierung durch die futuristische Avantgarde, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Die Vagheit dieser Vorstellungen wird schon durch die Uneinheitlichkeit der Gruppenmitglieder deutlich. Ihr Stil reicht vom an Otto Dix orientierten Realismus Dudrevilles über Sironis quasi-metaphysische Bilder der Serie "Periferia urbana"<sup>295</sup> bis hin zu Funis Klassizismus à la Quattrocento. Die Gruppe hat weder stilistisch noch politisch irgend-

eine Repräsentativität, sie erfreute sich nur der persönlichen Beziehungen zwischen Sarfatti und Mussolini, um ihr Gewicht auf dem Kunstmarkt zu vergrößern.

Mit dem Faschismus an der Macht verschärft sich Sarfattis Angriff auf die Avantgarde. In einem Artikel vom 12. Dezember 1926, kurz vor der Eröffnung der zweiten Ausstellung des Novecento, heißt es: "Einst lobte man nur die Sensibilität . . . aber man braucht auch die Kraft der Synthese." Eine neue, ethisch verbindliche Kunst, ist hier noch mit der sie angeblich auflösenden Sensibilität durch ein "auch" agglomeriert. Nach einem Rundumschlag gegen die futuristische "Macchinolatria" und den Dynamismus möchte Sarfatti die wiederaufgerichtete Ethik in irgendeiner Weise mit der "unsterblichen Zeit" in Verbindung bringen: "Neben der Stimme der fliehenden Zeit muß man auch die Stimme der unsterblichen Zeit vernehmen." Eben das habe der Futurismus bisher versäumt, daher könne seine Kunst weder ethisch noch "volkstümlich" sein, sondern sei letztlich eine "nordische Häresie". Nur darüber, wie das "neben" dieser beiden Zeitbegriffe auszusehen habe, in welcher "Synthese" sie vereinigt werden könnten, enthält der Artikel nichts. Sie allein gehen in der Demagogie ihre Verbindung ein. Sarfatti verlangt eine Kunst, "die für Alle zu sein scheint, aber wesentlich für die Besseren ist."<sup>296</sup> Demagogisch ist diese Formel, sofern sie den "Mann von der Straße" (Sarfatti) scheinbar zum Bankett der Kultur einlädt und zugleich ausschließt. Der Kunstaristokratismus, der für den "ritorno all'ordine" der Nachkriegszeit insgesamt bezeichnend war, geht hier mit der Suche nach einem betrügerischen Massenkonsens zusammen, soweit unterscheidet sich die Position der Sarfatti von derjenigen Carràs oder vom "antisozialistischen Credo" Savinios, und definiert die Beziehung des Novecento zum Faschismus.

Die erste Ausstellung der Gruppe fand im März 1923 in der Galerie Pesaro in Mailand statt. Mussolini selbst hielt auf Einladung durch Sarfatti die Eröffnungsansprache, was um so erstaunlicher ist, als es sich keineswegs um ein nationales Ereignis, als vielmehr um die Ausstellung einer kleinen und lokal begrenzten Gruppe handelte. Erklärlich ist es nur als Bestandteil der Politik Sarfattis zur Etablierung einer staatlich protegierten Kunst. Für Mussolini andererseits bot sich die Gelegenheit, erstmals nach seiner Machtergreifung zur Kunstpolitik sich äußern zu können, ohne sich bei diesem quasi privaten Anlaß schon auf eine präzise Richtung festlegen zu müssen. In seiner Ansprache, die vom "Popolo d'Italia" am 27. März 1923 gedruckt wurde, weist Mussolini die Idee einer Staatskunst weit von sich.<sup>297</sup> Das Prestige, das die Gruppe durch die Anwesenheit Mussolinis bezog, erweckte sofort das Mißtrauen der anderen italienischen Künstler, die in ihr eine "camorristische Organisation" (Carrà) erblickten. Auch innerhalb ihrer selbst stieß die Politik Sarfattis auf den Widerstand von Dudreville und Bucci, die sich weigerten, an der Ausstellungseröffnung teilzunehmen.<sup>298</sup> Diese Zweifel führten nach der Biennale von Venedig 1924 zu Dudrevilles Austritt. Die von Sarfatti weitergeführte und inzwischen zur nationalen Bewegung ausgedehnte Gruppe, die sich nun anspruchsvoller "Novecento Italiano" nannte, hatte, so Dudreville, mit der ursprünglichen, der er noch angehört hatte, nichts mehr zu schaffen. "Es war nur natür-

lich und logisch, daß Funi, Marussig und Frau Sarfatti, beherrscht wie sie waren von dem Phantasma (überhaupt nicht dumm, wenn auch zutiefst unaufrichtig) ihrer hochgesteckten Ziele, erneut das versuchten, was ihnen im ersten Anlauf mißglückt war. Es war nur natürlich und logisch, . . . daß sie neue Partner suchten, nachdem die früheren sich als so feindselig und unbelehrbar erwiesen hatten. (. . .) Frau Sarfatti war in jener Zeit ein mächtiger Faktor auf dem Gebiet der Kunst, der sich noch stetig vergrößerte, wie der magnetische Pol, der alle Karrieristen anzog."<sup>299</sup> Von einer Staatskunst in den Händen des Novecento kann bis zu diesem Zeitpunkt nicht gesprochen werden. Weder entwickelte die Gruppe einen einheitlichen repräsentativen, oder in den Worten Sarfattis "monumentalen" Stil, noch konnte sie Mussolinis Regime auf sich festlegen.

Auch die zweite Ausstellung des Novecento im Februar 1926, bzw. die erste des neuen "Novecento Italiano", nun mit nationaler Beteiligung, unter ihnen Soffici und Carrà, wurde von Mussolini persönlich eröffnet. In seiner Ansprache wird das Problem der Staatskunst von Mussolini nicht einmal erwähnt, nicht Ausdruck des Staates habe die Kunst zu sein, sondern "ihrer Zeit". In dieser Hinsicht sieht er sein Werk bestätigt: "Was man sieht, ist das Resultat einer wahren inneren Disziplin. (. . .) Die hier vertretene Malerei und Bildhauerei ist stark wie das Italien von heute, stark im Geist und im Willen."<sup>300</sup> Ein einheitliches Gesicht trägt diese Ausstellung noch weniger als die vorhergehende. Deutlich ist vor allem die Differenz zwischen der Mailänder Gruppe (Sironi, Funi, Carrà) und den Florentinern um Soffici, Rosai u.a., deren Ruralismus die Darstellung von Industrie und Großstadt von den Bildgegenständen ausschloß und der inzwischen in Maccaris Zeitschrift "Il Selvaggio" sein Sprachrohr gefunden hatte. Sarfatti trug dieser Spaltung Rechnung (in dem Artikel vom 12. März 1926), indem sie von "einer landschaftlichen Einfachheit" im Florentiner, im Mailänder Fall dagegen von einem "entschieden klassischen Stil" sprach.<sup>301</sup> Sarfattis Etikett von den "Revolutionären der modernen Restauration", — so im Vorwort zur folgenden Ausstellung vom März/April 1929 — liegt keine wirkliche Definition der "faschistischen" Kunst zugrunde, der Gegensatz, den sie in ihrer Formel agglomerierte, bestand innerhalb der Gruppe unvermindert weiter.

Erst 1933 unternimmt Sironi im Alleingang mit seiner "Pittura epicosociale" einen Vorstoß zu einer konkreten sozialen Funktionalisierung seiner Kunst, die mit einer politischen Definition verbunden ist. Es erscheint sein "Manifesto della pittura murale" (Manifest der Wandmalerei): "Aus der Wandmalerei wird der 'Faschistische Stil' hervorgehen, mit dem die neue politische Zivilisation sich wird identifizieren können. Die erzieherische Funktion der Malerei ist vor allem eine Frage des Stils. Nicht über das Subjet (kommunistische Konzeption), sondern durch den Stil wird die Kunst die Volksseele prägen können. Die politische Orthodoxie des Sujets genügt nicht. (. . .) Um mit dem Geist der Revolution eins zu sein, wird der Stil der Faschistischen Malerei zugleich antik und modern sein müssen."<sup>302</sup> Es wäre vergeblich, Sironis "faschistischen Stil" vom Bildinhalt her bestimmen zu wollen. Wie Fernando Tempesti in seinem Versuch einer Analyse "faschistischer Kunst", der notgedrungen



nur zu einer Chronik der Kunst während des Faschismus geraten konnte, richtig bemerkt, stellt sich der Konsens der Künstler mit dem Regime auf der Ebene eines bestimmten Formalismus her, zu dessen Bezeichnung von Sironi Begriffe wie "innere Disziplin", "Klarheit" u. ä. gebraucht werden.<sup>303</sup> Schon aus diesem Grunde wäre es verfehlt, z.B. in Sironis bedrückenden Bildern der Vorstädte ein kritisches Potential gegen das Regime zu erblicken; auf das Abgebildete kommt es bei ihnen nicht an. Das soll nicht heißen, daß apologetische Bildinhalte der Novecento-Gruppe fehlten. In ihrem Rahmen stellte Adolfo Wildt seine berühmte Mussolini-Büste her, die auf einer Ausstellung der Gruppe 1929 in Berlin einen Konflikt mit der deutschen "Novembergruppe", also mit Grosz, Heartfield, Klee u.a., auslöste. Heartfield brachte bei dieser Gelegenheit seine Photomontage Mussolinis mit der Totenkopfmaske genau dem Bildnis Wildts gegenüber an.<sup>304</sup> Sironis Formalismus ist sich selbst unkenntlich und gibt sich als neue Objektivität aus, er sei, schreibt er in einem Manifest, von seinem "ausdrücklichen und präzisen Willen, die Kunst von subjektiven und willkürlichen Elementen zu befreien"<sup>305</sup>, bestimmt. Dieser Verzicht wäre jedoch zumindest ebenso "willkürlich" wie die radikale Durchführung der Subjektivität, die Soffici noch in seiner futuristischen Ästhetik gefordert hatte.

Sironis Bilder sind weit entfernt von jener handfesten, womöglich pornographischen "Gegenständlichkeit", die zur gleichen Zeit in Deutschland als Staatskunst verkauft wurde. Das Urteil Enrico Crispoltis, im Einklang mit allen anderen Interpreten des Secondo Futurismo, trifft daher sicher die Intentionen des Novecento, weniger die Resultate: "Das Novecento zerstörte das Gleichgewicht zwischen Modernität und Tradition zugunsten einer entschieden reaktionären Entwicklung."<sup>306</sup> Jedoch übersieht Crispolti — das ist die spezifische Kurzsichtigkeit derjenigen Futurismusinterpreten, die sich seinem wie immer auch vagen Avantgardismus verpflichtet fühlen —, daß der "Secondo Futurismo" diese Rekonstruktion ebenso zu seinem Programm machte, wie jede andere italienische Kunstrichtung der Nachkriegszeit. Treffend bemerkt Giorgio Marchis, daß, wenn der Futurismus das Novecento als "Rechtsfuturismus" bezeichnete, dieser Futurismus angesichts der Entleerung seines polemischen Gestus umgekehrt nur ein "Linksnovecentismus" sei.<sup>307</sup>

Erst mit Sironis Manifest der Wandmalerei von 1933, eingebunden in die gleichzeitige Debatte zur Wiederbelebung des Frescos, eröffnet sich die Perspektive auf eine staatlich verordnete Kunst, die den neuen "grandiosen Mythen" durch einen "archaisch-modernen Stil" (Sironi) Rechnung tragen sollte, schon deshalb, weil hier der private Kunstmarkt durch die öffentlichen Auftraggeber ersetzt werden mußte. Jedoch hatte zu diesem Zeitpunkt Sironis Konzept schon keine Durchsetzungschancen mehr; in eben dem Augenblick, als er seine "Erziehungskunst" unterbreitete, begann das Regime für inhaltlich bestimmtere und formal weniger anspruchsvolle Darstellungsweisen zu votieren. Zum Teil ist selbst schon Sironis Manifest eine Reaktion auf Angriffe von stärker am deutschen Modell orientierten Faschisten. Zu keiner Zeit hatte das Novecento die Position der Staatskunst wirklich erreichen können. Zwar hatte die Gruppe von Anfang an nach einem repräsentativen Stil gesucht, als sie ihn jedoch 1933 zu formulieren unternahm, stieß sie auf den Wi-

derstand des Regimes, das die von ihr aufgestellten Forderungen nun gegen sie wendete. Der Faschismus hat ab etwa 1930 versucht, sich ein einheitlicheres Gesicht im Medium der Kunst zu geben, wie es Sarfattis Gruppe ihm vorschlug, und Sironi wurde einer der Hauptakteure auf dieser Suche nach zelebrativem Ausdruck — man vergleiche z.B. seinen Beitrag zur "Mostra della Rivoluzione fascista" von 1932 — dennoch hütet sich das faschistische Regime, wie Bossaglia zusammenfaßt, "sich dadurch zu kompromittieren, daß es seine Patenschaft dieser oder jener Gruppe antrug; vielmehr versuchte es alle vorhandenen Initiativen mehr oder weniger zu 'faschistieren'.<sup>308</sup>

Die Suche radikaler Faschisten nach einer adäquaten Selbstrepräsentation des Regimes begann als Polemik gegen die Novecento-Gruppe. Am 13. Juni 1931 wurde der Angriff in Farinaccis Zeitung "Il Regime fascista" — Organ der Extrem-Faschisten aus Cremona — mit einem Artikel von Sommi Picendari unter dem Titel "Il novecento e le esposizioni al estero"<sup>309</sup> eröffnet, worin der Gruppe "esterofilia" und ihren Kunstwerken Unverständlichkeit vorgeworfen wird. Lino Pesaro, in dessen Galerie die erste Ausstellung des Novecento abgehalten worden war, antwortete sofort mit einem umfangreichen offenen Brief "Luci ed ombre dell'900" (19. Juni 1931), in dem er gegen Picendaris antisemitische Anspielungen gegen den Einfluß Margherita Sarfattis schreibt, das Novecento "hatte keine Mutter, sondern einen Vater, und der war Benito Mussolini". Im Grunde jedoch gesteht Pesaro den Vorwurf des "Unitalienischen" der Kunst des Novecento zu, sie habe sich mehr an Picasso orientiert als an der italienischen Tradition und eben dafür sei dann doch der Einfluß Sarfattis verantwortlich zu machen.

Das Novecento geriet so zwischen die Räder der extremen Rechten und der extremen Linken des Faschismus, denn "Il Regime fascista" publizierte im selben Heft, im Anschluß an den Brief Pesaros, einen Artikel von Marinetti, der es nicht ganz zu Unrecht als "kommerzielle und camorristische Organisation" definiert, was mit dem revolutionären Charakter des Faschismus unvereinbar sei. Marinetti fährt unter Freundschaftsbekundungen für Farinacci fort, das Novecento habe die neue italienische Kunst, die nur avantgardistisch sein könne, ans Ausland verraten. Von nun an wird "Luci ed ombre del'900" eine ständige Rubrik in "Il Regime Fascista", einer Zeitung, die sich ansonsten mit Kunst sehr wenig beschäftigte. In einem Artikel vom 9. Juli 1931 wird der Grund dieser Polemik deutlich; es ist die Befürchtung jenseits von allen Stilfragen, das Novecento könne mit seiner Machtposition die Ausstellungen und öffentlichen Aufträge monopolisieren. Der "Duce" wird dabei regelmäßig als Autorität angerufen, daß derartige Praktiken zu unterbinden seien.<sup>310</sup>

Die Debatte findet ihren vorläufigen Abschluß mit einem "Manifesto" gegen alle Manifeste, erschienen im "L'Ambrosiano" vom 26. Juli 1934, zu seinen Unterzeichnern gehört neben Sironi und Funi auch Carlo Carrà. Mit ihm wird die Periode einer programmatisch sich verstehenden und formulierenden Kunst abgeschlossen. Zwar fahren insbesondere Sironi und Funi fort, monumentale Werke zu schaffen, aber der Begriff des Novecento und die mit ihm verbundenen Ansprüche sind fortan aus den Debatten verschwunden. Dieses Manifest ist der endgültige Verzicht der italienischen Künstler auf eine

stringente Formulierung ihrer Positionen, es ist der Beginn ihres Untertau- chens, ihres Versteckens, das sich nicht mehr mit einem Programm hervor- wagt, aus Furcht, sofort zur Zielscheibe der Angriffe zu werden. Erst ab 1937/38 wird der Versuch einer Bestimmung "faschistischer" Kunst im Zu- sammenhang mit den italienischen Rassegesetzen und orientiert an der deut- schen Ausstellung der "entarteten" Kunst wieder aufgenommen werden. Ge- gen die von denselben Protagonisten und Zeitungen geführte Kampagne wird dann, unter der selbst von Extremfaschisten unanfechtbaren Autorität Mari- nettis, eine Front aller modernen Gruppierungen unter den italienischen Künstlern entstehen, die eine Durchsetzung eines faschistischen Stils im deut- schen Sinne erfolgreich verhinderte. Es hat in dieser Zeit eine "faschistische" Kunst, wie sie in Deutschland durchgesetzt wurde, zwar gegeben, vor allem um den von Farinacci inspirierten "Premio Cremona", keineswegs aber als herrschende Kunstrichtung der Epoche. Im Gegenteil degradierten die von den italienischen Künstlern begonnenen Initiativen unter dem Schutz Giuseppe Bottais den faschistischen Stil Farinaccis zur bloßen Episode ohne Durch- setzungschancen.

"Die futuristische Position hatte die bisher betrachteten Kunstbewegungen der Nachkriegszeit nicht nur personell und in ihrem theoretischen Selbstver- ständnis mit konstituiert, wenn auch mehr durch Abstoßung als durch Fortset- zung, sie hatte sich nun auch im Konkurrenzverhältnis zu ihnen zu bewegen. Der Unterschied erscheint auf den ersten Blick als gering. Dem "rappel à l'ord- re" folgte, auf ihre Weise, auch die futuristische Gruppe; auch sie propagierte plötzlich eine "neue Klassik", auch hier wurde verlangt, von der Destruktion zur Konstruktion fortzuschreiten. Das war zunächst durch die organisatori- sche Trennung der futuristischen politischen Partei von der künstlerischen Avantgarde erreicht worden, die durch den Machtantritt des Faschismus voll- endet worden war, wobei einerseits die Kunst von unmittelbar politischen Im- plikationen frei wurde, andererseits die Politik deren "Minimalprogramm" realisierte. Allerdings erschien dem Futurismus der "ritorno all'ordine" nicht als Rückkehr, sondern als konsequente Durchführung der im Maschinenkult des ursprünglichen Programms schon enthalten gewesenen Konstruktionsfor- derungen. Giuseppe Ungaretti hat als erster den eigentümlichen Widerspruch bemerkt, der darin liegt, ausgerechnet die Maschine mit ihren unveränderba- ren mechanischen Gesetzmäßigkeiten und starren Wiederholungen als Mo- dell der Befreiung vorzuführen, den Widerspruch also, einerseits eine voll- kommen mechanisierte Welt heraufzubeschwören, andererseits zu behaup- ten, sie sei allein mit den "Parole in libertà" darstellbar.<sup>311</sup> Dieser Wider- spruch wurde in der Nachkriegszeit zur konstruktivistischen Seite hin gelöst. Schon im ursprünglichen futuristischen Programm bedeutete der "Befreiungs- gestus" eher eine Befreiung vom Befreiungsimpuls selbst, eine Angleichung oder Überspringung der Emotivität durch das Modell der gefühllosen weil na- turfernen Technologie, als das Austragen ihrer Ansprüche. Von Anfang an schon war die futuristische Profanisierung der Kunst mit ihrer Verdingli- chung verknüpft, sie sollte nicht mehr Reflexions- und Darstellungsmedium

sein, sondern Ding unter Dingen, bedeutungslos für den Rezipienten, aber in sich autonom, d.h. objektiviert. Marinettis "Tavole Parolibere" intendierten keine Evokation, keinen Appell durch die gebrauchten Worte mehr; ihre Bedeutung war vielmehr in ihrem eigenen Bildgehalt verschlossen und die von ihnen ausgelösten Assoziationen, die aus dem Text herausführen könnten, sollten durch ihre figürliche Anordnung eingefangen werden. Indem der Text unmittelbar Bild zu sein beanspruchte, ersetzte er die Realität selbst. Der diskursiven, syntaktischen, grammatikalischen oder zumindest orthographischen Ordnung, die ihre Fiktivität und Unabbildlichkeit eingestehen und reflektieren konnte, wird so eine bedeutungsfreie Dingwelt entgegengestellt, der es gleichgültig ist, ob sie als Chaos oder als "neue Ordnung" interpretiert wird. Denn das war die fundamentale Ambivalenz der futuristischen Kunstwerke, und ist noch immer die Ambivalenz und damit die Bedeutungsgültigkeit der modernen Kunst, soweit sie dem futuristischen Versuch nachfolgt, daß sie einerseits als Protest gegen den Begriff des reflektierten Kunstwerks verstanden werden kann und in dieser Negation gegen den Kunstbegriff selbst sich sperrt, andererseits aber affirmativ in ihrer Untransparenz den Dingen sich gleichmacht, als sei ästhetische Distanz heute sinnlos geworden. Wenn also in der klassischen Ästhetik der "schöne Schein" Negation der Empirie war, so bilden diese modernen Kunstwerke die Negation der Negation — nicht jedoch nach dialektischem Schema als Aufhebung des Widerspruchs, sondern als einfache Rückführung zum Ausgangspunkt. Adornos Ästhetik hatte den Verlust des Ausdrucks, der Abbildlichkeit, worin dann der traditionelle ästhetische Sinn bedeutungsvoll ausgelöscht ist, als Rettung des metaphysischen Sinns der Kunstwerke gedeutet. Hier aber, in unmittelbarer Nachahmung der Dingwelt hört das Kunstwerk auf, selbst noch Anziehungspunkt, Leerform verweigerter Bedeutung zu sein und verfällt in plane Sinnlosigkeit. In der physischen Materialität der Zeichen wird so ihre Transparenz auf einen hinter ihnen liegenden Gehalt verdunkelt. Aber eben diese Sphäre der Bedeutungen war dem Futurismus als das "Dunkle, Enge und Geschlossene" erschienen, als "Gefängnis der Syntax" und "Röhre des Satzbaues", aus der er in eine vollkommen dinghafte und daher bedeutungslose zu flüchten vermeinte. In einer für den Futurismus konstitutiven Umkehrung erscheint Verdinglichung als Befreiung, oder, wie Umberto Artioli zum futuristischen Theater, anwendbar jedoch auf den gesamten Futurismus, bemerkt: "Wenn die Psychologie auf das 'Blei der Logik' (Marinetti) zurückverweist, dann ist die Materialität das Leichte, Luftige, Tanzende: und nicht zufällig korrespondiert die Materialisierung der Person in der futuristischen Dramaturgie mit der Animation des Objekts."<sup>312</sup> In der Beschränkung auf vollkommen dingliche Bestandteile bleibt Konstruktion oder Montage das einzige ästhetische Kriterium. So entwirft der "Secondo Futurismo" das Schreckensbild einer Welt, in der auch Worte nur noch den Stellenwert von Dingen haben, die mechanisch zu montieren wären. Im extremsten Punkt ihrer Autonomieerklärung — einer Autonomie, die von nichts sich abstößt, die auf nichts mehr transparent ist, — wird die futuristische Kunst wieder mit der Realität identisch. Darum kann sie sich nun auch befriedigt als "komplementäre Erscheinung" (Marinetti) dieser Realität ge-

genüberstellen, d.h. die futuristische Revolte reproduziert in der Nachkriegszeit den traditionalistischen Kunstbegriff in sich. Der einzige Unterschied zu den bisher betrachteten Kunsttheorien besteht darin, daß der Futurismus nicht von "Restauration", sondern, um in seinem mechanistischen Jargon zu bleiben, von "Installation" spricht, d.h. die "neue Klassik" erscheint ihm selbst noch als Konsequenz seines Programms und die Manifestationen des "Secondo Futurismo" werden von Marinetti unverändert als "revolutionäre Entdeckungen" herausposaunt, als ginge es dem Futurismus noch immer um eine Zerstörung der Kunst und der Kultur.

"Gegen jede Rückkehr in der Malerei", lautet daher der Titel eines der ersten futuristischen Manifeste der Nachkriegszeit, unterzeichnet von den späteren Mitgliedern der Novecento-Gruppe Dudreville, Funi und Sironi sowie von Russolo. Die "analytische Periode" des Futurismus, die "bloße Suche" nach neuen Ausdrucksformen, sei nunmehr als abgeschlossen zu betrachten.<sup>313</sup>

Dennoch erscheint dieses genaue Gegenteil des ursprünglichen futuristischen Programms, der "feste und sichere Konstruktivismus", nicht als dessen Widerruf. Die "Deformation", die hier ebenso zur Zielscheibe der Angriffe wird wie wenig später in den rechtsfaschistischen Zeitungen, sei dennoch als Vorstufe notwendig, nun aber "systematisch zu vermeiden". Es fragt sich daher, wieweit die neue "Synthese" aus der alten "Analytik" hervorgeht. Die irreduziblen, materiellen Elemente, die die Analyse isoliert habe, ermöglichten eine Konstruktion, die sich nun im Rahmen des traditionellen Kunstbegriffs halte. "Es ist absurd", heißt es apodiktisch, "die Malerei zu verlassen, um um jeden Preis fortzuschreiten."<sup>314</sup> Eben das aber war die Parole des Futurismus gewesen und hatte in der Tat aus der Kunst herausgeführt. Nun jedoch stumpft sich die Kunst gegen politische Implikationen ab, sie sei nicht mehr "stile di vita", wobei das Kunstwerk selbst im Grunde nebensächlich wird, sondern wieder den traditionellen Beschränkungen unterworfenen Kunst. Programmatisch schließt das Manifest ab: "Nachdem der Futurismus die Phase der Offenbarung der modernen, wunderbar lebendigen Sensibilität überwunden hat, . . . stellt er sich nun das Problem, den Stil zu definieren, die Formen zu konkretisieren und die idealen definitiven Synthesen zu erschaffen."<sup>315</sup>

"Was hier für die futuristische Malerei formuliert wird, hält Emilio Settimelli auch für das Theater fest. Während die früheren "Serate futuriste" von vornherein auf den Skandal hin konzipiert waren, sowohl auf den politischen, etwa durch die Verkündigung irredentistischer Aufrufe im noch österreichischen Triest, wie auf den artistischen, wodurch diese Veranstaltungen häufig entweder in Schlägereien mit dem Publikum oder durch Verhaftungen der Protagonisten endeten, seien nun, schreibt Settimelli 1920 zu Beginn einer neuen Tournee, reine Theaterabende geplant.<sup>316</sup> Udenkbar wäre eine solche Erklärung in der Vorkriegszeit gewesen, im Gegenteil hatte Marinetti selbst "Tritte und Fausthiebe" als Ausdrucksmittel empfohlen.

In der außerordentlich zersplitterten Geschichte des "Secondo Futurismo"<sup>317</sup>, dessen Aktivität sich in unzähligen kurzlebigen Zeitschriften<sup>318</sup> und

voneinander unabhängigen lokalen Zirkeln<sup>319</sup> entfaltete, nimmt Giacomo Balla insofern eine Schlüsselstellung ein, als er sowohl der Lehrer Boccionis und Severinis unter den Mitgliedern des Primo Futurismo gewesen war, als auch seine Arbeit neben der von Marinetti selbst die Brücke zwischen den beiden Futurismen bildete. Von ihm gingen diejenigen Formulierungen aus, die dann für seine jüngeren Schüler, vor allem für Prampolini und Depero, verbindlich wurden.

Die im Manifest "Gegen jede Rückkehr" sogenannte "analytische" Periode des Futurismus, wird von niemandem so exakt repräsentiert wie von Balla. Während andere Künstler des Primo Futurismo, vor allem Boccioni und in größerer Weise auch Russolo, mit dem von ihnen propagierten "Dynamismus" keineswegs die konkret sich bewegende Sache selbst abbilden wollten, sondern eine wie immer geartete "Atmosphäre", was in ihrer Sicht schon durch die gegenseitige "Durchdringung" der bewegten Objekte gefordert war, ging Balla gerade umgekehrt vor.<sup>320</sup> Im Gegensatz zu Boccionis Konzentration auf die Darstellung von "stati d'animo" war Ballas Malerei zunächst strikt gegenstandsgebunden. In immer neuen Anläufen und immer neuen Bilderserien hat er versucht, eine konkrete Bewegung — die eines Hündchens (1912), eines Violinspielers (1912), eines laufenden Mädchens (1912/13), des Schwalbenfluges (1913), eines Autos (1913/14) — einzufangen. Seine Arbeit tendierte zwar zu einer Figuration der "abstrakten Geschwindigkeit" (1913/14), hielt sich jedoch streng in analytischem Rahmen.

Ballas vollständig abstrakte Bilder nach 1914 führen Bewegung weder als reale, noch als "stato d'animo" in der Weise Boccionis vor. Die Bilderserie "Forze di paesaggio" von 1917/18 z.B. reduziert die Darstellung des dynamischen Raums auf eine fixe Struktur der Formen, die sich in allen Bildern wiederholt. Die Zeitdimension erscheint lediglich als emotive Variation der Farbe.<sup>321</sup> In demselben Sinn sind Ballas Bühnenentwürfe für Stravinskys Ballet *Feu d'artifice* zu verstehen, an denen er im Auftrag Diaghilevs während des ersten Weltkriegs arbeitete, die jedoch nie vollendet wurden. Bei unveränderter Bühnenausstattung waren die einzelnen Episoden nur durch den Einsatz farbigen Lichts unterschieden. Veränderung erscheint damit als rein emotive Qualität, und in dieser Suche nach einer exakten Analogie zwischen Farbe und Ausdruck kann Balla auf seine früheren divisionistischen Lichtzerlegungen zurückgreifen. Seine umfangreichste Bilderserie der Vorkriegszeit, die "compennetrazioni iridescenti" (1912/13) schon hatte Bewegung als bloße Farbverschiebung vorgeführt.<sup>322</sup>

In jedem Fall ist Ballas "Analytik" sowohl vom pompösen Stil Carràs wie von der Sterilität Sofficis oder vom Titanismus Marinettis weit entfernt. Der Futurismus Marinettischer Prägung hatte weder zu einer "Desakralisierung der Kunst", noch zu einem "Verlust der Aura" im Sinne Benjamins geführt. "Der Futurismus", hatte Marinetti geschrieben, "ist eine große Masse feurigen Metalls, die wir mit unseren Händen der Tiefe eines Vulkans entrissen und gegen den Himmel gehoben haben."<sup>323</sup> Wenn Balla 1918 dagegen schreibt: "Ein elektrisches Bügeleisen mit seinem weißen, glatten, leuchtenden, sauberen Metall erfreut die Augen mehr als eine Nackedei-Statue auf einem Podest,"<sup>324</sup> so

liegt darin gerade wegen der Parallelität der Denkfigur die genaue Umkehrung von Marinettis Diktum aus dem Gründungsmanifest: "Ein Rennauto ist schöner als die Venus von Samothrakia." Diese Differenz wird noch bestärkt durch die anderen Beispiele, die Balla anführt: "Eine Schreibmaschine ist architektonischer als die Bauprojekte, die von den Akademien, auf den Ausschreibungen prämiert werden. Das Schaufenster einer Drogerie mit seinen Schachteln, Schächtelchen, Schächtelleinchen, Fläschchen, Gläschen, futurfarbig, verdreifacht in eleganten Spiegeln. Die weise und kokette Modellatur der Frauenschuhe, der bizarre Erfindungsreichtum der Sonnenschirme. Pelzgeschäfte, Lederwarengeschäfte, Geschirrgeschäfte befriedigen das Auge mehr als die staubigen Bilder und Bildchen, die von der passatistischen Malerei an die graue Wand genagelt werden." Marinetti fixiert sich auf die exponiertesten Modelle sowohl des traditionellen Kunstbegriffs, der gerade an dem von ihm zitierten Beispiel zu genrehafter Kunstbetrachtung verkommen war<sup>325</sup>, wie andererseits der neuen Technik, die er ihr entgegensetzt. Diese Extreme entsprechen sich, beide werden mit derselben Exaltation besetzt, das eine ist so pathetisch wie das andere. Bei Balla dagegen ist dieselbe Äquivalenz eine ironische und damit profanisierende. Nicht das "rasende" Sportauto wird zum Modell der neuen Schönheit, sondern das Bügeleisen, die Schreibmaschine, Parfümfläschchen und dergleichen Bestandteile der Warenwelt in einem Wort. Damit erst kann zugleich die Kunst ironisch begriffen werden, für sie steht nicht mehr die Venus von Samothrakia, sondern die "statuetta nudino" oder das "quadretto sul muro grigio". Ballas Versuch einer ästhetischen Aneignung der Warenwelt hat einen spezifischen Fetischismus als Preis, denn die Schönheit der Waren erscheint hier nicht als Versprechen ihres Gebrauchswerts. In seiner Beschreibung integriert sich die Erscheinung der Waren zum Ornament, jeder Gebrauch würde es zerstören, das Bügeleisen wäre nicht mehr "leuchtend", und nicht zufällig ist das Schaufenster des Parfümladens mit "verdreifachenden" Spiegeln ausgestattet. Serialisierung der Gegenstände ist die einfachste Form der Ornamentbildung.<sup>326</sup> Nähme man eine der Fläschchen heraus, bräche das Kaleidoskop, zu dem hier die Warenwelt zusammentritt, in sich zusammen. Unberührbarkeit der Dinge ist hier Bedingung ihrer ästhetischen Aufhebung. Zugleich erhält diese Passage Ballas einen verniedlichenden Ton, ihr Gebrauch des Diminutivs stellt sich Marinettis Insistenz auf den Superlativen gegenüber. Ein "heroischer" Kampf zwischen Futurismus und Passatismus ist im Spannungsverhältnis Ballas nicht mehr möglich, näher als der Marinettis stünde seine Position der Palazzeschis.<sup>327</sup> Es gibt bei Balla im Grunde keinen "gesto liberatorio". Sein Glück im Akzidentellen kennt nur den halluzinatorischen Fetischismus der Gegenstände. Seine "Malerei in Explosionen", die nicht anders als "ausgelassen"<sup>328</sup> sein könne, meint den individuellen Augenblick der Faszination, nicht einen gesellschaftlichen Zustand. So bestand auch sein Beitrag zur Interventionspropaganda von 1914/15 nicht in pathetischen Darlegungen der Notwendigkeit des Krieges zur Hygiene der Welt im allgemeinen und Italiens im besonderen, sondern im Entwurf eines "antineutralen Anzugs", "tricolore", der dann von ihm selbst, Marinetti und Cangiullo auf den futuristischen Veranstaltungen in Rom getra-

gen wurde.<sup>329</sup> Die ästhetische Sublimierung wird bei Balla nicht einfach in der Weise Marinettis durch ihre Brutalisierung ersetzt; was in Frage steht, ist vielmehr der Begriff einer von der alltäglichen Lebenspraxis getrennten ästhetischen Sphäre selbst.

Fundamental für die bildende Kunst des Secondo Futurismo ist das Manifest "Futuristische Rekonstruktion des Universums", unterzeichnet von Balla und Depero, vom 11. März 1915. Die dort projektierte Kunst versteht sich als "totale Fusion"<sup>330</sup> der bisherigen futuristischen Techniken, des Dynamismus Boccionis, des Rumorismus Russolos, des Paroliberismus Marinettis, in polymateriale "plastische Komplexe", die alle diese Funktionen zugleich ausüben können. Dieses Manifest bildet mit seiner Forderung einer "Ricostruzione integrale" zugleich den Höhepunkt des futuristischen Destruktivismus und hält seinen Umschlagpunkt fest: "Wir werden dem Unsichtbaren, Unberührbaren und Unwägbareren Knochen und Fleisch verleihen. Wir werden die abstrakten Äquivalente aller Formen und aller Elemente des Universums finden; dann werden wir sie gemäß der Laune unserer Inspiration kombinieren, um plastische Komplexe zu bilden, die wir in Bewegung setzen werden."<sup>331</sup> Mit der nötigen Naivität ist hier das futuristische Rekonstruktionsprogramm ausgesprochen; dem traditionellen Künstler, der über den Wahrheitsgehalt seiner Werke keine Auskunft mehr geben konnte, stellt sich der Konstrukteur gegenüber, dessen Produkte nicht mehr medial zu verstehen seien, sondern nur noch "wirklich". Mit dieser neuen Strukturierung des Kunstwerks geht seine Entleerung einher, es ist nicht mehr Produkt einer bestimmten Reflexionsanstrengung, die ihm Verbindlichkeit gewährte. Das nur noch als "wirklich" sich verstehende Kunstobjekt sei im Gegenteil das Resultat eines quasi-barocken "Capriccio". Der absolute Autonomieanspruch der futuristischen Kunst kann so dinglichen Status erhalten: "Die Kunst wird also Präsenz, neues Objekt, neue Realität, die mit den abstrakten Elementen des Universums hervorgebracht wurde. Die Hände des passatistischen Künstlers litten um des verlorenen Objektes willen, unsere Hände zucken nach dem neuen Objekt, das zu erschaffen ist." Der dingliche Schein, der Balla faszinierte, hat sich hier völlig geschlossen, er ist nicht mehr auf ein Verlorenes hin transparent. Nicht zufällig steht das Spielzeug als Modell dieser neuen Gegenständlichkeit des konstruierenden Künstlers.<sup>332</sup> Ununterscheidbar wird auf dieser Stufe, ob die Kunst sich aufhebt in einem nach ihren Gesetzen "rekonstruierten Universum", oder bereits dinglich sich dem vorfindlichen integriert. Das gilt um so mehr von den von Balla und Depero angeführten Beispielen, die auf eine perfekt organisierte Kulturindustrie zielen. Wie später Marinettis Konzeption der *Artecrazia* in seinem oben besprochenen Buch "Al di là del Comunismo" in eine Apologie der Vergnügungsindustrie, oder mit einem barscheren Wort Siegfried Kracauers, der "Pläsierkasernen", auslief, so führt auch hier die Autonomie der Kunst ins Massenspektakel zurück. Marinettis politisches Programm von 1920 ist fast wörtlich diesen Beispielen Ballas und Deperos entlehnt. In diesen total gewordenen Veranstaltungen sei das "Unsichtbare, Unberührbare und Imponderable", das die bisherige Kunst nur mittels der Reflexion habe andeuten können, "Fleisch und Knochen" geworden. Die Spannung, die Kunst



bis dahin definierte, daß nämlich ein noch nicht Präsentes in ihr durchscheine, was jedoch außerhalb ihrer nicht begreifbar war, ist damit ausgelöscht. Kunst hat aufgehört, "Bewußtsein von Nöten" zu sein, sie selbst steht schon für die Erlösung. Gerade in ihrem dinglichen Zustand der reinen Präsenz — "ähnlich nur sich selbst" — sei sie unmittelbarer Ausdruck des Absoluten, das in dieser neuen Objektivität zugleich handhabbar und beherrschbar wird: "Wir sind in die tiefe Essenz des Universums hinabgestiegen und beherrschen seine Elemente."<sup>333</sup> Entworfen wird so eine Welt, in der Reflexion nicht mehr existierte, Konstruktion wird ihr Gegenbegriff: "So gelangen wir zur Konstruktion. (. . .) Fusion der Kunst + Wissenschaft." Diese neue Welt ist keineswegs befriedet, wie schon in Marinettis früherer Schrift "La guerra elettrica" erscheint der Krieg zugleich als Spiel und als einziges bleibendes Bewegungsmotiv einer vollkommen technisierten Welt. "Wir Futuristen werden Millionen von metallenen Tieren für den größten der Kriege konstruieren (Konflagration aller schöpferischen Kräfte Europas, Asiens, Afrikas und Amerikas, die zweifellos bald auf die kleine menschliche Konflagration folgen wird)."<sup>334</sup> Der erste Weltkrieg, den diese Sätze meinen, ist den Autoren noch nicht verspielt genug, in einer für den Futurismus bezeichnenden Wendung wird das Spiel der realen Vernichtung amalgamiert, je größer der Schrecken, um so größer der Spaß und umgekehrt. Die hier projektierten "animali metallici" werden später für den Secondo Futurismo und seiner "arte meccanica" verbindlich werden, worauf später eingegangen werden soll. Balla und Depero schließen mit den prophetischen Sätzen: "Hiermit hat der Futurismus seinen Stil festgelegt, der unvermeidlich über viele Jahrhunderte der Sensibilität herrschen wird."

In diesem Manifest, am Ursprung des "Secondo Futurismo", wird zugleich die Enigmatik, die sich noch in der äußersten Profanisierung der Kunst und vermöge ihrer durchhält, deutlich. Die artistische Moderne zerstörte nach Benjamin die Aura der Kunst durch die Verdinglichung der Kunstwerke, durch die Aufhebung der Originalität, indem schon die Werke selbst den Makel der Reproduktion an sich trügen, um aus dem Ritual herauszuführen und sich rationaler Beherrschbarkeit zur Verfügung zu stellen. Der Futurismus aber besetzt diese Verdinglichung selbst mit dem Ritual. Für Benjamin war die Selbstnegation des Kunstwerks die Leerstelle einer erst zukünftig hinzutretenden Erlösung, die futuristische Kunst braucht diese nicht mehr. "Die futuristische Paradoxie ist," schreibt Sergio Givone, "daß seine Ästhetik des Krieges die Aura in demselben Augenblick produziert, in dem sie sie zerstört. Die Ekstase des Krieges reduziert den Menschen zur Sache, aber nicht, damit er von der Verdinglichung ein Bewußtsein gewinne, sondern um aus ihr einen Kult zu machen."<sup>335</sup> Die Objekte, die Balla und Depero vorführen, unterscheiden sich gerade in ihrer Dinglichkeit von den bereits vorhandenen Dingen dadurch, daß sie unmittelbare Emanation des Unausdrückbaren seien, ohne daß dieser Unterschied an ihnen erschiene. Ihre Ausdruckslosigkeit wird dem Ausdruck des Absoluten zugeschrieben. Das Kunst Ding sei zwar undurchschaubar dinglich, zugleich aber anschaulicher Fetisch der "universalen Vibration"; das ist trotz der unbezweifelbaren Affinität Ballas und Deperos zum Züricher Dadaismus,

mit dem sie auch in engem Kontakt standen, ihre spezifische Differenz. Die künstlerische Montage dieser Objekte unterscheidet sich in nichts mehr vom industriellen "Machen" oder "Herstellen"<sup>336</sup>, und es wäre zu fragen, warum die "universelle Vibration" nicht ebensogut im Bügeleisen, in der Schreibmaschine oder in den Parfümfläschchen sich vergegenständlicht habe. Wenn Balla in den zuvor zitierten Manifesten den traditionellen Kunstfetischismus kritisierte, so erhält diese Kritik hier einen positivistischen Sinn; die Objekte des Alltags seien tatsächlich bereits die positiven Erscheinungen seiner mechanisierten Welt.

Marinettis Titanismus, ursprünglich gegen die Erscheinungswelt gewendet, stellt sich in diesem Rekonstruktionspathos wieder her. Die vollkommen mechanisierte Welt, die sein Ergebnis sein sollte, ließe nicht einmal die Benennung von Entfremdung mehr zu.<sup>337</sup> Der Automatenmensch wird zum Fluchtpunkt, auf den das futuristische Befreiungsunternehmen zuläuft. Schon 1912, im "technischen Manifest der futuristischen Literatur" hatte Marinetti diesen Punkt erstmals formuliert: "Hinter dem tierischen Reich erhebt sich das mechanische Reich. Mit unserer Bekanntschaft und Freundschaft mit der Materie, von der die Wissenschaftler nur die physiologischen Reaktionen registrieren können, bereiten wir die Erschaffung des mechanisierten Menschen mit austauschbaren Ersatzteilen vor. Wir werden ihn von der Idee des Todes befreien und folglich vom Tod selber, dieser höchsten Definition der logischen Intelligenz."<sup>338</sup> Fortan gehört der "mechanische Mensch", der seine Unsterblichkeit mit der Überspringung seines Denkens erkaufte, zum festen Bestandteil der futuristischen Entwürfe. Die futuristische "Zerstörung des Sinns für das Jenseits"<sup>339</sup> verdinglicht Kunst um so verhängnisvoller, denn sie reduziert sie zur bedeutungsfreien "auto-illustrazione"<sup>340</sup>, so daß ein Konflikt zwischen der "Vervielfältigung und Entgrenzung der menschlichen Bedürfnisse und Ambitionen" und des "Wissens, was jedem unerreichbar und unrealisierbar bleibt"<sup>341</sup>, nicht mehr vorkommen kann.

Die Konzeption des "mechanischen Menschen", dessen Herstellung Marinetti der Chirurgie übergeben wollte<sup>342</sup>, wird für die Ästhetik des "Secondo Futurismo" maßgeblich sein. 1922 erscheint das Manifest der "Arte meccanica", unterzeichnet von Prampolini, Pannaggi und Paladini: "Wir fühlen mechanisch. Wir fühlen uns aus Stahl gebaut. Auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!"<sup>343</sup> Es geht jedoch keineswegs dabei um einfaches konstruktivistisches Programm als Ausdruck eines intelligiblen Charakters, in dem Rationalität und Instinktnatur versöhnt wären. Vielmehr führt sich der "stile meccanico" als Bündnis von prä-rationaler Primitivität und technologischer Rationalität gegen die individuelle Reflexionsinstanz vor: "Die schönen Maschinen haben uns umkreist, sie haben sich liebevoll zu uns herunter gebeugt und wir wilden und instinktiven Entdecker jedes Geheimnisses haben uns in ihren bizarren und frenetischen Ringelreihen aufnehmen lassen. Bezaubert haben wir sie männlich und geil besessen."<sup>344</sup> Die Vereinigung dieser beiden für das intelligible Ich transzendenten Instanzen erscheint jedoch nicht als schreckenserregende, wie noch in der romantischen Kunst und im gleichzeitigen Expressionismus, sondern als ein Zugleich von Anschmiegun und sexueller Gewalt.

Mit einer bezeichnenden Mischung von Inbrunst und Zynismus wird auf dieser Grundlage ein neuer Opferkult installiert: "Die Maschine ist die neue Göttin, die illuminiert herrscht, ihre Gunst verteilt und straft, in dieser unseren futuristischen Zeit, die der großen Religion des Neuen ergeben ist."<sup>345</sup>

Als unmittelbar physische Vereinigung kann hier kein Zwischenraum mehr ausgespart bleiben, in dem Denken seinen Platz fände. Der Künstler als Funktionär der Maschine wird zugleich zum Opferpriester der neuen Religion. Der Futurismus hat seinen polemischen Gestus hier vollends aufgegeben und weiß sich einig mit "seiner" Zeit, er hat sie überholt und allein in diesem Sinne ist seine Kunst nun "avantgardistisch".<sup>346</sup> Mechanische Funktionalität tritt anstelle des Formbegriffs, das war schon der Impetus von Ballas und Deperos "Rekonstruktion" von 1915, die hier nur weitergeführt wird. Die Konstruktion, als deren Bestimmungsmerkmal im Gegensatz zum früheren künstlerischen Einfall "Präzision" angeführt wird, vermittele *exakt* zwischen Idee und künstlerischer Erscheinung. In dieser vollkommenen Kongruenz — das Ungefähre der traditionellen Kunst war eben ihr utopisches Potential — gelangen nun auch Zukunftsentwurf und gegenwärtige Dinglichkeit zum Einstand. Zukunft sei immer schon in der Optik der Maschine enthalten.

Die Maschine kann ihre Funktion des Gegenpols zur individuellen Instinktnatur nur erfüllen, wenn ihr die Zweckrationalität abgestreift wird, die sie noch an den menschlichen Bereich bände. Die Maschine kann und darf hier nicht mehr als Instrument verstanden werden, schon gar nicht als Instrument eines spezifischen Herrschaftsinteresses, sei es im sozialen Kontext, sei es gegenüber der Natur. Andernfalls wäre die Auslöschung der Reflexion nicht vollkommen. Der futuristische Maschinenkult kann daher nicht mehr als ideologische Verschleierung eines bestimmten Partialinteresses interpretiert werden, seine Position unterscheidet sich selbst noch auf dieser Stufe von den demagogischen Formeln Sarfattis oder Sofficis zugunsten des Faschismus. Ein definierbarer Zweck läßt sich mit dem futuristischen Maschinenkult schlechthin nicht mehr verbinden: "Wir Futuristen verlangen von der Maschine, sich von ihrer praktischen Funktion zu lösen, um am geistigen und ungebeugten Leben der Kunst teilzunehmen und ihre hohe und fruchtbare Inspiriererin zu werden."<sup>347</sup> Eine ideologiekritische Interpretation, wie sie gegenüber dem Futurismus am eindringlichsten von Edoardo Sanguineti vorgetragen wurde, hätte solche Passagen entweder zu überspringen, oder als mehr oder minder kalkulierte Verschleierung eines dennoch zugrundeliegenden Herrschaftsinteresses zu erklären. Abgesehen davon, daß der Text damit nicht abgedeckt ist und die Interpretation seine Stellungnahmen einfach umkehrt, bleibt sie, das ist vor allem politisch bedenklich, gegenüber den Anhängern des Futurismus ohnmächtig, gleichgültig ob sie aus den Reihen der Exfuturisten herkommen oder aus der neuen Akademie der Avantgarde.

In der Herauslösung der Maschine aus der Zweckrationalität liegt der Grund, warum der Futurismus allein von ihrer unproduktiven Arbeit, vom Lärm, vom Schmutz, vom Gestank seine Inspirationen empfängt. Und dennoch erscheint diese Fixierung auf ihre ephemeren Erscheinungen als "hygienisch" im Verhältnis zur individuellen Reflexion, die die reinen Phänomene

mit einer hinter ihnen liegenden Substanz vermische. Das Reinheitspathos des Futurismus ist also keinesfalls ein intellektuelles Verlangen, es ist mit Entleerung identisch. Es meint nicht die Reinheit der Vernunft von allem "beiherspielenden Interesse" (Kant), sondern genau umgekehrt eine sich selbst undurchsichtige Phänomenologie. Im Futurismus sind Erscheinung und das, was in ihr erscheint, ununterscheidbar geworden, sein Absolutsetzen der Erscheinung gibt sich als neuer Essentialismus aus, "man muß", schreiben Prampolini, Pannaggi und Paladini, "zwischen der Äußerlichkeit und dem Geist der Maschine unterscheiden", wobei sich von selbst versteht, daß "wir Futuristen . . . von der Maschine den Geist, nicht die äußere Form darstellen wollen."<sup>348</sup> Dieser "Geist" ist nichts als die potenzierte und sich selbst unkenntlich gewordene Erscheinung, er ist die Herauslösung der Maschine als ästhetischer Erscheinung aus ihrem gesellschaftlichen Nutzungszusammenhang; ironisch ließe sich hierzu auf das Stichwort Arnold Gehlens, der "Transzendenz ins Diesseits", verweisen, die der Moderne angeblich abgehe. Die Maschine hat für den Futurismus aufgehört, Instrument zu sein und ist zum Lebensmodell geworden, in seiner Kunst habe sie daher nicht sowohl Abbildungsgegenstand, als vielmehr -medium zu sein; nur indem sie auf diese Weise sämtliche Äußerungen medial durchdringe, bestätige sich ihr "quasi-mythischer Wert."<sup>349</sup> Sie lasse die traditionelle Subjekt-Objekt-Spannung zu neuer Unmittelbarkeit zusammenschießen, d.h. ihr gegenüber habe jedes bloß individuelle Problem zu verstummen.<sup>350</sup>

Das Bedürfnis nach neuer Unmittelbarkeit war seit dem ersten futuristischen Manifest dasselbe geblieben, auch in Carràs Version der "Pittura metafisica" war es noch maßgeblich. Der Unterschied ist, daß während dort eine in irgendeiner Weise außerhalb der Kunst gefühlte Einheit nur dargestellt werden sollte, sie hier von der Maschinenkunst selbst erst konstituiert wird. Das Kunstwerk reiht sich zwar einerseits als Ding unter die Dinge ein, indem es aber dennoch Kunstwerk zu bleiben beansprucht, dürfe niemand sich seinem Zugriff entziehen. Der Künstler-Ingenieur bleibt nicht auf die Bereitstellung instrumentaler Hilfsmittel beschränkt, er wird zugleich zum Sozialtechniker. Seine praktische Weiterentwicklung hat diese Konzeption in der futuristischen Idee der Massenspektakel gefunden. Ebenso wie die Maschine "unmittelbar" die Materie verarbeite, verhalte sich das futuristische Kunstwerk gegenüber dem Betrachter, der damit willentlich oder nicht zum Teilnehmer wird. Das war schon in dem Programmpunkt des ersten Manifestes, "wir stellen den Betrachter mitten ins Bild", implizit enthalten. Die Maschine hat nun aufgehört, lediglich polemischer Bezugspunkt eines antitraditionalistischen Kunstprogramms zu sein, wie es Interpreten wie Nazzaro, Calvesi, De Maria u.a. entschuldigend behaupten, als "idolo meccanico" steht sie vielmehr selbst schon für die Erfüllung der futuristischen Hoffnungen ein.<sup>351</sup> Fillia, Curtoni und Calligaris gelangen in ihrem Manifest "L'idolo meccanico" von 1926 sogar zur Konzeption einer neuen "Arte sacra" auf mechanizistischer Grundlage, eine Forderung, die von Marinetti selbst erst 1930 im Manifest "L'arte sacra futurista" aufgenommen werden wird. "Die mechanische Interpretation des Universums hat die Malerei auf die Höhe des modernen Lebens hinaufgehoben: sie

ist seine geistige Verlängerung. (...) Wir behaupten also, daß die MASCHINE die ganze alte, geistige und menschliche Welt vernichtet hat, um eine andere, übermenschliche und mechanische zu beginnen, in der der MENSCH seine individuelle Überlegenheit verliert, indem er sich mit dem AMBIENTE vereint. Die Kunst ... muß daher den Geist unseres Lebens darstellen. Der Wert der MASCHINE ist mit der Erschaffung der NEUEN MORAL, in der sie zugleich Handlung und Zweck ist, von unschätzbbarer Bedeutung: diese mechanische Spiritualisierung zu interpretieren, heißt, die moderne SAKRALE KUNST zu beginnen."<sup>352</sup> Deutlicher könnte die Ohnmacht des Futurismus gegenüber einer Bewältigung der Maschinerie nicht ausgesprochen werden, statt dessen wird nun sie es, die die moralischen Maßstäbe setzt. Weder kann sie in das alte Moralsystem integriert, noch von ihr aus eine Kritik an ihm vorgetragen werden. Die futuristische Kunst habe zwar "mechanisch" zu sein, bleibt aber zugleich mindestens ebenso ritualistisch wie jede Kunst zuvor, das war die Reproduktion von Aura vermittelt ihrer Zerstörung, das ist der Grund, warum Benjamins berühmte These aus dem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" auf diese früheste und radikalste Ausprägung des Avantgardismus zumindest nicht zutrifft.<sup>353</sup> In jedem Fall ist der "Dynamismus", mit dem der Futurismus ursprünglich angetreten war, hier stillgestellt, denn alles, was noch hervortreten könnte, sei im mechanischen Universum schon längst enthalten. Damit ist auch der Futurismus, anders freilich als Carrà, Soffici oder das Novecento bei einer neuen "Klassik" angelangt. "Nicht mehr die ausstrahlende Atmosphäre", sei, so Vincio Paladini in seiner "Estetica meccanica" von 1923, die Aufgabe der futuristischen Kunst, "sondern die Geometrisierung und Verfestigung zu einer einzigen und unzerstörbaren Architektur. Klarer Traum außerhalb der Zeit! Gedanke und Kalkül, antisinnlich und antigraziös, harte und metallische Kunst, klassische Kunst."<sup>354</sup> Die so geprägte Formel ist in der Folgezeit von Prampolini, Panaggi und den anderen Exponenten des "Secondo Futurismo" aufgenommen worden. Die hier konzipierte Klassik findet im Gegensatz zu ihren erwähnten Konkurrenten allein in völliger Substanzlosigkeit ihren Ausdruck, die Konstruktion hat sich völlig in sich selbst verschlossen, ihre Rigidität erfüllt keinerlei künstlerische Funktion mehr.<sup>355</sup> Für Marinetti ergibt sich die Notwendigkeit des "mechanischen Menschen" weniger aus einer Hypostase der "Ideen" und des substantialisierten "Geistes" als vielmehr aus ihrer Negation: "Wir müssen den vervielfältigten Menschen und das Reich der Maschine vorbereiten, die zukünftige Identifikation des Menschen mit dem Motor, den ununterbrochenen Austausch von Intuitionen, Rhythmen, Instinkten und metallischer Disziplin erleichtern und vervollkommen, die der Mehrheit der Menschen vollkommen unbekannt sind und nur von den erleuchtetsten Geistern erraten werden. Sicher ist auf der Grundlage von Lamarcks Evolutionstheorie, ... daß wir auf die Schaffung eines Menschentyps zielen, in dem der moralische Schmerz, die Güte, der Affekt und die Liebe, die einzigen schädlichen Gifte der unerschöpflichen Lebensenergie, abgeschafft wären. (...) Der nichtmenschliche und mechanisierte Typ wird natürlicherweise grausam, allwissend und kämpferisch sein."<sup>356</sup> Als vorzüglichstes Mittel zu dessen Herstel-

lung empfiehlt Marinetti neben chirurgischen Eingriffen die industrielle Arbeit. Sie richte den Menschen in einer Weise zu, daß dieser "gegenseitige Austausch" von Mensch und Maschine zustandekomme. Marinetti bezieht sich dabei noch nicht auf den "Rhythmus" des Fließbandes, es läge aber in seiner Konsequenz. Begeistert zitiert er dagegen das "emotionale Verhältnis" jedes Automechanikers zum Motor. In den Entfremdungserscheinungen industrieller Arbeit sieht Marinetti so die Ankündigung eines Zeitalters, in dem "Grausamkeit" natürlich geworden sei. Marinetti erscheint diese Transformation zunächst als Unbegrenztheit der menschlichen Verwandlungsmöglichkeiten, d.h. als Bestätigung der Allmacht. Was zustandekommt, ist jedoch nicht der technisierte "Übermensch", der dieser Konzeption offenbar zugrunde liegt, sondern der schlechthin grausame und immer der gleiche "Typ". Marinettis titanische Vision industrieller Arbeit übernimmt auch ihre Standardisierung der Produkte. Er selbst beruft sich hier auf die Erfahrung spiritistischer Sitzungen, die ihn die Allmacht des Willens gelehrt hätten. Was Marinetti vom blanken Irrationalismus unterscheidet, ist, daß die menschliche Transformation dem menschlichen Willen selbst unterworfen wird, deshalb findet er in der Maschine das geeignete Modell. Sie werde zum Instrument eines Willens, der ansonsten ohnmächtig bleibe. Dem Willen gelinge zwar seine Herrschaft, was dann aber herrscht, sei nicht der Mensch, sondern der "Apparat".<sup>357</sup> Diese Vertauschung macht Sieg und Niederlage hier ununterscheidbar. Fedele Azari hat 1925 Marinettis Konzeption des "standardisierten Typs des Maschinenmenschen, widerstandsfähig, unabnutzbar und fast ewig" mit seinem "Maschinenschutzverein"<sup>358</sup> zynisch zu institutionalisieren versucht. An keiner Stelle durchbricht die futuristische Kunst ihren tautologischen Zirkel, ihr "geometrischer und mechanischer Glanz", ihr "hygienisches Vergessen . . . , ihre Ordnung, Disziplin, Methode. . . ihr aggressiver Optimismus"<sup>359</sup> ist immer nur Erfolgsmeldung der "Trennung des Denkens vom Geist, um auf die Straße des Materials zu lenken."<sup>360</sup> Deutlich bleibt, daß jede Entwicklung, sofern sie nicht ausschließlich in mechanischer Vervollkommnung besteht, von dieser Ordnung ausgeschlossen wird. Die futuristische Kunst kennt auf dieser Stufe kein Jenseits ihrer Selbst, ohne doch auf ihren ursprünglichen Vitalismus verzichten zu haben. Sie ist damit in gewisser Weise sogar über die Perspektive des Faschismus hinaus, daran ist zu erinnern, wenn Ingo Bartsch schreibt: "Futuristische Ästhetik verschmilzt . . . mit der des Faschismus, insofern sie die physische Vervollkommnung vor dem Hintergrund eines 'starken Staates', also optimaler Produktions- und Kriegsbereitschaft betreffen."<sup>361</sup> Zweifellos konnte die futuristische Ethik für die Zurichtung der Menschen in Anspruch genommen werden, jedoch ist ihre Gesellschaftsordnung im Grunde völlig subjektlos, kennt folglich auch keinen "obersten Manipulator", ja gerade das "vollkommenste Individuum", versichert Marinetti, zeichne sich durch die vollständigste "Entäußerung" seines Willens aus. Diese futuristische Gesellschaft wäre in keiner Richtung mehr lenkbar, als einziger Zweck bleibe ihr die "unproduktive Arbeit der Maschinerie" (Marx), der Verschleiß. Allenfalls könnte noch gefragt werden, welches Bedürfnis diese Auslöschung von Bedürfnissen bewirkt. Auf politischer Ebene ist zunächst festzuhalten,

daß eine solche Konzeption von Kunst und Politik, die beide nicht mehr bestimmbar wären, obwohl noch nicht oder nicht mehr selbst Ideologie, dennoch jedem beliebigen ideologischen Einsatz sich andienen. Von sich aus vermögen sie keinerlei inhaltliche Kriterien und Einspruchsmomente mehr zu entwickeln. Darüber hinaus muß das Problem gestellt werden, ob nicht gerade die Selbstabsperrung gegenüber Interessen und Bedürfnissen das spezifisch Faschistische dieser Kunst wäre, so daß er weit mehr, als einer spezifischen gesellschaftlichen Interessenlage zu entsprechen, sie vielmehr überspielte.

"Die Materialisierung der futuristischen Kunst, die reflektorische Distanz in sich selbst beschließen will, wird neben den Konzeptionen der "Arte meccanica" auch in Marinettis eigener Theorie des "Taktilismus" vertreten, mit der er nach dem Krieg einen völligen Neuanfang versuchte. "Punkt und von vorne" ist der erste Satz des entsprechenden Manifestes, das im Januar 1921 im Théâtre de l'Œuvre in Paris vorgetragen wurde.<sup>362</sup> Die "Tavole tattili", die Marinetti dann vorschlägt, hätten weder mit Bildhauerei noch mit Malerei etwas zu schaffen, sondern appellieren einzig und allein an den Tastsinn. In Wahrheit liegt nur die Beschreibung eines einzigen dieser neuartigen "Tavole tattili" vor, nämlich "Sudan — Paris", in der Marinetti seiner biographischen Geschichte — von der sudanesischen Amme ins intellektuelle Milieu von Paris — Ausdruck zu geben versucht. Die Bedeutung dieser und nachfolgender Versuche der Appellierung an ästhetisch bisher nicht zugelassenen Sinne, z.B. Ballas von 1915 an den Geruch und Marinettis von 1930 an den Geschmack, ist die völlige Auslöschung der ästhetischen Distanz. "Wir haben die Unterscheidung zwischen Geist und Malerei überwunden."<sup>363</sup> Aber diese Unterscheidung wird allein zugunsten der Materie aufgelöst, Marinettis neue Kunst sei das "Drama der Materie". Es geht demnach nicht um die Verdinglichung des Kunstwerks, damit sie vom Individuum angeeignet werden könnte, sondern umgekehrt sei es der Betrachter, der diesem Drama sich zu integrieren habe. Die physische Nähe, in die Marinetti sein Werk rückt, übt also ihre Herrschaftsmacht unbedingter aus als jede Distanz früherer ästhetischer Betrachtung.

Der Taktilismus, mit so großem Aufwand er auch begonnen wurde, blieb sowohl in Marinettis eigener Produktion als in der der futuristischen Gruppe Episode. Das "Drama der Materie" wird jedoch später in literarischen Texten aufgenommen, als Paradigma könnte Marinettis "Poema non umano dei tecnicismi" (Nicht-menschliches Poem des Technizismus) 1940 stehen.<sup>364</sup> Die Spätschriften Marinettis sind, mit Grund, wie man sehen wird, von der großen Futurismus-Renaissance, die etwa Mitte der sechziger Jahre einsetzte und noch immer Jahr für Jahr eine umfangreiche Literatur hervorbringt, ausgespart geblieben. Das mag damit zusammenhängen, daß sie noch weniger als die der Vorkriegszeit auf ein präzises Programm reduzierbar sind. Auch innerhalb der zeitgenössischen futuristischen Gruppe galten sie zunehmend weniger als Orientierung, vielmehr begann jeder mehr und mehr seinen eigenen Weg zu verfolgen, ohne daß Marinetti in der Lage gewesen wäre, sie programmatisch zusammenzufassen. Diese programmatische Zersplitterung und Ohn-

macht des Futurismus, spätestens seit Marinettis Ernennung zum *Accademico d'Italia* von 1929, konnte nicht mehr durch stürmische Erneuerungsversuche aufgefangen werden. Über das Programm der "Tavole Parolibere" war innerhalb der Kunst nicht hinauszugelangen, und der Ausweg in die Politik war zu jener Zeit ebenfalls endgültig versperrt. Nicht einmal Marinettis eigene Produktion gehorchte dem futuristischen Programm, nach "Les mots en liberté" von 1919 hat er keine "Tavole Parolibere" mehr verfaßt. Marinettis Autorität, die ihm zuvor Verbindlichkeit und damit Gefolgschaft gesichert hatte, bestand nun nicht mehr darin, äußerster Punkt der Modernität zu sein, sondern nur noch in seiner institutionellen Stellung, von der aus sich keine Umwälzungsprogramme mehr formulieren ließen.<sup>365</sup> Marinettis Ernennung zum *Accademico* hatte den zweifachen Effekt, daß einerseits alle seine Schriften nun vom Mondadori-Verlag publiziert wurden, der das Monopol auf die Mitglieder der Akademie innehatte und Marinetti damit seinen eigenen Poesie-Verlag entbehren konnte, andererseits rückte er damit in die Reihen der anderen zeitgenössischen Schriftsteller ein, in der seine Figur für die Literaturkritik immer weniger interessant wurde. Das faschistische Regime förderte ganz andere Schriftsteller als Marinetti, z.B. den Exfuturisten und späteren Rassentheoretiker Julius Evola, auf den noch in der zweiten Nachkriegszeit der MSI zurückgriff, und wer andererseits mit avancierter Literatur sich beschäftigte, las nicht mehr die futuristischen Arbeiten, sondern Pirandello, Bontempelli, Ungaretti, Montale, Saba usw. Was in dieser Zeit noch an Studien über die Literatur Marinettis erschien, entstammte entweder der Feder seiner Weggefährten wie Fillia<sup>366</sup>, Govoni<sup>367</sup>, Acquaviva<sup>368</sup>, Viviani<sup>369</sup> u.a. und beschränkt sich auf die begeisterte Paraphrasierung der futuristischen Metaphern, d.h. zeigt gerade im Enthusiasmus an, wie stagnierend die Bewegung inzwischen geworden war, oder, nicht minder naiv, der von Apologeten des Regimes wie Micheloni<sup>370</sup>, Dattilo<sup>371</sup>, Orestano<sup>372</sup>, Bellonzi<sup>373</sup> u.a., die nach dessen literarischen Vorläufern Ausschau halten. In beiden Fällen müssen Marinettis späte Schriften notwendig außer Betracht bleiben.<sup>374</sup> Die Periode Marinettis, in der er beginnt, müde sich selbst zu kopieren, ist bisher in keine der Literaturgeschichten eingegangen, nicht einmal eine verlässliche Bibliographie dieser Periode liegt vor. In der Tat wird Marinettis Arbeit weitgehend vom faschistischen Propagandaapparat, vor allem während des Krieges, aufgesogen und die so zustande gekommenen Schriftchen entziehen sich jeder literarischen Betrachtung. Sie sollen auch hier nicht zum Thema werden. Wir werden uns auf einige wenige Texte beschränken, in denen die in der Nachkriegszeit neu hinzugekommenen Motive ihren deutlichsten Ausdruck finden.

Im "Poema non umano dei tecnicismi" erscheint das "dramma della materia" als interner Arbeitsprozeß der Natur, in dem z.B. Zellulose sich selbst zu Papier verarbeite, bis hin zu solch unfreiwilliger Komik, wenn die Gärung von Milch "Milch im Krieg" genannt wird.<sup>375</sup> Marinetti jedoch gilt dieses Drama, das weithin das seines eigenen Talentes ist, als "leidenschaftlich, ohne auf die Psychologie zurückzugreifen."<sup>376</sup> Die Tatsache, daß Natur hier für sich selbst arbeitet, befreit keineswegs den Menschen von der Arbeit; als Bestandteil dieser Natur sei er vielmehr ebenso Arbeiter wie Arbeitsgegenstand, d.h.



habe die Wirkungen der Arbeit in derselben Weise über sich ergehen zu lassen wie jedes andere Material auch. Durch diese vollständige Integration verlange der Arbeitsprozeß notwendig nach einer "technizistischen" Darstellung, d.h. es könne keinen Standpunkt außerhalb mehr geben, von dem aus er sich beschreiben ließe.<sup>377</sup> Der Arbeitsprozeß wird zugleich zum Subjekt und zum Gegenstand der künstlerischen Produktion, woraus folgt, daß beiden auch keine Zweckbestimmung mehr angeheftet werden kann. Wenn industrielle Arbeit, somit ist Marinetti seinem futuristischen Programm treu geblieben, als natürlicher Prozeß erscheint, so ist er zugleich völlig subjektlos geworden. Das erlaubt es Marinetti, über die faschistische Rhetorik und Arbeitsethik zu spotten. "Ohne die aufgesetzte Rhetorik der abgenutzten Reden, Statuen und Musiken und ohne die nunmehr ranzige Symbolik des Pfluges, des Adlers, des Hammers und der Sichel, die von Aussaat-Flugzeugen, elektrischen Kraftwerken, hydraulischen Hämmern und Motorpflügen abgelöst sind, wollen wir dagegen jede Arbeit in ihrer typischen Technik und ihrer typischen Produktivität erforschen, um Poesieschauer daraus zu beziehen."<sup>378</sup> Marinetti ist auf seine Weise gegen die reaktionäre Demagogie, wie sie in Italien vor allem von der sog. Strapaese-Richtung vertreten wurde, völlig im Recht. Arbeit ist für ihn kein ethisches, sondern ein naturales Phänomen; es zum ethischen machen, hieße, nicht an ihr teilnehmen, einen Standpunkt außerhalb ihrer zu beziehen. Auf seine bestimmte Weise ist Marinetti völlig unpathetisch, wenn er am Ende seines Buches schreibt: "Hören wir vor allem auf mit der vielberufenen Überlegenheit des Menschlichen."<sup>379</sup> Eine Apologie der Arbeit, eine Exaltation des Arbeiters, verstieße schon gegen ihr Gesetz.

Marinettis vollständige Renaturalisierung des Arbeiters läßt den Produktionsprozeß als sinnlosen Selbstzweck zurück, als Spiel der Materie mit sich selbst. Der "dramatische Effekt", den er anstrebe, stellt sich nicht ein, er scheint von der menschlichen Sphäre nicht auf die materielle übertragbar zu sein. Marinettis Text oszilliert zwischen dem Gestus eines Beschwörungspriesters von verborgenen Naturkräften, der sich jedenfalls an die Materie unmittelbar wendet, und dem Appell an die Leser, ihr sich gleich zu machen.<sup>380</sup> So führt seine Tilgung von Subjektivität in den extremsten Subjektivismus, den des absurden Spiels, das nun als einzige Befreiung verblieben sei, zurück.<sup>381</sup> Die "mechanischen und chemischen Personen", die Marinetti als einzige "zu besingende Heroen"<sup>382</sup> gelten läßt, büßen im völlig in sich verschlossenen Produktionsprozeß genau ihren materialen Charakter ein und werden zum Modell eines Lebens, dem alles gleich absurd erscheint. Arbeit gerät damit zum bloßen Spiel mit austauschbaren Agenten. Die politischen Referenzen, die Marinetti auch in diesem Buch noch selbstverständlich Mussolini und nun auch noch Hitler (wir sind im Jahre 1940) darbringt, können nur von außen hinzutreten<sup>383</sup>, seine subjektlose Welt ist im Grunde ohne "Helden".

Die der Herrschaft der Maschine entsprechende "neue Moral" wird im Theaterstück "Patriotismo insetticida" (Insektivischer Patriotismus) von 1939<sup>384</sup> entwickelt, dessen erste Fassung bereits 1932 unter dem Titel "Il club dei simpatici" in Palermo erschienen war. Die Änderung des Titels hat vermutlich rein propagandistische Gründe, vom Inhalt her ist sie nicht gerechtfertigt.

tigt, denn es handelt sich um eine Art Bestiarium. Inventarisiert und vorgeführt wird der neue Typ des "futuristischen Verbrechers", dessen Vertreter sich in der "Gesellschaft der Weitsichtigen"<sup>385</sup> organisieren, wobei sich nach und nach herausstellt, daß sämtliche Figuren des Stücks ihr angehören, einschließlich des Richters "Paranza", der den Prozeß gegen sie leitet. Das Fehlen des wahren Verbrechers als Gegenpol und Rechtfertigung des Gesetzes läßt daher die gesetzliche Gewalt selbst nach ihm verlangen: "Paranza: Die Monotonie der Mörder, die sich ihre mageren Arme in Blut waschen, ist eine entmutigende Kur gegen die Anämie geworden. Die Inzestuösen sind häßlich und ohne Poesie eines tropischen Glühens. Die Homosexuellen sind kubisch und ohne die von den Flüssen vorgeschriebene Wellenförmigkeit. Folglich kann man nicht mehr atmen."<sup>386</sup> Das neue Verbrechen, wonach das Gesetz hier nicht nur verlangt, was es letztlich auch selbst organisiert, könne nur in einer "Leidenschaftlichkeit" bestehen, die den oben erwähnten ermangele. Die "neuen Verbrechertypen", nämlich der "Unterschriftenfälscher", der "Zepelinflieger, der Liebespaare stört", der "Dieb aus Formalismus", der "Verkäufer von Unschuldigen", der "Helfer beim Selbstmord", der "Bankenbrandstifter" usw., werden daher nicht nur samt und sonders freigesprochen, ihr Richter erweist sich sogar als ihr Extremfall. Das Gesetz, nach dem er richtet, ist keines, sondern der bloße Reflex der Situation. So heißt es im Flugzeug, mit dem sich die gesamte Gesellschaft schließlich auf die Reise begibt: "Wir sind außerhalb des irdischen Gesetzes und stürzen uns in das absolute Gesetz. (. . .) Die Geschwindigkeit hat ihre Moral. Der Patriotismus hat seine. Der Krieg hat seine. Alle verschieden und häufig entgegengesetzt. Dieses Wasserflugzeug zwingt mir die seine aus süßem Stahl auf."<sup>387</sup> Verfolgt wird von diesem Gesetz nur, wer der Situation sich nicht vollständig überlasse, nur das erscheint als "Halbheit". Die Reise endet auf einer Insel von Kannibalen, die sich ebenfalls als Futuristen herausstellen und denen der Napoleonische Kodex als Kochbuch überlassen wird.

Marinettis Stück kennt weder Konflikt noch Entwicklung, von Anfang an sind alle vorkommenden Personen, man sollte besser sagen Charaktermasken, sich einig. Das wird erreicht durch ihre völlige Identifikation mit ihrem jeweiligen Spleen, als dessen Verkörperungen sie allein in Szene gesetzt werden und dessen eine Ausprägung ebensoviel Wert ist wie jede beliebige andere. Marinettis Zirkel läßt sich jedoch auch andersherum formulieren, ohne daß sich diese Differenz in seinem Text noch niederschläge. Die schließliche Eintracht wird hier nicht nur durch die Schemenhaftigkeit und das Überzeichnete der verwendeten Versatzstücke garantiert, sondern umgekehrt zwingt die von vornherein festgelegte Übermacht des neuen Gesetzes die Protagonisten in sie erst hinein. Marinettis "Psychologie" befindet sich hier auf der exakten Kehrseite des bürgerlichen Dramas. Waren dort Individualisierung und Eigennutz in der Weise imputabel, daß die gesellschaftliche Ordnung durch ihren Untergang hindurch erneuert sich wiederaufrichtete, so sind die Charaktere nun soweit auf ihren eigenen Tick versessen, daß sich die Frage nach dem Eigennutz, nach dem "pathologischen Interesse", nach dem Konflikt mit der Gesellschaft also, gar nicht mehr stellt. In ihrer äußeren Karikierung werden die Individu-

en wieder unmittelbar mit ihr identisch. Ihre rein subjektive Beschränktheit, die zum alles andere ausschließenden Spleen wird, findet im futuristischen Situationismus keinen Widerhall, und umgekehrt findet sich dessen "neue Moral" durch ihr völliges Aufgehen in ihrer jeweiligen Tätigkeit, durch ihre Definition allein durch diese bestätigt. Die vollständig im Ephemeren sich fundierende Gesellschaft hat in individueller Fixierung ihre Entsprechung.

Marinettis Konzeption einer im Ephemeren ihre Substanz findenden Gesellschaft erhält im Theaterstück "Ricostruire l'Italia con architettura Sant'Elia" (Italien rekonstruieren mit Sant'Elias Architektur) ihre Weiterentwicklung. Wie durchweg bei Marinetti ist es ein strikt allegorisches Stück. Die Personen tragen ihren Charakter, d.h. ihren Beruf als Namen — "Lord Antiquity", "Mollente", "Ariella (poeta atmosferista)" usw. — schon an sich, ohne doch durch diese Objektivierung jemals zu ihrer Rolle in Distanz treten zu können. Sie sind sie, gerade indem sie sie nur als äußeres Etikett an sich tragen. Marinetti benutzt hier wie in allen anderen Texten Sprachzitate unterschiedlichster Herkunft, wissenschaftlicher, poetischer, alltäglicher usw. ohne sie jemals als solche zu kennzeichnen, ohne sie wirklich zum Material seines Textes zu machen, und sei es nur in der Parodie. Jede der Personen spricht ihre jeweilige Sprache und hat daher auch an ihr kein Instrument mehr, über ihre jeweilige Fixierung hinauszublicken. Die poetische, wissenschaftliche und die Umgangssprache koinzidieren als unvermittelt nebeneinandergestellte, ihre Botschaft ist immer wieder dieselbe. Sie werden in dieser abstrakten Isolierung zu Karikaturen ihrer selbst, der Poet und der Wissenschaftler sprechen genauso, wie der Nichtpoet und Nichtwissenschaftler es sich vorstellen, und darin rächt sich Marinettis mangelnde Distanz, die mangelnde Verarbeitung seiner Texte, die er aufgrund seiner Prämisse auch gar nicht leisten kann bzw. ablehnen muß: die Parodie wird unfreiwillig. Die verschiedenen Sprachen werden zwar nebeneinander montiert, diese Mischung aber gibt sich mangels innerer Spannung als naturwüchsig aus.

Entworfen wird im Stück "Sant'Elia", im Rückgriff auf den gleichnamigen, im ersten Weltkrieg gefallenen futuristischen Architekten, eine Ordnung, die nur noch aus ephemeren Erscheinungen bestünde, die weder eine Grundlage hätte noch benötigte. Eine Ordnung, die in ihrer eigenen Ungreifbarkeit und Unformulierbarkeit ihre Revolution in sich integriert hätte. Sie hätte keine "Umwälzung" mehr zu befürchten, denn alles wäre gleich "oberflächlich". Eine Grundlage wäre auch eine Grenze, die neue Gesellschaft jedoch sei grenzenlos.<sup>388</sup> Äußerste Vergänglichkeit kann sich damit als Ewigkeit vorführen. Die Grenzenlosigkeit der neuen Zeit ist zunächst im ausschließlich physischen Sinn gefaßt, ihre Aufrichtung sei nicht gesellschaftliche, sondern technologische Aufgabe.<sup>389</sup>

Der Konflikt dieses Stückes, sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann, verläuft zwischen den "Spaziali" und "Velocisti" einerseits, den "Mollenti" andererseits, die die erstgenannten nach der Zerstörung Venedigs, seit Gründung des Futurismus Symbol des Passatismus, wegen des Verbrechens gegen die "heilige Patina"<sup>390</sup> zu "Statuen von Raum und Zeit"<sup>391</sup> verurteilen. Aber der Widerspruch erweist sich auch hier als bloß scheinbarer. Der

"Freude am Kopieren" des Passatismus mit seiner "Täuschung der Realität, die sich einzig glaubt, mit neuen, identischen Realitäten"<sup>392</sup>, setzen die Futuristen ihre Konzeption des "Ewigen, in das Ephemere gekleidet"<sup>393</sup> entgegen. In beiden Fällen werde die Realität auf spezifische, aber komplementäre Weise betrogen. Das "Ewige", auf das seine Gegner unmittelbar Bezug nehmen und in dem sie die Substanz zu erblicken meinen, sei, so Marinetti, immer schon Kopie, während der Futurismus selbst in der ewigen Verwandlung des Ephemeren eine nur ephemere Verwandlung des "Ewigen" vorführt. Die futuristische Apologie der reinen Varietät, die derart rein zu sein habe, daß sie nicht einmal mehr als solche erkennbar bleibt, verbündet sich zugleich mit einem Ultraessentialismus. Nicht das sei die wahre Essenz, was als sichtbare oder erinnerbare gemeinhin, nämlich von den "Mollenti", dafür gehalten werde, sie liege vielmehr unerkennbar als solche jenseits jeder Erscheinungssphäre und zugleich in ihr selbst verborgen. Daher Marinettis beständiger Rückgriff auf den Spiritismus, oder der anderen Futuristen, z.B. Ginnas und Corras, auf die Theosophie Rudolf Steiners, von dem auch Marinetti selbst mit Vorliebe dessen Definition des Futurismus als "Mystizismus der Aktion" zitiert. In der Aktion selbst, d.h. in der unüberlegten und zwecklosen allein, sei noch eine Verbindung mit dem Absoluten erreichbar. Ansprechbar sei die wahre Lebensessenz ausschließlich negativ, im Angriff auf ihre verschiedenen Erscheinungsformen, d.h. nur am Ende einer per Definition unendlichen Kette von Negationen. In keiner der sich ablösenden Aktionen sei sie präsent, sondern allein in ihrem stets sich beschleunigenden Wechsel, d.h. in der Destruktion.

Die futuristische Simultaneität, das ist der Gehalt von Marinettis Theaterstück "Simultanina" von 1930<sup>394</sup>, stellt sich als Ohnmacht in Widersprüchen heraus, Simultaneität wird zum Gegenbegriff von Synthese. Auf futuristischer Ebene läßt sich keine bestimmte Entscheidung mehr treffen, auch eine politische nicht, und dennoch ist er mit nichts, was geschieht, vollständig zu identifizieren. In keiner seiner Manifestationen ist der Futurismus restlos greifbar. So wird die Heldin dieses Stückes, Simultanina, zwischen ihren verschiedenen Freiern — dem "Sportivo", dem "Buongustavo", dem Bibliophilen usw. — hin und her geworfen, sagt zu keinem ja, zu keinem nein, und bekommt sie schließlich alle. Unmöglich zu sagen, das gilt auch für Marinettis eigenen politischen Opportunismus, ob dem bloße Rationalisierung der Unfähigkeit zu Entscheidungen zugrunde liegt, oder ob es sich bei der konsequenten Verantwortungslosigkeit wirklich um ein neues "Lebensprogramm" handelt. Gänzliche Indifferenz, hier in einem dem stoischen gerade entgegengesetzten Sinn, mag einfach als Furcht vor Glücksverlust interpretiert werden, gilt aber Marinetti zugleich als Ankündigung eines Zeitalters, das überhaupt diesseits von Glücksansprüchen und möglichen Einbußen läge, dem der Herrschaft der Maschine über den Menschen und im Menschen zugleich.<sup>395</sup>

Marinetti zieht damit die Konsequenz aus einer Situation, die individuelle Integrität zum Vorbehalt reduziert, jenseits der geforderten Aktionen, der gegenüber sie höchstens hinderlich wird; d.h. aus der Bündnislosigkeit der Reflexion. Aus ihr sei keinerlei Handlungsanweisung mehr zu beziehen, vielmehr

sei sie mit Passivität identisch. "Verfluchte Vergangenheit, die uns nichts lehrt", hatte es schon 1918 in Mario Carlis "Notti filtrate" geheißen, einem der fundamentalen Texte des "Secondo Futurismo".<sup>396</sup> Der paradigmatische Status der Maschine als "Vereinfacherin des Lebens" (Marinetti)<sup>397</sup> gilt daher ausschließlich im moralischen Sinne, nämlich als ihre Suspension, nicht als Befreiung von Arbeit, wie Marx es sich noch gedacht hatte, sondern innerhalb des "Reiches der Notwendigkeit" selbst. Was der Maschine als "Wiederaneignung der entfremdeten Wesenskräfte des Menschen" für die Zukunft aufgehoben hatte, findet bei Marinetti in lückenloser Entfremdung schon seine gegenwärtige Erfüllung. Für essentielle Erfahrung konnten dem Futurismus nur die oberflächlichsten Erscheinungen der Warenwelt gelten und er konnte sich doch nicht darauf beschränken, sie nur als solche hinzunehmen. Neuheit versprach an ihnen weniger ihre Bedeutung, als daß sie sie verhüllten. Ihre Traditionslosigkeit — Ware ist derjenige Gegenstand, dem man seine Herkunft nicht mehr ansieht — erhob sie in den Rang des Paradigmas. Das macht der Futurismus sich zu eigen. Der futuristische Blick will sie noch einmal zu einer Ordnung zusammentreten lassen, anders wäre völlige Substanzlosigkeit zumindest als Programm undenkbar.

Die Katastrophe, der Soffici bei seiner Kritik des Futurismus nachgefragt hatte, ohne sie zu finden, wird daher von der futuristischen Kunst ständig heraufbeschworen. Im futuristischen Brennglas muß selbst noch das unscheinbarste Ereignis in apokalyptische Ausmaße sich vergrößern, denn wenn das Individuum nur noch in völliger Identifikation mit der jeweiligen Situation sein Heil finden kann, dann muß diese über seine Maßstäbe hinaus anwachsen. Nur dann sei die Befriedigung echt, wenn sie den Akteur selbst verschlingt. Durch die gesamte futuristische Literatur zieht sich die Beschwörung des Unterganges, ausgelöst von ganz beliebigen Anlässen, hindurch. Nur ein Beispiel aus dem gemeinsamen Roman Marinettis und Roberts "Un ventre di donna" (Frauenbauch) von 1919 sei hier erwähnt. Folie des Geschehens ist, daß Fischer einen Delphin gefangen haben: "Er starb heroisch, mit furchterregendem Aufbäumen. Er wollte allein sterben. Er machte Platz um sich herum. (...) Die kleine Bucht von Portofino war nun ganz rot von seinem Blut: phantastischer Erwecker der blutigen Weltkonflagration."<sup>398</sup> Das kleine Lokaleignis, das dem zugrundeliegt, dient ganz offenbar nur als Vorwand zur Ausbreitung der eigenen sadistischen Phantasien, die schließlich das ganze Bild mit apokalyptischen Tönen überziehen. Nur durch dieses sich selbst Überschlagen meint der Futurismus gleichzeitig über das bereits Gesagte hinausgehen zu können. Der Augenblick völliger Identität im Untergang sei das noch nie Ausgedrückte. Futuristische Literatur kennt kein harmlos zu Beschreibendes; was sie ergreift, wird zum Kryptogramm des Todes. Er allein sei das zu allem Bestehenden absolut Negative und ewig Neue. Durchgängig erscheint in ihr auch der Untergang von der Befriedigung ununterscheidbar, Marinetti und Robert fahren fort: "Der Bauch des Meeres hatte einfach einen Delphin geboren. Oder besser: ein eiliges männliches Glied blutete und entjungferte diesen einsamen Bucht-Bauch, der lilablaugrün in der feuchten Dämmerung vor sich hin träumte."<sup>399</sup>

Die Befriedigung, in der das Individuum sich verlieren solle, kann ihm nur noch als Katastrophe zustoßen. Durchweg ist ihr in der futuristischen Literatur die affektive Gewalt assoziiert, nur so könne, wie es im Gründungsmanifest geheißen hatte, das Subjekt von seinem "allzu bedrückenden Mut" sich befreien.

Da die futuristische Kunst absolut "neu" sein will, ohne sich aus der Vergangenheit zu legitimieren, kann sie sich nur als "invenzione" im technizistischen Sinne verstehen. Manifest für Manifest in den etwa vierzig Jahren seiner Aktivität führt Marinetti seine letzten "Erfindungen" vor, als deren Begründung ihm ihre Neuigkeit auszureichen scheint. Seine Kunst reflektiert sich nicht auf ein Nichtkünstlerisches hin, an dieser Möglichkeit hat sie verzweifelt, sondern folgt nur noch ihrer eigenen technischen Dynamik. Nur innerhalb dieser sei jedes Element "notwendig" — im mechanischen Sinne. Ihre Bestätigung findet sie paradoxerweise im Einsturz der zunächst errichteten fiktiven Welt, in dem absolut autonome Kunst und katastrophische Natur sich vereinigen. Aber das Katastrophische dieser Natur, das der Futurismus seit seinem Gründungsmanifest beständig heraufbeschwor, ist andererseits erst Produkt der von ihr sich unmittelbar trennenden menschlichen "Kunst". Sie nimmt auf sie Bezug und verdeckt sie zugleich. Reale Vernichtung wird zur Entsprechung der ästhetischen Versöhnung".

In gewisser Weise ist Marinetti über den Faschismus damit weit hinaus, es sei denn, man wollte das Selbstbewußtsein eines faschistischen Aktivisten als dessen Definition akzeptieren, der erklärte: "Ich brauche nicht zu denken, also existiere ich."<sup>400</sup> Karl Mannheim hat in seiner Analyse der Rolle der Intellektuellen im Faschismus völlig richtig gesehen, wenn er dessen Ideologie als die eines "irrationalen Aktivismus" beschreibt: "Vom Faschismus aus erscheint . . . jede Geschichtsauffassung als pure Konstruktion, Fiktion, die es zugunsten der die historische Zeitlichkeit durchbrechenden Tat abzubauen gilt. Daß es sich hier um eine Theorie der Geschichtslosigkeit handelt, daran ändert auch gar nichts die Tatsache, daß in der faschistischen Ideologie . . . die Ideen des 'nationalen Krieges' und die Ideologie des 'römischen Reiches' sich vorfinden. (. . .) Der Überlegene, der Führer weiß, daß all die politischen und historischen Ansichten nur Mythen sind. Er ist eigentlich frei von ihnen, aber er schätzt sie . . ., weil sie enthusiastische Ableitungen sind, die irrationale Residuen im Menschen in Bewegung setzen. (. . .) So erscheint zwar jeder Gedanke in seiner bloßen Denkbarkeit gebunden an eine bestimmte sozialhistorische Seinslage, das Denken ist aber durch diese Seinsrelativierung nicht eines möglichen Wahrheitscharakters überhaupt beraubt. Demgegenüber sind für den intuitionistischen Aktivismus, der in der faschistischen Theorie . . . immer wieder durchbricht, Erkennbarkeit und Rationalisierbarkeit etwas Unsicheres, Ideen etwas völlig Sekundäres."<sup>401</sup> Diese von Karl Mannheim 1929 am italienischen Fall gewonnene Bestimmung des Faschismus müßte Marinetti, auf den Mannheim sich nicht bezieht, als dessen Paradigma ansetzen. Über diesen "intuitionistischen Aktivismus", der keine Idee ernst zu nehmen vermag, gelangte der Futurismus nie hinaus; jeder anderen Definition entzöge sich sein Programm: nicht zufällig war gerade der Stubengelehrte bevorzugtes Angriffsb-

jekt des futuristischen Theaters. In politischen Termini wäre eine solche Bewegung, ginge sie ganz in dieser Definition auf, nicht mehr zu beschreiben. Treffend beschreibt Mannheim den Faschismus als die "putschistische Ideologie von Intellektuellen."<sup>402</sup> Die futuristische Ideologie leiht sich so ganz beliebigen Diktaturen, ohne einer bestimmten das Wort zu reden. Aber eben diese völlige Inhaltsleere war auch für die faschistische Ideologie spezifisch. "Unsere Doktrin ist die Tat"<sup>403</sup>, posaunte Mussolini auf jenem faschistischen Kongreß vom Oktober 1919 in Florenz, auf dem auch Marinetti seine Ansprache gehalten hatte. Der Futurismus hätte diesen Satz unterschrieben, indirekt entstammte er sogar seinem Arsenal. Einer Ideologiekritik des Faschismus und des Futurismus gleichermaßen fehlen gegenüber einem solchen Ultrapositivismus jegliche Anhaltspunkte; theoretische Ohnmacht, der Verzicht auf die "Doktrin" wird hier in praktische Stärke und in eine vollständige "Lebensphilosophie" umgebogen, deren gewollte Nichtigkeit jede Kritik von sich weist. Hier von einer Ideologie oder Theorie oder Philosophie zu reden — das Wort "Doktrin" mag noch angehen — hieße, Faschismus und Futurismus schon zu viel zuzugestehen und Hoffnungen auf einen Gehalt zu erwecken, der bewußt ausgeschlossen wurde. Insofern ist der Konflikt mit dem Faschismus nicht als Kritik eines bestimmten Theoriegebäudes denkbar, sondern nur als Gegensatz von Theorie und Nicht-Theorie. Allein indem der Futurismus letzteres militant repräsentierte, fand er notwendig im Faschismus seine politische Entsprechung. Sobald der Faschismus andererseits jedoch auf bestimmte rhetorische Formeln jenseits seines Positivismus zurückgreifen mußte, sobald er es unternahm, gegenüber dieser Wirklichkeit bestimmte Veränderungen zu motivieren, schied der Futurismus als Bündnispartner aus. Ihre Koinzidenz beschränkt sich auf die gewollte Entleerung. Für Marinetti war es vollkommen gleichgültig, ob der neue Staat eine Wiederaufrichtung Roms sei oder nicht, ob der Krieg zunächst gegen Abessinien oder gegen Albanien, ob er im Bündnis mit Nazi-Deutschland oder gegen es geführt werden würde, solange es nur der Krieg sei. Er wußte sich solange mit dem Faschismus einig, wie dieser über die "Fakten" hinaus nicht auf bestimmte Traditionen zurückgriff. Für Mussolini jedoch konnten derartige Fragen auf die Dauer nicht gleichgültig bleiben und das wurde der Punkt, an dem er sich von der Vorläuferschaft Marinettis zu trennen hatte.

Insofern ist die Debatte um den "faschistischen" Futurismus, die von Kunsthistorikern wie Crispolti und Verdone mit dem Hinweis auf dessen "Avantgardismus" bestritten wird, müßig. Ebenso oberflächlich wäre es freilich, Marinetti lückenlos als Weggefährten Mussolinis darzustellen, wie es gegen obige Autoren etwa Mario De Micheli unternimmt. Daß der Futurismus "modernistisch" war und keineswegs im faschistischen Programm aufging, kann ohne weiteres zugestanden werden, es tat seiner politischen Verpflichtung keinen Abbruch. Als einzige Bestimmung seines politischen Gehalts bleibt die Ablehnung der Begriffe der Vermittlung — auf ästhetischer Ebene — und Partizipation auf der politischen. Das Oberflächlichste schlägt in der

futuristischen Kunst unmittelbar in das angeblich Substantielle um und in der Politik, so Marinetti, seien Disziplin und absolute Varietät der Lebensformen "komplementär".

Auf einer zweiten, sozusagen taktischen Ebene, mußte der Futurismus mit dem Faschismus in Konflikt geraten, denn der Faschismus geht in seiner Bestimmung durch Mannheim keineswegs auf. Bisher noch mußte jedes Regime auf eine spezifische Tradition rhetorisch zurückgreifen; zumal für den Faschismus waren Metaphern der Dauer — "tausendjähriges Reich", "Imperium" — unerlässlich. Sie ließen sich mit den futuristischen Positionen, der quasi naiv den Faschismus beim Wort genommen hatte, nicht mehr vereinbaren. Zu Recht bemerkte Enrico Crispolti: "Marinetti ist also nicht der Prophet des Faschismus, wenn er einer ist, dann der der Instabilität als artistischer Formel der Zukunft; der Faschismus dagegen hat nur ein Motto: dauern."<sup>404</sup> Unvermeidlich muß jedes diktatorische Regime, und sei es noch so "revolutionär", auf unveränderliche Qualitäten, etwa rassischer Provinienz, zurückgreifen; wirkliche Ideologen des Faschismus wie Soffici führten ihn deshalb als "Wiederaufrichtung" bestimmter Werte vor. Dieser Terminus Sofficis bezeichnete denjenigen Doppelcharakter des Faschismus, von dem Marinetti in seiner Konsequenz nur die eine Seite vertrat, denn auch die "Wiederaufrichtung" führt aus der Fiktion um keinen Schritt hinaus und dennoch wohnt ihr die Beschwörung eines dauerhaften Zustandes inne, den sie zugleich verbannt.

Der Futurismus mit seiner Varietät ohne Erinnerung, ohne daß Veränderung überhaupt noch wahrgenommen werden könnte, indem jedes Individuum in jedem seiner Lebensaugenblicke völlig aufgehen solle, denn nur das sei Gewähr ihrer Erfülltheit, mit seiner Varietät als eines absoluten Prinzips, hat gegen jegliche autoritäre Ordnung nichts mehr aufzubieten. Für ihn gibt es keine Verbindung mehr zwischen dem Leben und seinen jeweiligen Äußerungen. Die Veränderung ist auf das, was sich verändert, unbegreiflich, das Spiel verschlingt alles, womit es spielte. Der Futurismus ist daher in seiner Selbstrepräsentation über jede irgendwie gefaßte Ordnung immer schon hinaus und zugleich mit ihr identisch: "Das Mikroskopische", so Marinetti, "vereinigt sich mit dem Riesigen, das Grau mit dem Farbigen, das Leuchtende mit dem Dunklen."<sup>405</sup> Die Extreme werden unmittelbar identisch und dienen sich gegenseitig als Ideologie, ohne daß weder die "Vielfarbigkeit" noch die "Monotonie" irgendwie näher betimmt werden könnten. Der "Varietät an sich" entspreche eine beliebige "Ordnung an sich", für die jedoch keinerlei Forderungen in ihrer Entsprechung beschlossen liegen. Der Futurismus war bereit, die historisch sich anbietende, den Faschismus, als solche zu akzeptieren, ohne damit schon notwendigerweise zu dessen konsequentem Apologeten zu werden.



### 3.3 Der Konflikt des Futurismus mit dem faschistischen Regime

Von einer offiziellen Anerkennung des Futurismus als Staatskunst kann zu keinem Zeitpunkt die Rede sein. Zwar antwortete Mussolini auf seine aus dem futuristischen Bereich herkommenden Porträts in opportunem futuristischen Ton, z.B. auf Thayats Büste "Dux" mit "So sieht sich Mussolini" und an Tato lautete sein Telegramm: "An Tato mit futuristischer Seele" (!), jedoch bleibt die Identifikation des Futurismus mit dem Faschismus weitgehend einseitig.<sup>406</sup> Der Faschismus seinerseits, darin bestand eine wesentliche Differenz zum Nationalsozialismus, protegierte keine ausschließliche Kunstrichtung, weder das Novecento, noch den Neoruralismus Sofficis, Rosais u.a., sondern erblickte in mehr oder weniger sämtlichen Gruppen einen Beitrag zur "Italianità", sofern sie sich nicht ausdrücklich gegen ihn stellten. Marinetti als "Accademico d'Italia" fand sich zusammen mit so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Pirandello, D'Annunzio, Bontempelli, Papini, Soffici u.a. und schon diese Zusammenstellung von Namen läßt deutlich werden, daß der Faschismus nicht auf eine kohärente "Kunstdiktatur" hinstrebte. Ermahnungen an den Faschismus, seine moralische Verpflichtung gegenüber dem Futurismus endlich anzuerkennen, fehlten keineswegs, und zwar nicht nur in den oben besprochenen Schriften Marinettis, sondern durchgängig in der Gruppe des "Secondo Futurismo". Einen Antifaschismus oder auch nur ein Zögern gegenüber dem Regime hat es in diesem Zusammenhang nie gegeben, weder vor dem Mord an Matteotti noch danach. Die Futuristen kompromittieren sich politisch von Grund auf, sogar noch der Marionetten-Stab der Republik von Salò fand ihre Unterstützung. Belege für diese unbedingte Zustimmung ließen sich häufen. So schreibt etwa unter den im engeren Sinne futuristischen Propagandisten, will man sie für einen Augenblick von den Künstlern unterscheiden, Mino Somenzi, in der Zeitschrift "Futurismo" (Roma, Nr. 8, 28. Oktober 1932): "Duce! Es ist unbestreitbar, daß nur wir Futuristen die faschistische Revolution seit 23 Jahren bis heute vertreten. Die Ersten unter den Ersten. Nie irgendjemandes Nachfolger. In diesem großen Leuchten des italienischen Jahrhunderts ragen die Futuristen als die getreuesten Interpreten des Werks des Duce hervor. In diesem ruhmreichen Jahrzehnt — auch wenn unser Wert, unser Glaube . . . noch nicht ausreichend anerkannt sind — sind wir doch immer Männer des Denkens, der Aktion, entschlossen, mit Mussolini für Italien und seinen noch größeren Sieg von morgen zu kämpfen. Wir können es laut sagen: der Futurismus ist der größte Stolz des Faschismus. (. . .) Viva Marinetti! Futuristen: Interventisten, Kriegsfreiwillige, Arditi, Legionäre, Faschisten. Wahrhafter Futurist zu sein ist das Vorrecht von wenigen, von jener heroischen Minderheit, die die Kraft, die Genialität, die Potenz hat, um in der Avantgarde aller Avantgarden der Welt zu marschieren. Dieses unschätzbare Erbgut ist die wahre ideale Basis, auf die sich der neue artistische Ruhm Italiens stützt. Duce! Es ist das Erbgut des Faschismus! Die Futuristen verlangen, daß es verteidigt und ihr Recht, in der Geschichte der Futuristischen Kunst den Triumph der Faschistischen Revolution darzustellen, anerkannt werde." Diese Reklamierung von Ansprüchen von Mino Somenzi ist im Zusammen-

hang mit der "Mostra della Rivoluzione fascista" von 1932 zu lesen, deren Ausstattung der Futurismus für sich beanspruchte, auf der jedoch sein Beitrag in Wahrheit nur sehr gering war.<sup>407</sup>

Diese Ausstellung bot die beste Gelegenheit, die Entsprechung von futuristischer Kunst und Faschismus zu demonstrieren. Mino Somenzi widmete diesem Ereignis sofort zwei Nummern seiner Zeitschrift "Futurismo" (Nr. 8, 28. Oktober; Nr. 10, 13. November 1932), von denen die erste den Titel trägt: "Evviva il genio futurista di Benito Mussolini!" In Wirklichkeit war die futuristische Präsenz auf dieser Ausstellung auf Prampolini und Dottori begrenzt. Prampolini zeichnete für die polymaterialen Stellwände der "Sala delle Confederazioni" sowie für zwei riesige (5 mal 6m.) Wandgemälde in der "Sala del 1919", Dottori war für die Stellwände der "Sala del lavoro" verantwortlich.<sup>408</sup> Trotz dieser relativ bescheidenen futuristischen Beteiligung schreibt Marinetti ("Futurismo", Nr. 8), nicht nur Prampolini und Dottori allein, sondern alle Künstler "fühlten sich natürlicherweise auf den futuristischen Stil verwiesen". Die futuristische Urhebererschaft einmal festgestellt, leitet Marinetti daraus die Rechte für den Futurismus ab: "Wir fordern: 1. In der italienischen Presse müssen alle Verleumdungen, die von der Ignoranz, der Inkompetenz oder von antifaschistischem Kulturalismus hervorgebracht werden, unterbunden werden. 2. Die Präsenz eines authentischen Futuristen . . . in allen Kommissionen . . . 3. Die vorrangige Verwendung von futuristischen Künstlern in allem, was das faschistische Regime zu schaffen und zu konstruieren hat. All das im Namen des italienischen Futurismus der den ruhmreichen Aufstieg des Faschismus vorbereitete — 'MIT ZWANZIG JAHREN KÜNSTLERISCHER UND POLITISCHER SCHLACHTEN, DIE OFT MIT BLUT GEWEIHT WURDEN' nach den Worten von Benito Mussolini." Marinetti befindet sich hier schon in der Defensive; die Berufung auf die gemeinsame "Kampfzeit" dient hier schon dazu, diejenigen Angriffe von Rechtsfaschisten abzuwehren, die, wie dargestellt, ab etwa 1930 nach einer "italienischeren" Kunst verlangten. Gegenüber dem Vorwurf der "esterofilia" setzte er dagegen auf seinen "Weltprimat" als Avantgarde aller Avantgarden. Dies war sein Standpunkt eines "faschistischen Internationalismus"; der Triumph des Faschismus könne nicht in einer "autarken", wie Mussolinis Stichwort lautete, Italianität bestehen, sondern allein im "Sieg" des Futurismus über alle anderen außeritalienischen Avantgardismen, die Marinetti auch gerade zu dieser Zeit, insbesondere gegen den Surrealismus gewandt, des Plagiats bezichtigte.

Zu einer Probe, was wenig später auch in Italien auf den Futurismus zukommen sollte, kam es im März 1934 bei einer Ausstellung der Aeropittura in Hamburg und später in Berlin. Die Hamburger Ausstellung wurde vom deutschsprechenden Ruggiero Vasari eröffnet, der in seiner Rede den Futurismus gegen den Vorwurf, "kulturbolschewistisch" zu sein, in Schutz zu nehmen hatte, die Berliner Ausstellung dagegen von Marinetti persönlich, der dann auch im Namen der preußischen Akademie für Dichtkunst von deren stellvertretenden Vorsitzenden, Gottfried Benn, empfangen wurde.<sup>409</sup> Marinetti begriff sein Auftreten im nationalsozialistischen Deutschland als das ei-

nes Verteidigers avantgardistischer Kunst schlechthin. Wenige Jahre später werden dann auch in Italien selbst die deutschen "Argumente" zugunsten einer rassistischen Kunst aufgenommen werden.

Unmittelbar gegen Hitlers "Kulturrede" auf dem Nürnberger Parteitag vom September 1934 wendet sich ein Manifest von Enrico Prampolini (veröffentlicht in "Stile futurista" Nr. 3, 1934)<sup>410</sup>. In der Verfolgung moderner Kunst durch das nationalsozialistische Regime sieht Prampolini ein Zeichen seiner Schwäche, die sich mit der beschworenen "nationalen Wiedergeburt", deren Erwartung er sich damit zu eigen macht, schlecht vertrage: "Das Regime eines starken und glaubensvollen Volkes darf die Ausarbeitung von neuen Tendenzen in der Kunst und im Denken nicht verfolgen, denn das wäre ein Attentat auf die geistige Zukunft der Rasse." Man wird kaum behaupten können, damit sei schon eine antifaschistische Position bezogen; was sich dennoch in dieser Passage reflektiert, ist die Differenz zwischen der Kunstpolitik des Nationalsozialismus und den radikalen italienischen Faschisten. Wogegen Prampolini sich wendet, ist ausschließlich der im engeren Sinne "reaktionäre" Zug des Dritten Reiches, der seinen eigenen rassistischen Zielen im Wege stehe.

Die Angriffe gegen den Futurismus in Italien selbst, dessen Rechtsfaschisten nun in Deutschland das geeignete Modell gefunden hatten, geführt von den Zeitschriften "Il Perseo", "Quadrivio", "Il Tevere", "Il Regime fascista", "La Difesa della Razza" u.a., setzten 1937 neu ein, und zwar im Zusammenhang mit den Münchener Ausstellungen der "Deutschen Kunst" in Troosts bei dieser Gelegenheit eingeweihtem "Haus der Deutschen Kunst" und der gleichzeitigen Gegenschau der "entarteten" Kunst. Diesen Angriffen, die eine italienische Ausgabe der Kampagne gegen die "entartete" Kunst verlangten, wobei der "internationalistische" Futurismus wichtigstes Beispiel war, entgegnete Mino Somenzi mit einer über die Zeitungskioske vertriebenen Broschüre "Difendo il Futurismo" (Roma 1937). Während seine Gegner sich auf Fragen der Kunst erst gar nicht einließen und etwa schrieben: "Ich diskutiere nicht, ob die ausländischen Künstler, die sich Italien aufdrängen, groß sind oder nicht, ich sage nur, sie sind keine Italiener" (Telesio Interlandi in "Il Tevere", 14/15 Nov. 1938), drehte Somenzi diese Argumentation einfach um, auch die außeritalienische Avantgarde sei futuristisch und habe den Primat Italiens und damit implizit des Faschismus anzuerkennen.

Die Fronten dieser Polemik sind in etwa die gleichen wie schon zu Beginn der dreißiger Jahre in Farinaccis "Kreuzzug" gegen das Novecento. Gegen den Futurismus traten vor allem Journalisten und Politiker wie Della Porta, Pensabene, Farinacci, Picendari, Tuscano und Interlandi auf, die auch schon die frühere Kampagne geführt hatten; neu hinzu sind Cogni und Evola getreten, letzterer selbst Ex-Mitglied des Futurismus, inzwischen aber Rassentheoretiker des Regimes.<sup>411</sup> Während die nationalistischen Gegner des Futurismus nach einer spezifisch "italienischen" Kunst verlangten, greift Somenzi den Nationalismus keineswegs an, sondern hält den Primat des Futurismus für seine schönste Bestätigung. Der Futurismus war nicht nur wegen der selbst für

Rechtsfaschisten sakrosankten Autorität Marinettis — man vergleiche die Verbeugungen Telesio Interlandis auf dem Höhepunkt seiner Kampagne — schwer angreifbar, sondern auch, weil sie selbst keine Konzeption der "faschistischen" Kunst vorlegen konnten und um so weniger eine des Faschismus selbst. Obwohl also diese Debatten mit äußerster Schärfe geführt wurden, Mino Somenzi von futuristischer Seite unter Anrufung des "Duce" das Verbot von "Il Perseo", seine Gegner unter Bezugnahme auf dieselbe Autorität das Verbot des Futurismus verlangten, wohnt ihr etwas durchweg Unfruchtbares inne. Denn das Regime selbst hütete sich wohl, sich genauer zu erklären. Interessant genug ist jedoch Marinettis Immunisierungsstrategie gegenüber den Anwürfen seiner Gegner. Für ihn erscheint jeder, der eine rein "italienische" Kunst forderte, als "Defaitist" gegenüber den Triumphen, die der Futurismus in aller Welt feiere.

Neuen Zündstoff hatte die italienische Debatte um die moderne Kunst durch die Verabschiedung der Rassegesetze von 1938 erhalten. Nun schien, sollte der Futurismus des "Judaismus" überführt werden können, eine gesetzliche Handhabe gegen ihn bereitzustehen. "Ebraico" bot sich als Abkürzungsformel für alle modernen Kunstrichtungen, denen gegenüber das Verständnis ohnehin versagte.<sup>412</sup> Die rassistische Kampagne, in Italien ohne antisemitische Tradition und mit nur etwa 60 000 Juden ohne Aussicht auf Popularität, bildete zugleich den Höhepunkt und das Ende der Versuche zur Etablierung einer faschistischen Staatskunst. Die Rassegesetze von 1938 waren selbst in der Geschichte des italienischen Faschismus ohne Grundlage, sie bezeichneten den entscheidenden Zusammenbruch desjenigen Massenkonsenses, der das Regime bis dahin getragen hatte. Renzo De Felice sieht in ihnen einen reinen Tribut an Deutschland.<sup>413</sup> Die Versuche der Popularisierung des Antisemitismus in Italien, getragen vor allem von den Zeitschriften "La Difesa della Razza", "La Vita Italiana", "Il Quadrivio" u.a., schlugen nicht nur fehl, sondern führten sogar zu einem ersten antifaschistischen Konsens.<sup>414</sup>

Die Verabschiedung der italienischen Rassegesetze im November 1938 war propagandistisch von langer Hand vorbereitet worden. Es war zunächst im "Giornale d'Italia" vom 14. Aug. 1938 das sogenannte "Manifesto del Razzismo italiano" von nicht näher genannten "Wissenschaftlern" erschienen, gefolgt von der "Carta della Razza" vom 6. Okt. 1938. Dennoch war der Antisemitismus in der intellektuellen Tradition Italiens überhaupt nicht verankert, die relativ wenigen antisemitischen Schriften erschienen durchweg erst in den Jahren des Faschismus selbst<sup>415</sup> und Erscheinungen wie Weininger, Chamberlain u.a. fehlen Italien vollkommen.

Interessant ist in unserem Zusammenhang nur die Koinzidenz der staatlich initiierten Rassekampagne mit der bereits seit vielen Jahren geführten gegen die moderne Kunst. Nicht zufällig wurde unmittelbar nach Verabschiedung der Rassegesetze von der Zeitschrift "Il Quadrivio", die sich mittlerweile auf die Polemik gegen den Futurismus spezialisiert hatte, ein "Referendum über die moderne Kunst" als Rundbrief an die namhaftesten Intellektuellen Italiens vorgeschlagen (anno VII, Nr. 6, 4. Dez. 1938). Das Resultat dieses Referen-

dums, das wohl nach dem Vorbild des antisemitischen Manifests von wenigen Monaten zuvor das Verbot moderner Kunst in die Wege leiten sollte, war gerade das umgekehrte des erhofften, Antworten kamen nur spärlich und paßten nicht ins Konzept. Soffici z.B. hielt den "Judaismus" zwar für gefährlich, doch sei gerade die Kunst immer schon gegen ihn gefeit, denn sein "Kommerzialisierung" habe zu ihr keinerlei Zugang. Er hält daher eine "Verteidigung" der italienischen Kunst für einfach unnötig. Selbst Papini veröffentlichte in der katholischen Zeitschrift "Il Frontispizio" eine Polemik gegen das Referendum und gegen den Rassismus überhaupt.<sup>416</sup> Auch Ojetti lehnte eine Verfolgung der modernen Kunst rundheraus ab, Emilio Cecchi sieht die Ziele Interlandis bereits in der bestehenden italienischen Kunst realisiert. Allein Luigi Chiarini wird den Intentionen Interlandis voll gerecht, was um so weniger verwunderlich ist, als er zu den Initiatoren des Referendums gehörte. Bei derart sporadischen und abweichenden Stellungnahmen stellte sich eine italienische Auflage der Verfolgung der "entarteten" Kunst als zunehmend unmöglich heraus. Schon die Tatsache, daß überhaupt die Intellektuellen aufgerufen werden mußten, und die Staatskunst nicht einfach dekretiert werden konnte, ist im Unterschied zu Deutschland bezeichnend genug. In seiner Konklusion des Referendums (*Arte e la razza*, anno VII, Nr. 14, 29. Jan. 1939) sah sich Telesio Interlandi sogar gezwungen, die eigene Position zu verteidigen, anstatt sie durchgesetzt zu haben: "Ich habe nicht die Juden, sondern die Judaisierten angegriffen. (. . .) Der Jude hat das Recht, seine Kunst zu machen, aber nicht, sie als italienisch auszugeben."

Marinetti und der Futurismus machten sich sofort nach der Lancierung des Referendums an die Organisierung einer Gegenfront. Am 3. Dez. hielt Marinetti eigens eine Konferenz im "Teatro delle Arti" in Rom ab und Somenzi widmete dem Ereignis die Nummern 117 und 118 seiner Zeitschrift "Artecrazia". Es waren die letzten, danach wurde sie wegen der Schärfe ihrer Polemik und weil Somenzi selbst Jude war, verboten, Nr. 117 allerdings erst nach der Auslieferung.<sup>417</sup> Nr. 118 der "Artecrazia" organisierte sogar eine Art Gegenreferendum zu dem Interlandis: "1. Es gibt eine große, moderne italienische Kunst . . . wie sie durch die vielen Werke des Regimes dokumentiert wird. 2. Diese große, moderne italienische Kunst — fern von jeder Spur des Judentums, des Ausländertums und des Bolschewismus — hat alle ausländische Kunst mit Italianität imprägniert. Auf bestimmten Anklagen zu bestehen, ist gleichbedeutend mit Antifaschismus und geistigem Defaitismus. 3. Diese große, moderne italienische Kunst — ausschließlich von Italienern erfunden — drückt am authentischsten . . . die große Faschistische Revolution aus." Im Grunde wird damit, wie schon in den früheren Polemiken, die Argumentation des Gegners übernommen, nur daß Somenzi, allein darin liegt der Unterschied, die moderne Kunst des Futurismus vom Vorwurf des Judaismus, der als solcher nirgends kritisiert wird, ausnimmt.

Somenzis Gegenreferendum konnte in jedem Fall eine wesentlich beeindruckendere Liste von Namen aufweisen, als das von Interlandi ("Artecrazia" 118). Die Unterstützung beschränkte sich nicht allein auf die futuristische Gruppe (Benedetta, Prampolini, Scivo und Marinetti selbst), sondern umfaßte

auch Namen aus der rationalistischen Architektur (Terragni, Cattaneo u.a.) sowie aus dem Kreis der "Mailänder Abstraktisten" (Rho, Radice, Nizzoli u.a.). Somenzi begreift in seiner letzten Ausgabe von "Artecrazia", mit deren Verbot die lange Reihe seiner kurzlebigen futuristischen Zeitschriften abbrach, das antisemitische Argument gegen die moderne Kunst als bloßen Vorwand, um den "revolutionären Schwung" im Faschismus selbst stillzustellen: "Moderne Kunst?", schreibt er brüsk und sieht damit zweifellos völlig richtig, "die ist euch egal. Futurismus? Ist euch wurst. Eure hysterische Wut hat andere Gründe." Die Bedeutung des Futurismus besteht für Somenzi folglich darin, den revolutionären Impetus im Faschismus selbst wachzuhalten.

Diese Debatte ohne Kontroverse, in der jedermann den "wahren Faschismus" für sich in Anspruch nahm, ohne daß das Regime selbst sich zwischen seinen "revolutionären" und "restaurativen" Anhängern festlegte, konnte zu keiner Entscheidung führen. Der Umstand allein ist für den italienischen Faschismus signifikant genug, daß Figuren wie Marinetti sich nach wie vor mit ihm identifizieren konnten, ohne daß er mit dessen Selbstdefinition in Widerspruch geriet. Noch Marinettis letztes Buch, unmittelbar vor seinem Tode geschrieben und von seiner Witwe Benedetta herausgegeben, ist den Torpedobooten der italienischen Marine gewidmet: "Quarto d'ora di poesia della X Mas."<sup>418</sup> Auch in diesem letzten Buch setzt sich Marinetti in keiner Weise mit seiner politischen Vergangenheit auseinander<sup>419</sup>, er nimmt sie nur gleichsam zurück. Erstmals gesteht er ein, nichts mehr zu lehren zu haben, erstmals wendet er sich nicht mehr "an die jungen Künstler" oder an "alle lebenden Menschen auf der Erde", sondern schreibt: "Ihr Zwanzigjährigen seid einberufen vom Ideal. . . Ich habe euch nichts zu lehren."<sup>420</sup> Die Verteidigung der modernen Kunst war die letzte Kampagne, die Marinetti noch gemeinsam mit den Futuristen führte, danach brach er wieder mit ungebrochener Begeisterung in den Krieg, schließlich nach Rußland auf.<sup>421</sup> "Es war das Verdienst Marinettis", schreibt zu Recht Enrico Crispolti, "und der um ihn herum vor allem von Somenzi ausgelösten Polemik, daß eine italienische Auflage der 'entarteten' Kunst in Italien nicht stattfand, und zwar trotz der Gewalt der extremen Rechtsfaschisten."<sup>422</sup> Die Autorität Marinettis, die selbst für Leute wie Interlandi und Farinacci sakrosankt blieb, gewährte in der Tat der gesamten modernen Kunst Italiens und nicht nur dem Futurismus, wie die Antworten auf Somenzis Gegenreferendum zeigten, Schutz vor den Angriffen, so daß es zu einer Art "Einheitsfront der italienischen Intellektuellen unter Führung Marinettis" (Crispolti) kommen konnte. Was Crispolti unterbewertet, ist, daß Marinettis Aktion nur deshalb Erfolg haben konnte, weil offenbar seitens des Regimes selbst der präzise Durchsetzungswille fehlte. Der Kreis der Rechtsfaschisten gewann zwar zunehmend an Einfluß, blieb aber doch seit seinen Angriffen auf das Novecento ab 1931 auf dieselben Personen und dieselben Zeitungen beschränkt. Der Konflikt des Futurismus mit diesem Kreis war daher im Grunde eine rein innerfaschistische Auseinandersetzung — an keiner Stelle und von keiner Seite wurde er selbst in Frage gestellt —, noch gelang es der einen Seite, die andere aus dem faschistischen Rahmen herauszudrängen. Crispolti, dem dieser Konflikt als Hauptstütze seiner Verteidigung des Futuris-

mus gegen die politische Reflexion dient, schreibt ihm daher zu großes Gewicht zu. Wenn er etwa über Somenzi schreibt: "Es war eine Zustimmung (zum Faschismus/M.H.), die von der der Nutznießer des Regimes sehr verschieden war. (. . .) Es war also nur natürlich, daß er die Pflicht fühlte, jene mit Gewalt und aufrichtiger Großzügigkeit anzugreifen, die immer seiner Natur eigen gewesen waren"<sup>423</sup>, so geht dabei verloren, daß Somenzis zweifellos "aufrichtiges" Engagement doch ebenso zweifelsfrei "faschistisch" war. Mit der Feststellung, der Futurismus sei nicht opportunistisch gewesen, ist zu seiner politischen Analyse noch nichts gesagt.

Das Scheitern des Versuchs der Durchsetzung einer "optimistischen", naturalistischen und dokumentarischen Kunst, bei deren Konzipierung die des Nationalsozialismus Pate gestanden hatte, ließ der faschistischen Rechten keine Wahl, als sich neben den bereits vorhandenen Kunstrichtungen zu institutionalisieren. Eine "faschistische" Kunst im deutschen Verständnis trat also zum bisherigen Spektrum nur hinzu, ohne es ansonsten einzuengen. Das geschah mit Farinaccis Ausschreibung des "Premio Cremona" von 1939. Diese Ausstellung hatte, das macht ihr Verlangen nach blanker Inhaltlichkeit deutlich, zwei präzise Themenstellungen: "Anhörung einer Duce-Rede im Radio" (so lautet auch die Themenstellung eines Wettbewerbs in Deutschland 1938) und "Vom Faschismus geschaffene Seelenzustände."<sup>424</sup> Auf der Ausstellung, die am 16. August 1939 eröffnet wurde, fehlten alle bekannten Namen der italienischen Künstler. Die Bilder, die zu diesen Themen eingingen, stammten durchweg von völlig Unbekannten; Fernando Tempesti vermutet wahrscheinlich zu Recht, daß hier die Zeichenlehrer Italiens ihre große Stunde erlebten.<sup>425</sup> Wie Tempesti weiterhin berichtet, verkauften sich diese Bilder jedoch ausgezeichnet nach Deutschland. Die Ausstellung wurde selbstverständlich von Mussolini eröffnet, der bei dieser Gelegenheit auch gleich die Themen für die folgenden Ausstellungen 1940 und 1941 stellte, nämlich "Die Schlacht um den Weizen" und "Die italienische Jugend des Littorio".

Gegen Farinaccis Initiative organisierte Bottai den "Premio Bergamo", dessen erste Ausstellung — "Mostra nazionale del paesaggio italiano" — unmittelbar nach der von Cremona im September 1939 stattfand (Palazzo della Regione, Bergamo). Der Jury gehörten neben den Künstlern Funi und Casorati aus dem Umkreis des Novecento, so namhafte Kunstkritiker wie Roberto Longhi und Giulio Carlo Argan an, ihr Preis ging an Filippo De Pisis.

Zu einer Vernichtung der modernen Kunst oder auch nur zu einer einheitlichen Konzeption "faschistischer" Kunst ist es in Italien nicht gekommen. Die faschistische Rechte konnte sich nur als letztlich bedeutungslose Institution neben den bereits bestehenden niederlassen und hatte zudem bei jedem ihrer Schritte mit Reaktionen der Gegenseite zu rechnen. Die Gleichzeitigkeit des "Premio Cremona" und des "Premio Bergamo" ist Modell der für den Faschismus eigentümlichen Koexistenz divergierender künstlerischer Manifestationen. Daraus kann freilich nicht geschlossen werden, es hätte unter dem Faschismus keinerlei Unterdrückung moderner Kunst gegeben. Moderne Bau-

projekte wie der Bahnhof von Florenz, das Viertel E 42 in Rom, die Stadt Sabaudia in den trockengelegten Sümpfen des Lazio, Terragnis "Casa del Fascio" in Como sind die Ausnahmen, ansonsten herrschte in der Architektur Piacentinis und Muzios pompöser Neoklassizismus.<sup>426</sup> Für eine Auffassung, das Regime hätte eigentlich einen Repräsentationsstil in der Art Piacentinis durchsetzen wollen, sei aber gegenüber seinen modernistischen Anhängern im eigenen Lager machtlos gewesen, fehlen die Dokumente. Sie kann allenfalls als Tendenz gelten, wichtiger aber scheint es, die Idee der Homogenität des Faschismus selbst fallen zu lassen. Daß es dem italienischen Faschismus bis an sein Ende gelungen war, die "revolutionären" Faschisten an seinen Konsens zu binden, daß dieser Kompromiß bis zu seinem Zusammenbruch aufrechterhalten werden konnte, bezeichnet eine seiner wichtigsten Differenzen neben anderen, wie z.B. der geringen Rolle des Antisemitismus, zum Nationalsozialismus.

Die Machtübernahme des Faschismus hatte auf kulturellem Gebiet in Italien längst nicht jene einschneidenden Folgen wie in Deutschland. "Gegenüber dem Prozeß der Transformation des Staates", schreibt Noberto Bobbio, "überschlug sich die italienische Kultur weder im Lob, noch rebellierte sie: sie akzeptierte, sie erlitt, sie machte sich gleich, sie duckte sich in einem Raum, ... in dem sie fortfahren konnte, die eigene Arbeit zu tun."<sup>427</sup> Dieses Urteil Bobbios wird von den Tatsachen weithin bestätigt. Weder hat es in Italien eine Verfolgung der modernen Kunst im deutschen Sinne gegeben, noch eine breite intellektuelle Emigration, und als die Universitätsprofessoren 1932 sich auf das faschistische Regime zu vereidigen hatten, verweigerten sich von 1200 allein elf. Die Feststellung Bobbios heißt jedoch auch, daß die Anpassung der Kultur an den faschistischen Staat so relativ reibungslos gelang, weil dieser von vornherein auf nur geringen Widerstand seitens der Intellektuellen stieß. Gleichgültig, ob er in kulturkonservativer oder revolutionärer Perspektive gesehen wurde, traf er auf einen kulturellen Konsensus, der einen gewaltsamen Eingriff zu erübrigen schien. Die Anpassungsfähigkeit der italienischen Kultur, von der Bobbio spricht, bezeichnet ebenso ihre Ohnmacht, wenn nicht gar die Begrüßung des neuen Regimes durch weite Kreise der italienischen Intelligenz, wobei der Faschismus sich später dann seiner Anhänger verschiedenster Färbung nicht mehr problemlos entledigen konnte und wollte.



## Anmerkungen

### Anmerkungen zur Einleitung

- <sup>1</sup> Zum historischen Primat des Futurismus gegenüber anderen Avantgardebewegungen vergl. neuerdings Helga Finter, *Semiotik des Avantgardetextes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Stuttgart 1980, S. 6f, 17. Finters Buch wurde uns erst bekannt, als die hier vorliegende Arbeit größtenteils schon abgeschlossen war, wir werden uns daher nur gelegentlich mit ihren Thesen auseinandersetzen können.
- <sup>2</sup> Zur Wiederaufnahme des Futurismus durch die nachfolgenden Avantgardebewegungen vergl. vor allem die von Giovanni Lista zusammengetragenen Materialien: Artaud et le futurisme, in *Espaces*, Nr. 3, 1975; I futuristi a Parigi, in *Sipario*, Nr. 319, 1972; Marinetti et Tzara, in *Les lettres nouvelles*, Nr. 3, 1972; La scena futurista e l'avanguardia, prefazione a H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Torino 1976; De la tautologie et du théâtre, in *Obliques*, Nr. 4, 1974.
- <sup>3</sup> Das polemische Pendant zu dieser Intention ist die Kritik derjenigen Autoren, die an einer Trennung von futuristischer Kunst und ihrer Politik festhalten und dann in die Schwierigkeit kommen, erklären zu müssen wie eine "progressive" Kunst in einen "reaktionären" Kontext sich einbinden konnte. Vergl. z.B. Giovanni Lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Roma 1980. Unsere Kritik muß sowohl am Etikett des "Progressiven" in Bezug auf den Futurismus, wie auch an dem des "Reaktionären" in Bezug auf den Faschismus, ansetzen.
- <sup>4</sup> Materialien dazu vor allem bei Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969 sowie im Beitrag desselben zu Birolli, Crispolti, Hinz, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1975. Vergl. weiterhin Luciano De Maria, Marinetti, poeta e ideologo, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1968; Mario De Micheli, L'ideologia politica del futurismo, in *Controspazio*, April/Mai 1971 und Giovanni Lista, *Le Futurisme*, Lausanne 1973.
- <sup>5</sup> Schon sehr früh hat R. Aron einen Begriff des Faschismus, der ihn nur als "reaktionärste Form bürgerlicher Herrschaft" erkennen kann, als Fiktion der Intellektuellen kritisiert; R. Aron, *L'opium des intellectuels*, Paris 1955.
- <sup>6</sup> *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, a cura di A. Baldazzi, A. Briganti, L. Delli Colli, G. Mariani, Cooperativa scrittori italiani, Roma 1977. Weiterhin können herangezogen werden: M. D'Ambrosio, *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia*, Roma 1977; B. Eruli, Bibliografia delle opere di F.T. Marinetti, in *La Rassegna della letteratura italiana*, Jg. 72, serie VII, Nr.2/3, Mai — Dezember 1968 und E. Falqui, *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze 1959. Alle diese Zusammenstellungen sind weder vollständig noch vollkommen zuverlässig. Vergl. zu den bibliographischen Problemen C. Cordié, Futurismo letterario italiano, in appendice: Rassegna di testi e studi sul futurismo, in *Critica letteraria*, Nr. 24, 1971.

- <sup>7</sup> Vergl. das Verzeichnis bei Glauco Viazzi, *I poeti del futurismo, 1909 — 1944*, Milano 1978, das allein auf den literarischen Bereich sich beschränkt.
- <sup>8</sup> Dokumente dafür wären einige Publikationen der "Autonomia operaia" und vor allem der "indiani di città", wie z.B. die Bologneser Zeitschrift "Attraverso", die sich "A/traverso" schrieb und die mit Wortaufspaltungen wie "Id/e/azione" oder "Di/mostra/azione" Begriffe mit transgressivem Gehalt aufzufüllen und gleichzeitig auf die Unrationalisierbarkeit der "reinen Aktion" zu verweisen versuchte. Darin waren Verse zu lesen wie:

"Saremo serpenti micidiali con  
 voi bruceremo le  
 metropoli per scaldarci nelle  
 notti di luna piena  
 Noi siamo potere, non ci prende  
 rete  
 Quando penserete di poterci  
 De/finire, vi sfuggiremo."

In der folgenden Arbeit werden wir noch oft genug Passagen aus der futuristischen Literatur zu zitieren haben, die diese Autoren kopierten. Im Futurismus ist das Modell auch dieses neuen Radikalismus zu suchen. Eine detaillierte Studie über die Wiederaufnahme des Futurismus durch die italienische Studentenbewegung — oder auch über die des Surrealismus durch die französische — steht noch aus. Einige Hinweise finden sich bei Umberto Eco, *Come parlano i "nuovi barbari"*. C'è un'altra lingua: l'italianoindiano, in *L'Espresso*, 10. April 1977. Eine zureichende Kritik dieses "reinen" Aktionismus hätte sich allerdings zu gründen auf eine spezifische Kritik dieser Avantgardebewegungen selbst.

- <sup>9</sup> Diese verhältnismäßig grobe Unterscheidung kann freilich nur als allgemeine Tendenz gelten. Wenn etwa Majakovskij in seinem ersten Theaterstück, "Ich, Majakovskij", seiner Suche nach der "Union mit der Materie" und nach "neuer Unmittelbarkeit" das Rad einer rasenden Lokomotive umarmt, so geht der Vereinigungsritus genau wie bei Marinetti durch den Tod hindurch.
- <sup>10</sup> Vorliegende Arbeit war im Frühjahr 1982 im wesentlichen abgeschlossen, ihre Drucklegung hat sich jedoch aus technischen Gründen um einige Jahre verzögert. Mit der wichtigsten inzwischen erschienenen Sekundärliteratur habe ich mich auseinandergesetzt in: *Rassegna della letteratura recente sul Futurismo italiano*, "Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes", 1/2, 1985.

## Anmerkungen zum ersten Kapitel

- <sup>1</sup> Zur Geschichte des Avantgardebegriffs im 19. Jahrhundert, vergl. R. Poggioli, *Teoria d'arte dell'avanguardia*, 1962, S. 21ff.
- <sup>2</sup> Aus F. Giarelli, *La Bohème*, in *La Farfalla*, Juli 1876, zit. in Z. Birolli, Prefazione a U. Boccioni, *Gli Scritti*, 1971, S. VIII.
- <sup>3</sup> K. Marx, *Theorien über den Mehrwert*, Marx/Engels, Werke, Bd. XXVI/1, 1962, S. 377.
- <sup>4</sup> Vergl. E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, 1965. Dazu auch neuerdings H. Finter (*Semiotik des Avantgardetextes*, 1980, S. 47f.): "Die Argumente gegen die Produktion, Distribution und Garantie von Kunstprodukten unter der Institution zeigen, daß der futuristische Diskurs mit dem institutionellen Konzept der Poesie gegen die Institution argumentiert. Er hält der Praktik der Institution ihren eigenen Rechtfertigungsdiskurs als Spiegel vor. (. . .) Die Krise des institutionellen Diskurses äußert sich hier in einem Bewußtwerden des 'Warencharakters' der Kunst. Sie führt aber nicht zu einer Neuüberlegung des gesamten Kunstmodells. (. . .) Er (der Futurismus/Verf.) akzeptiert so das Postulat der Produktion authentischen Sinnes für die Kunst, um die zeitgenössische Kunst als 'nicht-authentisch' zu bekämpfen."
- <sup>5</sup> Vergl. hierzu Kants immer wieder sich selbst zurücknehmende Distinktionen im zweiten Paragraphen der Einleitung zur 'Kritik der Urteilskraft', wonach der sinnlichen Erfahrung zwar kein Herrschaftsgebiet (ditio) — das stünde sonst im Widerspruch zur 'Kritik der reinen Vernunft' — wohl aber ein legitimer Aufenthalt (domicilium) im Vernunftsystem zukomme. Dementsprechend wird dann die Erfahrung verarbeitende reflektierende Urteilskraft — also die, die zum jeweiligen Sinneseindruck das "allgemeine Gesetz" erst "sucht" — allein zur Gewährleistung einer Harmonie zwischen theoretischer und praktischer Vernunft herangezogen: beide sollen, wie es in musikalischer Metapher heißt, "zusammenstimmen". "Ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, befestigt ist, so daß von dem ersteren zum anderen (also vermittels des theoretischen Gebrauchs der Vernunft) kein Übergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluß haben kann: so soll doch diese auf jene einen Einfluß haben, nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen; und die Natur muß folglich auch so gedacht werden können, daß die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme" (Ausg. W. Weischedel, S. 83f). Auffallend ist in dieser Passage die Wendung um seine Achse, den Doppelpunkt. Er beginnt mit der apodiktischen Behauptung der Unmöglichkeit einer Vermittlung, was sich dann aber, nach dem Doppelpunkt, als bloße Prämisse des moralischen Gebots erweist. Deutlich bleibt, daß die reflektierende Urteilskraft zunächst, später dann die Kunst, für die Möglichkeit einer solchen Vermittlung eintreten.
- <sup>6</sup> Vergl. das Manifest "Pesi, misure e prezzi del genio artistico" von B. Corradini und E. Settimelli vom 11. März 1914, in L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 93ff.
- <sup>7</sup> F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 12.
- <sup>8</sup> Das Manuskript dieses einzigen futuristischen Manifestes von Guillaume Apollinaire ist gemeinsam mit seinem Briefwechsel mit Marinetti heute veröffentlicht in G. Apollinaire, *Lettere a F. T. Marinetti*, 1978. Zum Problem des Verhältnisses von Apollinaire zu Marinetti vergl. P. A. Jannini u.a., *La Fortuna del futurismo in Francia*, 1979, sowie ders., *La Fortuna di Apollinaire in Italia*, 1965.

- <sup>9</sup> Die Polemiken Gian Pietro Lucinis gegen den Futurismus sind heute zugänglich gemacht in G. P. Lucini, *Marinetti, Futurismo, Futuristi*, 1975. Lucini war einer der letzten Vertreter der "Scapigliatura" und veröffentlichte dann seine Bücher in Marinettis Poesia-Verlag, ohne aber am Futurismus teilzunehmen. Viele Eingriffe Marinettis in die Entscheidungen seiner Autoren gehen aus den Darlegungen Lucinis hervor. So hatte Lucini seine Sammlung satirischer Gedichte von 1909 eigentlich "Canzoni amare" nennen wollen, Marinetti zwang ihnen den Titel "Revolverate" auf; der zweite Band erschien zwei Jahre später unter dem Titel "Nuove Revolverate". Ebenso gibt Lucini einen wichtigen Einblick in Marinettis dubiose Geschäftspraktiken. Von den 500 gedruckten Exemplaren von Lucinis Programm des "Verso libero", einem der wahrscheinlich wichtigsten Bücher zum Zusammenhang von moderner Kunst und Politik, wurden ganze 12 verkauft. Der Rest wurde von Marinetti "in omaggio" gratis verschickt; die Druckkosten hatte Lucini zu tragen. Analog war Marinettis Verhalten gegenüber anderen Mitgliedern der futuristischen Gruppe, von den Schriftstellern A. Palazzeschi und P. Buzzi liegen ganz ähnliche Stellungnahmen vor. Noch während der futuristischen Theatertourneen strich Marinetti allein ein Drittel der Gagen ein. Das alles wäre heute der Erwähnung kaum wert, hätte sich nicht noch bis heute der Mythos von Marinettis Mäzenatentum erhalten.
- <sup>10</sup> Vergl. z.B. Marinettis Theaterstück "Il tamburo di fuoco" von 1922 (in Marinetti, *Teatro*, Bd.III, 1960), das sich mit seiner nahezu lächerlichen Kraftmalerei den modernen Heldencomics annähert (z.B. S. 68ff). Interessant ist das Stück deshalb, weil es erstmals die wichtigste futuristische Erfindung auf dem Gebiet der Musik, L. Russolos "Intonarumori", für das Theater einsetzt. Was von Russolo freilich als die den modernen Großstädten Ausdruck verleihende Musik gedacht war, dient hier zur akustischen Untermalung des Geschehens im Dschungel.
- <sup>11</sup> Daß der Zufall als eine vom Denken unabhängige, höhere Logik gelten könne, war schon der Kern von Mallarmés "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"; vergl. die Interpretation von M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, 1978, S. 46ff.
- <sup>12</sup> Marinetti, *Lettere ruggenti*, 1969, S.45. Ganz analog schreibt Marinetti an Palazzeschi, der ihm ebenfalls nicht futuristisch genug ist: "Non preoccuparti affatto della morale, della giustizia e di altre simili porcherie! Le maschere, i veli, le reticenze e i puntini non sono fatti per noi" (Marinetti/Palazzeschi, *Carteggio*, 1978, S. 10).
- <sup>13</sup> R. Poggioli, *Teoria d'arte dell'avanguardia*, 1962, S. 238.
- <sup>14</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik*, Ausg. Bassenge, Bd. I, S. 120.
- <sup>15</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1973, S. 168 und 209.
- <sup>16</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1973, S. 93.
- <sup>17</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1973, S. 39.
- <sup>18</sup> M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1966, S. 61.
- <sup>19</sup> Marinetti, Les mots en liberté futuristes (1919), in L. Caruso, St. Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd.II, 1977, S. 343.
- <sup>20</sup> R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in *Neue Hefte für Philosophie*, 5/1973, S. 49.
- <sup>21</sup> P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 1974, S.29.
- <sup>22</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1977, S. 299.
- <sup>23</sup> A. Hillach, Allegorie, Bildraum, Montage, in M. Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürger*, 1976, S. 116. Hinzuweisen ist in diesem Sammelband vor allem auf den kurzen Beitrag von D. Hoffmann-Axthelm (S. 190ff), der grundsätzlich der Präntention, die gegenwärtige Situation der Kunst noch systematisch verarbeiten zu können, eine Absage erteilt.
- <sup>24</sup> Marinetti, Farfa, Acquaviva, Giuntini, *Canzioniere futurista amoroso guerriero*, Savona 1943, ohne Seitenzahlen. Es handelt sich um eine der letzten Publikationen Ma-

rinettis zur Exaltation des Futurismus und des Krieges. Obwohl diese Schrift offenbar in einem engen Zusammenhang mit der faschistischen Kriegspropaganda steht, bezieht sie dennoch eine gewisse Distanz zur faschistischen Rhetorik im engeren Sinne, ohne sich andererseits in einen stringenten Gegensatz zu ihr zu begeben: "O poeti tradizionali che elogiate ancora le guerre di una volta rimpiangendo le bellezze minute di un eroismo individuale solamente umano ammirate invece con noi aeropoeti futuristi questa guerra impareggiabile comandata dal genio politico e militare di Benito Mussolini." Von Marinettis Avantgardismus ist hier nichts mehr geblieben als die Auslassung einiger Kommata und solche literarischen Peinlichkeiten wie: "Sono un aeropoeta futurista doppiamente ispirato dalla Patria in guerra e dalla donna in amore."

- <sup>25</sup> L. Mancinelli *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, 1978, S. 143.
- <sup>26</sup> Marinetti, Prefazione al Catalogo della "Mostra Futurista", La Spezia 1932, in *Futurismo*, 12/1932.
- <sup>27</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S.168f.
- <sup>28</sup> F. Curi, *La perdita d'aureola*, 1977, darin vor allem "La carnevalizzazione della poesia".
- <sup>29</sup> G. Guglielmi, *L'udienza del poeta*, 1979, darin vor allem "Capricci e maschere". Guglielmi wie Curi beziehen ihre "Spieltheorie" vor allem auf die futuristische Randfigur A. Palazzeschi.
- <sup>30</sup> Treffend schreibt W. Siti gegen derartige "Spieltheorien" (*Il realismo dell'avanguardia*, 1975, S. 11): "Anche nell'arte si gioca con le parole, ma con una preoccupazione di coerenza intellettuale e una ampiezza di problematica sociale che nessun gioco ha mai conosciuto; nell'opera d'arte raggiunge quindi la sua massima tensione questo paradosso: una struttura conoscitiva, che come tale ha bisogno di controllare continuamente il suo significato, è costretta dal suo particolare status semantico a rendere momentaneamente incontrollabile ogni suo singolo significato".
- <sup>31</sup> Die "Mechanisierung des Menschen" bildet einen integralen Bestandteil des futuristischen Kunstprogramms. Daß dieser "mechanische Mensch" durch die Chirurgie herzustellen sei, wird ausdrücklich gefordert in Marinetti, *Novelle colle labbra tinte*, 1930, S. IX.
- <sup>32</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 121.
- <sup>33</sup> Dieser Zynismus der Hygiene, der Rassenhygiene z.B., scheint fast wörtlich vom Futurismus übernommen, als der amerikanische Komiker Bob Hope während des Vietnamkrieges über die Napalmangriffe meinte: "The best slum-clearing we ever had". Vergl. hierzu H.-K. Metzger, Kultur und Barbarei, zur Dialektik des Fortschritts im italienischen Futurismus, in *Der musikalische Futurismus*, Institut für Wertungsforschung Graz, 1976.
- <sup>34</sup> G. P. Lucini *Marinetti, Futurismo, Futuristi*, 1975, S. 149.
- <sup>35</sup> R. Bubner Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, *Neue Hefte für Philosophie*, 5/1973, S. 38.
- <sup>36</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 47.
- <sup>37</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1973, S. 47.
- <sup>38</sup> Th. W. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen, in ders., *Noten zur Literatur*, Bd. II, 1961, S. 190. Zur Kritik von Adornos Beckett-Interpretation vergl. A. Tagliaferri, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, 1979, S. 153ff.
- <sup>39</sup> A. Tagliaferri, Beckett: il linguaggio del paradosso, in *AA. VV. Droga e linguaggio*, 1976, S.9.
- <sup>40</sup> Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Bd. II, 1961, S. 192.
- <sup>41</sup> Vergl. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 20.

- <sup>42</sup> Die umfangreichste Sammlung solcher futuristischer Slogans ist das Buch des erst relativ spät zum Futurismus gekommenen G. Acquaviva, *L'essenza del futurismo*, 1941. G. Acquaviva ist neben L. Scivo und E. Benedetto einer der wenigen noch lebenden und produzierenden Futuristen, vergl. ders., *Futurismo*, 1962. Ihr Publikationsorgan ist die Zeitschrift "Futurismo oggi", Rom.
- <sup>43</sup> Die futuristischen Theatersynthesen erreichen bestenfalls den augenzwinkernden Witz, so z.B. der Sketch "Luce" von F. Cangiullo.
- <sup>44</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 102.
- <sup>45</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 101.
- <sup>46</sup> L. Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 94.
- <sup>47</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 101.
- <sup>48</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 370f.
- <sup>49</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 371f.
- <sup>50</sup> F. Curi, *Metodo, storia, struttura*, 1971, S. 152ff.
- <sup>51</sup> F. Curi, *Metodo, storia, struttura*, 1971, S. 90.
- <sup>52</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 373.
- <sup>53</sup> Die beste Chronik dieser Theaterveranstaltungen ist F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, 1933.
- <sup>54</sup> Zit. in G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, 1975, S. 25. Speziell zur Tournee von 1921 liegt eine Dokumentensammlung von L. Caruso und G. Longone vor: *Il teatro futurista a sorpresa*, 1979. Der kritische Wert beider Sammlungen ist gering. In dem Band von Caruso/Longone ist interessant, zu verfolgen, wie sich die ursprünglich provokativen futuristischen Veranstaltungen in mondäne Ereignisse verwandeln.
- <sup>55</sup> P. Fossati, *La realtà attrezzata*, 1977, S. 163.
- <sup>56</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 85.
- <sup>57</sup> L. Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 124.
- <sup>58</sup> U. Artioli, *La scena e la dynamis*, 1975, S. 43.
- <sup>59</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 66.
- <sup>60</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 88.
- <sup>61</sup> Marinetti, *Scatole d'amore*, 1927, S. 8.
- <sup>62</sup> Vergl. E. Settimelli, *Marinetti — l'uomo e l'artista*, 1921.
- <sup>63</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 46.
- <sup>64</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 391. Vergl. R. Chiti, I creatori del teatro futurista, heute in M. Verdone (Hrsg.), *Teatro italiano d'avanguardia*, 1970, S. 35ff.
- <sup>65</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 398.
- <sup>66</sup> Dieser Ausspruch eines jungen Faschisten ist zit. bei A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, Bd. I, 1965, S. 56.
- <sup>67</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 233.
- <sup>68</sup> F. Nietzsche, *Aus dem Nachlaß der achtziger Jahre*, Werke, Ausg. K. Schlechta, Bd. III, 1954—56, S. 855.
- <sup>69</sup> Marinetti, *L'aeroplano del Papa*, 1914, S. 257f.
- <sup>70</sup> Marinetti, *La ville charnelle*, 1909, S. 228f.
- <sup>71</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1977, S. 443.
- <sup>72</sup> K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853, S. XII.
- <sup>73</sup> K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853, S. 6. Die analoge Konstruktion für den Begriff des Komischen nahm Th. Vischer schon 1837 in seiner Schrift "Über das Erhabene und das Komische" vor (heute hrsg. von W. Oelmlüller, 1967). Vergl. auch P. Gorsen, *Sexualästhetik*, 1972, S. 9ff.
- <sup>74</sup> K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853, S. 435.

- 75 F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, 1921, S. 63.
- 76 Marinetti, *Novelle colle labbra tinte*, 1930, S.XVI.
- 77 Vergl. Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 450f.
- 78 L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 203.
- 79 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 25.
- 80 Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S.11.
- 81 Aus einem Manifest von Prampolini, Pannaggi und Paladini, zit. in E. Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 283.
- 82 Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 89.
- 83 R. Poggioli, *Teoria d'arte dell'avanguardia*, 1962, S. 85.
- 84 Vergl. z.B. P. Nello, *L'avanguardismo giovanile alle origine del fascismo*, 1978, S. 41; oder auch G. Lista, *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, 1980, S.48.
- 85 L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 202.
- 86 W. von Humboldt, *Studienausgabe*, hrsg. von K. Müller-Vollmer, Bd. II, 1971, S. 293.
- 87 Vergl. R. Koselleck, *Kritik und Krise*, 1959.
- 88 H. Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, 1975, S. 26.
- 89 Th. W. Adorno, *Stichworte*, 1969, S. 39.
- 90 M. de Montaigne, *Die Essais*, hrsg. von A. Franz, 1969, S. 34.
- 91 H. Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, 1975, S. 150.
- 92 Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 177f.
- 93 Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 178.
- 94 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 8.
- 95 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 260.
- 96 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 265.
- 97 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 179.
- 98 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 22.
- 99 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 101.
- 100 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 103.
- 101 Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 238.
- 102 Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 239.
- 103 Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 240.
- 104 R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962, S. 80ff.
- 105 Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 239.
- 106 "Ottimismo ad ogni costo" war auch der Titel eines Buches des Triestiner Futuristen Bruno Sanzin (1933).
- 107 Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 323.
- 108 Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 328.
- 109 A. Hillach, Allegorie, Bildraum, Montage, in M. Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürger*, 1976, S. 111.
- 110 Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 49f.
- 111 R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962, S. 141.
- 112 M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, 1978, S. 40.
- 113 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A.178f.
- 114 C. Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 21.
- 115 G. Severini, Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista, in U. Apollonio, *Futurismo*, 1970, S. 171.
- 116 K. Marx, *Das Kapital*, Bd. I, Marx/Engels Werke, Bd. XXIII, 1962, S. 107.
- 117 Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. VIII, 1972, S. 230.
- 118 K. Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Marx/Engels Werke, Ergänzungsband I, Berlin 1972, S. 507.

- <sup>119</sup> J. G. Fichte, *Sämtliche Werke*, hrsg. von I. H. Fichte, 1845—46, Bd. VII, S. 7.
- <sup>120</sup> F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*, Werke, hrsg. von I. Frenzel, Bd. I, S. 162f.
- <sup>121</sup> Analog hat Elias Canetti die nationalsozialistische Psychologie beschrieben: "Hitler war mit solchen Gedanken an totale Zerstörung so sehr vertraut, daß diese ihn nicht mehr tief genug beeindrucken konnten. Das Entsetzlichste kam ihm nicht überraschend, er hatte es sich selbst ausgedacht und sich lange damit getragen. (. . .) Von der Zerstörung, die sich im Kopf eines Paranoikers ereignet, macht man sich keine zureichende Vorstellung. Seine Gegenarbeit, die seiner Ausdehnung und Verewigung dient, richtet sich gegen diese Infektion durch Zerstörung. Sie ist aber in ihm, . . . und erscheint sie plötzlich in der äußeren Welt, auf welcher Seite immer, so kann sie ihn in keiner Weise verwundern oder befremden. Die Heftigkeit der Vorgänge in ihm selbst ist es, was er der Welt aufzwingt." (*Die gespaltene Zukunft*, 1972, S. 32f).
- <sup>122</sup> J. Taylor, *Futurism*, 1960, S. 14.
- <sup>123</sup> G. Scholem, *Judaica*, Bd. I, 1963, S. 24f, vergl. S. 134f.
- <sup>124</sup> K. Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, in *Anteile*, Martin Heidegger zum 60. Geburtstag, 1950, S. 127.
- <sup>125</sup> K. Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, in *Anteile*, Martin Heidegger zum 60. Geburtstag, 1950, S. 124.
- <sup>126</sup> R. Koselleck, *Vergangene Zukunft*, 1979, S. 34.
- <sup>127</sup> R. Koselleck, *Vergangene Zukunft*, 1979, S. 134.
- <sup>128</sup> Sogar diese Plazierung seines Gründungsmanifestes ist von Marinetti zum Gegenstand eines kleinen Mythos gemacht worden. Durch welche sentimental Verwicklungen es auf die Titelseite des "Figaro" geriet, wird ausführlich berichtet in Marinetti, *Una sensibilità italiana*, in ders., *La grande Milano*, 1969, S. 278ff.
- <sup>129</sup> Marinetti, *Lettere ruggenti*, 1969, S. 30.
- <sup>130</sup> Marinetti, Prefazione futurista a G. P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, hrsg. von E. Sanguineti, 1975, S. 3.
- <sup>131</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 15.
- <sup>132</sup> Vergl. A. Palazzeschi, Marinetti e il futurismo, in Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. Viff.
- <sup>133</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 7.
- <sup>134</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 7.
- <sup>135</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 7.
- <sup>136</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 9.
- <sup>137</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 7.
- <sup>138</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 117.
- <sup>139</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 7. Marinetti besaß eines der ersten Autos in Mailand überhaupt, das ihm vom der Firma Fiat geschenkt worden war (!). Über welche persönlichen Verwicklungen es zu diesem Geschenk kam, berichtet Marinetti in *Una sensibilità italiana*, in ders., *La grande Milano*, 1969, S. 268. Eine Photographie von Marinetti am Steuer seines offenen Sportwagens enthält die Marinetti-Biographie von W. Vaccari. Als Parallele zu dieser Faszination durch das Auto bietet sich aus dem Bereich der deutschen Literatur sofort B. Brecht an — verläßt man sich auf dessen Darstellung durch Lion Feuchtwanger. In dessen Roman "Erfolg" ist Brecht ein zigarrenpaffender, im Sportwagen übers Land brausender Ingenieur. Allerdings hat Brecht dieses Vergnügen nie zum Initiationsritus depraviert.
- <sup>140</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 8.
- <sup>141</sup> Marinetti, *Distruzione*, 1920, S. 107.
- <sup>142</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 8.



- <sup>143</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S.8.
- <sup>144</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 8.
- <sup>145</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 8.
- <sup>146</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 8.
- <sup>147</sup> U. Artioli, *La scena a la dynamis*, 1975, S. 48.
- <sup>148</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 117.
- <sup>149</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 117.
- <sup>150</sup> In diesem Kult des Selbstopfers an die Maschinerie liegt, soweit ich sehe, der entscheidende Unterschied des italienischen zum russischen Futurismus, zumindest, was dessen namhafteste literarische Vertreter, Majakovskij und Chlebnikov betrifft. Chlebnikov war der Meinung, durch seine komplizierte Berechnungen zum Gesetz der Zeit, den Tod abgeschafft zu haben: "Schicksal! Ist deine Macht über das Menschengeschlecht nicht gebrochen, nachdem ich dir den Gesetzeskodex geraubt habe nach dem du regierst?" (*Werke*, Bd. II, 1972, S. 77). Majakovskij hatte die Abschaffung der Zeit auf das Programm der russischen Revolution setzen wollen. Dadurch würden auch die Toten der Vergangenheit wiedererweckt. Roman Jakobson berichtet in seiner Majakovskij-Studie von 1931 von einem Gespräch mit ihm: "Du glaubst also nicht, fragte er (Majakovskij/Verf.) mich plötzlich, daß so die Unsterblichkeit erobert werden wird?" Diese Hoffnung bezieht sich hier auf Einsteins Relativitätstheorie. "Ich bin vollkommen überzeugt, daß der Tod nicht mehr sein wird. Die Toten werden wieder auferstehen" (*Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, 1975, S. 21). Marinetti dagegen bindet die Aufhebung der Zeit an den Todesaugenblick selbst, das unterscheidet ihn von dem Rehumanisierungsversuch der Technik durch die russischen Futuristen.
- <sup>151</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 501.
- <sup>152</sup> F. Azari, Per una società di Protezione delle Macchine. Manifesto futurista, in L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 186.
- <sup>153</sup> Diese Episode greift, wie W. Vaccari berichtet, auf einen realen Autounfall Marinettis von 1905 zurück, vergl. *Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, 1959.
- <sup>154</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 9.
- <sup>155</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 9f.
- <sup>156</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 10.
- <sup>157</sup> Marinetti, Le Parole in Libertà di Armando Mazza, in Caruso/Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 358.
- <sup>158</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 113.
- <sup>159</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 307.
- <sup>160</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1036.
- <sup>161</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 771.
- <sup>162</sup> S. Briosi, *Marinetti*, 1969, S. 9.
- <sup>163</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 49f.
- <sup>164</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 42.
- <sup>165</sup> S. Briosi, *Marinetti*, 1969, S.69.
- <sup>166</sup> Marinetti, *Distruzione*, 1920, S. 17. Aus Gründen der Kontrollierbarkeit meiner nur sinngemäßen Übersetzung sei hier auch der italienische Text wiedergegeben:  
 "Solo il sogno esiste  
 e la scienza non è, se non il triste."
- <sup>167</sup> Marinetti, *Distruzione*, 1920, S. 246f.  
 "Sono io  
 che ti scatenò, o Mare, verso l'atroce carneficina,  
 verso la Distruzione impossibile!"

Scoccata è l'ora del naufragio della Terra!

...

che ti aspetti, o Mare? Affrettati  
affrettati a divorare la Terra!"

Vergl. auch ebd. S. 43 und S. 254ff.

<sup>168</sup> Marinetti, *Distruzione*, 1920, S. 23.

<sup>169</sup> Marinetti, *L'aeroplano del Papa*, 1914, S. 187.

"Noi fummo cotti a fuoco lento  
nell'utero fetente . . .

Chi mai potrebbe lavarci da tanta zozzura?

Chi può guarirci dell'incurabile amore?"

<sup>170</sup> Marinetti, *Distruzione*, 1920, S. 143.

"A piacer tuo, mio cuore disilluso!

Nulla deve arrestarti, malgrado l'immensa stanchezza  
e l'immensa disperazione!

Nessun'oasi più, sulla terra, per la tua sete, o cuore!"

<sup>171</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 224.

<sup>172</sup> Marinetti, *Distruzione*, 1920, S. 102f.

"Tutto il cielo avvilito, malato, dolorante  
briaco del suo odio . . . tutto il cielo spaventoso  
spaventato dalla tristezza, si sfasci al pesante,  
esasperante frastuon dei binari!

...

Chimerici tramvai occhiuti d'occhi rossastri,  
quando, quando saprà un ferreo braccio  
incatenare alla riva e domare  
i vostri galoppi terribili?"

<sup>173</sup> Marinetti, *L'aeroplano del Papa*, 1914, S. 8.

"Mi seguono dei treni? Non è vero!

Sono piuttosto veloci serpenti dai anelli lucidi.

...

I treni-serpenti si fermano  
di tanto in tanto ad annusare i villaggi  
livide carogne, e ne succhiano  
con le loro rosse ventose  
un brulichio fosforeo d'insetti."

<sup>174</sup> Einen Aufschluß über die ambivalente Beziehung des Futurismus zur Romantik könnte ein Vergleich des Manifestes "Uccidiamo il chiaro della luna" mit Jean Pauls "Herbstblumine" gewähren.

<sup>175</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 34.

<sup>176</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 83.

<sup>177</sup> Vergl. G. P. Lucinis theoretische Programmschrift *Ragion poetica e programma del verso libero*, 1909.

<sup>178</sup> G. P. Lucini, *Marinetti, Futurismo, Futuristi*, 1975, S. 61.

<sup>179</sup> G. P. Lucini, Risposta all'Inchiesta sul Verso libero, in ders., *Per una poetica del simbolismo*, 1972, S. 212.

<sup>180</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici*, 1945, S. 227.

<sup>181</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1977, S. 686.

<sup>182</sup> R. Jakobson, zit. in C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, 1973, S. 175.

<sup>183</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 40, 63, 86, 88, 102, 163, 179.

<sup>184</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S.46.

- <sup>185</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 46f.
- <sup>186</sup> Gleichzeitig nähert sich der futuristische Text damit den Schrifttafeln der Reklame, die ebenfalls "einen einzigen Körper" mit der Realität bilden; vergl. H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, 1980, S. 91f.
- <sup>187</sup> Marinetti, *Scatole d'amore*, 1927, S. 15.
- <sup>188</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 46.
- <sup>189</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 44.
- <sup>190</sup> H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, 1980, S. 208.
- <sup>191</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 41.
- <sup>192</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 88.
- <sup>193</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1007.
- <sup>194</sup> Die "Tavole Parolibere" waren die verbindliche literarische Ausdrucksform vor allem im "Secondo Futurismo", obwohl ihre Theorie schon vor dem ersten Weltkrieg entworfen worden war. Von den Produktionen vor dem Krieg ist vor allem "Piedigrotta" des Napolitaners Francesco Cangiullo (1914) zu nennen; nach dem Krieg wächst die futuristische Produktion dann unübersehbar an. Heute leben die "Tavole Parolibere" noch in der "Poesia visiva" Carlo Bellolis fort, der seine Karriere 1943 mit "Parole per le guerra" noch unter Marinettis Ägide begonnen hatte. Danach erschien dann noch "Napoli bombardata canta" mit der berühmtesten Gedichtzeile "bimba bomba bella bomba". Inzwischen ist Belloli einer der renommiertesten Protagonisten der "konkreten Poesie". Leider liegt bis heute keine vollständige Sammlung der futuristischen Produktion an "Tavole Parolibere" vor. Die umfangreichste, wenn auch weder vollständige, noch zuverlässigste ist die von L. Caruso und St. Martini, Bd. I, 1974; Bd. II, 1977. Einige weitere enthält die Anthologie von V. Scheiwiller und G. Viazzi, *Poeti futuristi, dadaisti e modernisti in Italia*, 1974, sowie G. Viazzi (Hrsg.), *I poeti futuristi, 1909—1944*, 1978.
- <sup>195</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 89.
- <sup>196</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 842.
- <sup>197</sup> F. Curi, *Metodo, storia, struttura*, 1971, S. 91f.
- <sup>198</sup> Die Aufführungen von "Tavole Parolibere", die ich selber besuchen konnte, haben diesen Eindruck bestätigt. Von Luciano Caruso wurde 1980 in Florenz ein Zyklus von Aufführungen der "Poesia visiva" organisiert (Il colpo di glottide, La poesia come fisicità e materiale). Die ebenfalls von Caruso durchgeführte Aufführung von "Piedigrotta" (8. 9. 1980, Piazza di Santo Spirito, Florenz) befolgte die Anweisung Marinettis, den Text auf mehrere simultane Sprecher zu verteilen und mit Musik und Geräuschen zu begleiten. Sie war zugleich ein erschreckendes Beispiel für die Verknöcherung des Futurismus. Das Publikum wurde nicht mehr skandalisiert — man vergleiche die Berichte von Cangiullo, in *Le serate futuriste*, 1933 —, sondern mit napolitanischer Folklore eingestimmt. Zwei Äpfel wurden geworfen — ein symbolischer Ersatz für den Hagel von Geschossen aller Art, in dem die futuristischen Veranstaltungen früher versunken waren. Der Text Cangiullos verfolgt das Ziel, das Napolitaner Volksfest, das seine Komposition zum Gegenstand hat, von der Bühne her unter den Zuschauern auszulösen. Eben dies wurde nicht erreicht. Der Text Cangiullos ist 1978 von Caruso neu herausgegeben worden. Die Studien Carusos haben nachgewiesen, daß der Titel des Erfinders der "Tavole Parolibere" wahrscheinlich Francesco Cangiullo gebührt, Marinettis erste derartige Texte entstanden erst während des Ersten Weltkrieges ab etwa 1915.
- Ebenso wie die Tavole Parolibere sind auch die futuristischen Theatersynthesen aus den Programmen der italienischen Theater nahezu vollkommen verschwunden. Das

- Teatro stabile von Turin unternahm zuletzt 1965 unter der Leitung von E. Sanguineti den Versuch einer Aufführung von Marinettis "Suggeritore nudo". Die Arbeitsmaterialien sind veröffentlicht bei G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, 1969.
- <sup>199</sup> L. Caruso, St. Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. I, 1974, S. 4.
- <sup>200</sup> M. Diacono, l'oggettotipografia di Marinetti, in L. Caruso, St. Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. I, 1974, S. 10.
- <sup>201</sup> M. Diacono, in L. Caruso, St. Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. I, 1974, S. 10f.
- <sup>202</sup> H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, 1980, S. 195f.
- <sup>203</sup> R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962, S. 221.
- <sup>204</sup> F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, 1973, S. 66.
- <sup>205</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1977, S. 302.
- <sup>206</sup> M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, 1978, S. 92.
- <sup>207</sup> F. Piga, *Il mito del superuomo in Nietzsche e in D'Annunzio*, 1979.
- <sup>208</sup> G. D'Annunzio, zit. in F. Piga, *Il mito del superuomo*, 1979, S. 151.
- <sup>209</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 262f.
- <sup>210</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 285.
- <sup>211</sup> Einige Excerpte Boccionis aus den Schriften Bergsons sind veröffentlicht in Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 442.
- <sup>212</sup> Die Plastik "Boccionis Faust" von Giacomo Balla wurde zum offiziellen Symbol des Futurismus und findet sich als Silhouette auf Marinettis Briefköpfen. Auffallend ist die Ähnlichkeit dieses Symbols mit dem von Hammer und Sichel.
- <sup>213</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 99.
- <sup>214</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 31.
- <sup>215</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 44.
- <sup>216</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 42. Die Zitate Bergsons sind aus *Matière et mémoire* (1896).
- <sup>217</sup> Vergl. Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 149.
- <sup>218</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 151 und 153.
- <sup>219</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 15.
- <sup>220</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 17. Boccioni spielt hier wahrscheinlich auf das Bild "Il funerale del anarchico Galli" von Carlo Carrà an.
- <sup>221</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 134.
- <sup>222</sup> Boccioni, *Altri inediti*, 1972, S. 28.
- <sup>223</sup> Boccioni, *Altri inediti*, 1972, S. 28f.
- <sup>224</sup> Von den politischen Auseinandersetzungen zwischen Marinetti und Boccioni während der ersten Jahre des Futurismus berichtet L. Altomare, *Incontri con Marinetti*, 1954, S. 22. Ähnliche Konflikte gab es mit Carlo Carrà, der sich als Anarchist deklarierte.
- <sup>225</sup> J. Evola, *Arte Astratta, DADA*, 1920, S. 3.

## Anmerkungen zum zweiten Kapitel

- <sup>1</sup> V. Pareto, *Perché?*, in *Il regno*, I/13, 1904; hier zit. nach *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, vol. I, S. 379f. Die Auseinandersetzungen mit dem Problem des Krieges reichen im italienischen politischen Leben freilich weit hinter Pareto und sogar hinter die Ära Giolitti zurück. Schon der risorgimentalen und postrisorgimentalen Rhetorik war eine gewisse Verherrlichung und Ästhetisierung des Krieges eigen, vergl. N. Valeri, *Dalla 'belle époque' al fascismo*, 1975, S. 5ff. Am schamlosesten wurde diese Rhetorik von Gabriele D'Annunzio vorgeführt, vergl. M. De Micheli, *I mistici dell'azione*, in Birolli, Crispolti, Hinz, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, 1974, S. 80.
- <sup>2</sup> G. Sorel, *Riflessioni sulla violenza*, in ders., *Scritti politici*, 1963, S. 157. Die Schriften Sorels wurden schon unmittelbar nach ihrem Erscheinen, 1909, ins Italienische übersetzt. Zum Einfluß Sorels in Italien vergl. R. Vivarellis Einleitung zur zit. Ausgabe Sorels.
- <sup>3</sup> Auch Lenin war von solchen Kriegsapothosen nicht frei. Der Krieg galt ihm soweit als notwendige Vorstufe der Revolution, als er "die Massen" überhaupt erst in die Politik hineinzog, und damit freilich auch, das haben die politischen Ereignisse nach dem Ersten Weltkrieg gezeigt, eine Lenins Intentionen entgegengesetzte Wendung des politischen Engagements ermöglichte. Auf der Konferenz derjenigen Sozialistischen Parteien, die gegen den Krieg opponierten, im September 1914 in Zimmerwald (Schweiz) unterschieden sich scharf zwei Richtungen, von denen die eine, geführt von dem italienischen PSI, den Krieg als Mittel in der Klassenauseinandersetzung grundsätzlich ablehnte, während die andere, geführt von Lenin, die Umwandlung des "imperialistischen Krieges" in den "Klassenkrieg" forderte, was später die Position der Dritten Internationale wurde; vergl. hierzu G. Manacorda (Hrsg.), *il socialismo nella storia d'Italia*, 1966, S. 389ff. Zu dieser Leninschen Position schrieb schon sein Zeitgenosse Max Weber: "Wie groß die Tragweite der Spannung zwischen Mittel und Zweck, ethisch angesehen, ist, kann man daraus entnehmen, daß, wie jedermann weiß, sich die revolutionären Sozialisten (Zimmerwalder Richtung) schon während des Krieges zu dem Prinzip bekannten, welches man dahin prägnant formulieren könnte: 'Wenn wir vor der Wahl stehen, entweder noch einige Jahre Krieg und dann Revolution oder jetzt Friede und keine Revolution, so wählen wir: noch einige Jahre Krieg!' (. . .) Man wird doch wohl sagen dürfen, daß man hier auch bei sehr handfest sozialistischer Überzeugung den Zweck ablehnen könne, der derartige Mittel erfordert." (*Der Beruf zur Politik*, in ders., *Soziologie, universalgeschichtliche Analysen, Politik*, 1973, S. 176).
- <sup>4</sup> Die Verfasser der "Storia d'Italia" erklären Italiens Intervention in den Ersten Weltkrieg ausschließlich aus dem Scheitern von Giolittis transformistischem Weg der Klassenversöhnung (R. Romani, C. Vivanti (Hrsg.), *Storia d'Italia*, 1976, S. 1979). Eine solche Auffassung läßt die Existenz eines "linken Interventismus" allein als ideologische, d.h. nationalistische Verblendung der Protagonisten erscheinen und vermag nicht zu erklären, wie sich gerade die Revolutionsperspektive mit der des Krieges vermischen konnte.
- <sup>5</sup> *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, S. 477.
- <sup>6</sup> E. Corradini, *A tutti è utile l'occupazione di Tripoli*, in ders., *L'ora di Tripoli*, 1911, S. 235.
- <sup>7</sup> E. Corradini, *Discorsi politici*, 1912, S. 214f.
- <sup>8</sup> Vergl. dazu die Zusammenfassung des Historikers G. Procacci: "Das Element, das meiner Ansicht nach vor allen anderen hervorgehoben werden muß, ist die Tatsache, daß die Intervention (in den Ersten Weltkrieg/M. H.) als innenpolitische Ope-

ration angelegt war. Dadurch ergab sich erneut die Möglichkeit, jenen Machtblock 'preußischen' Typs zu rekonstruieren, der zu Beginn des Jahrhunderts geschlagen worden war und ließ eine autoritäre Transformation des liberalen Staates erwarten." (G. Procacci, Appunti in Tema di crisi dello Stato liberale e di origini del fascismo, in *Studi storici*, VI, 1965, S. 229).

- <sup>9</sup> Zit. nach P. Maltese, *La terra promessa*, 1968, S. 127f.
- <sup>10</sup> G. Papini, *Un programma nazionalista*, Opere VIII, 1963, S. 137ff.
- <sup>11</sup> Papinis Bericht seiner Zusammenarbeit mit Corradini findet sich in dessen Erinnerungen *Passato remoto*, 1948, heute *Opere IX*, S. 841ff.
- <sup>12</sup> Papinis Schriften zum Pragmatismus sind heute zugänglich in *Opere dal 'Leonardo' al Futurismo*, 1977.
- <sup>13</sup> Zur Polemik zwischen Croce und Papini vergl. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al Futurismo*, 1977, S. 782ff.
- <sup>14</sup> L. Baldacci, Introduzione a Papini, *Opere dal 'Leonardo' al Futurismo*, 1977, S. XVf.
- <sup>15</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 154.
- <sup>16</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 172.
- <sup>17</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 173.
- <sup>18</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 160.
- <sup>19</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S.10.
- <sup>20</sup> Vergl. z.B. M. Calvesi, *Futurismus*, 1975, S. 15.
- <sup>21</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 14. Die Auslassungszeichen sind im Text selbst enthalten, das Zitat ist ungekürzt.
- <sup>22</sup> Es ist weiterhin darauf hinzuweisen, daß das Sujet von Boccionis Bild "Lanzenan-griff" gegenüber der Realität des Ersten Weltkriegs einen Anachronismus darstellt.
- <sup>23</sup> Marinettis Roman "Mafarka il futurista" löste unmittelbar nach seinem Erschei-nen einen Prozeß wegen "Obszönität" aus, der diesem Roman erst seinen Ruf ver-schaffte. Eine Beschreibung dieses Prozesses mit den Plädoyers findet sich im An-hang zur italienischen Ausgabe von Marinettis *Distruzione*, 1920; vergl. auch Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, 1966, S. 62f.
- <sup>24</sup> G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, 1960, S. 359.
- <sup>25</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 10.
- <sup>26</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 10f.
- <sup>27</sup> G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, 1960, S. 287.
- <sup>28</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 13.
- <sup>29</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 237ff.
- <sup>30</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 238f.
- <sup>31</sup> R. Vasari, Il giustiziere (anarchie), in M. Verdone (Hrsg.), *Il teatro italiano d'avanguardia*, 1970, S. 135.
- <sup>32</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 23f. Zum Einfluß von Marinettis Mafar-ka-Roman in Deutschland, vor allem auf Alfred Döblin, vergl. C. Chiellino, *Die Fu-turismusdebatte*, 1978, S. 111ff.
- <sup>33</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 248f.
- <sup>34</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 247.
- <sup>35</sup> In einer seiner "Theatersynthesen" stellt Marinetti diese Alternative folgenderma-ßen dar: Ein Mann auf der Bühne hat sich zu entscheiden, sich einer Frau hinzuge-ben, oder sich in eine auf der anderen Bühnenseite gleichermaßen verführerisch fun-kelnde Klinge zu stürzen. Er wählt den Dolch mit den Worten: "Ah, Aaaaah! . . . Besser ein Tod in drei Minuten als drei Jahre Agonie" (*Teatro II*, 1960, S. 33f). Das ist die futuristische "große Kur" — so der Titel dieses Sketches. Er gehörte zu den

- beliebtesten der futuristischen Theatertourneen. Bei den Aufführungen von 1921 wuchsen die drei Jahre Agonie auf dreißig an; vergl. die Zeitungsberichte in L. Caruso, G. Longone, *Il teatro futurista a sorpresa*, 1979.
- <sup>36</sup> U. Boccioni, *Gli scritti*, 1970, S. 126.
- <sup>37</sup> U. Boccioni, *Gli scritti*, 1970, S. 366.
- <sup>38</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 213. Eine ähnliche Position war in Frankreich bereits von Gustave Le Bon vertreten worden: "Malgré le progrès de la civilisation et les dissertations de certains philosophes, la guerre n'a jamais cessé d'être une des principales occupations des peuples", denn, so fährt Le Bon fort, er entspreche dem "l'instinct de destruction qui est un des plus impérieux de la nature humaine" (*La psychologie politique et la défense sociale*, 1910, S. 84 und 90).
- <sup>39</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 277.
- <sup>40</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 219.
- <sup>41</sup> In der surrealistischen Literatur wurde die Metapher der Explosion mit der Rück Erinnerung des Vergessenen verbunden. Vergl. z.B. die folgende Passage von Walter Benjamin: "Wir haben längst das Ritual vergessen, unter dem das Haus unseres Lebens aufgeführt wurde. Wenn es aber gestürmt werden soll und die feindlichen Bomben schon einschlagen, welche ausgemergelte, verschrobene Altertümer legen sie da in den Fundamenten nicht bloß." In der Explosion tritt also gerade nicht die kollektive anarchische Triebnatur zutage, sondern etwas höchst Persönliches: "Was ward nicht alles unter Zauberformeln eingesenkt und aufgeopfert, welche schauerliches Raritätenkabinett da unten, wo dem Alltäglichen die tiefsten Schwächte vorbehalten sind." (*Einbahnstraße*, 1955, S. 10).
- <sup>42</sup> Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1910, S. 243.
- <sup>43</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 246.
- <sup>44</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 248.
- <sup>45</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 248.
- <sup>46</sup> E. Sanguineti, *La guerra futurista*, in *Quindici*, 14/1968.
- <sup>47</sup> Noch während der futuristischen Interventionskampagne 1914/15 hat Giovanni Papini explizit gegen imperialistische Aspirationen bei der Begründung des Krieges argumentiert.
- <sup>48</sup> Vergl. hierzu R. Koselleck, *Kritik und Krise*, 1959.
- <sup>49</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 210.
- <sup>50</sup> Marinetti, *La battaglia di Tripoli*, 1912, S. 58. Hier der italienische Text: "O sentieri incavati dell'oasi, dove abbandona la morte! Sentieri scavati di felini aggressivi! Sentieri, magnifiche fogne della battaglia, con le vostre stridenti fughe di proiettili-scorci, a fior di terra! O! come invidia i centomila italiani che, ben vestiti, ben nutriti e bene armati, hanno potuto a vent'anni temprare il loro cuore e il loro spirito nel vostro odore aspro e azzurro di pericolo, di avventura e di eroismo! Esaltante intimità dei proiettili educatori e buon consiglieri."
- <sup>51</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 333.
- <sup>52</sup> Marinetti, *La battaglia di Tripoli*, 1912, S. 59. "Vedo avanzarsi un artigliere i cui piedi affondano in una pöttiglia di sabbia, di sangue, e di bossoli di cartucce. Ridendo dagli occhi azzurri, egli balbetta con la mascella squarciata: — Otto! Ne ho ucciso otto! ma nulla uguaglia la magnificenza epica di quel Sergente, che con la bocca imbavagliata di bende insanguinate, alza le due mani verso di me, ad ogni momento, per indicarmi con le dieci dita aperte che ha ucciso dieci nemici."
- <sup>53</sup> In diesem Text Marinettis versteckt sich der Erzähler vollständig hinter der reinen Faktizität seiner Beschreibung und besitzt ihr gegenüber keine Autonomie. "In der starren Fixierung des epischen Berichts an seinen Gegenstand", schreibt Theodor W. Adorno, "welcher die Macht von Furcht vor dem brechen soll, welchem das

identifizierende Wort ins Auge sieht, wird der Erzähler gleichsam des Gestus von Furcht mächtig. Naivität ist der Preis, den er dafür zollt" (*Noten zur Literatur*, Bd. I. 1958, S. 52f).

- <sup>54</sup> Marinetti, *La battaglia di Tripoli*, 1912, S. 22. "A un tratto la mitragliatrice si scaglia al lavoro col suo rumore angosciato di furibondo martello frettoloso, sempre più frettoloso di penetrare, e di forare l'esacrabile porta della notte, ancora chiusa. Vado verso di lei come verso una donna elegante e fatale i cui sguardi sapienti, precisi e crudeli possono costare la vita a un coraggioso, senza rimpianti. . . . Sta china in avanti la mitragliatrice, snella figura di donna, dal busto flessuoso inguainato di velluto nero a adorno di una ondeggiante cintura di cartucce. Fra i suoi capelli o piuttosto fra i suoi denti feroci, sboccia orizzontalmente con uno slancio continuo, frenetico, come il più folle, il più appassionato fiore che esista, l'orchidea bianca della sua fiamma veemente."
- <sup>55</sup> M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, 1970, S. 21.
- <sup>56</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 127.
- <sup>57</sup> Wie die von Marinetti anhand des libyschen Krieges entwickelten Elemente einer allgemeinen, von den konkreten politischen und historischen Zuständen abgezogenen Kriegsideologie sich im Umfeld des Ersten Weltkriegs in eine Theorie der sozialen Restauration verwandelten, sei hier nur an einem Beispiel kurz skizziert. 1914 erschienen in Florenz die "Discorsi militari" von Giovanni Boine, in denen alle Marinettischen Versatzstücke in veränderter Funktion wieder auftauchen. Er schreibt von der "Selbstaufgabe des kleinen Ich an das größere soziale Ich" (S. 95), die durch den Krieg herbeigeführt werde, von der Notwendigkeit, "Vertrauen zu haben in den, der befiehlt und in die Güte dessen, was befohlen wird" (S.32), also in den Offizier als Pädagogen, kurz, das Heer erscheint als Modell einer restaurierten Gesellschaft: "das Heer, das in einer Nation sozusagen das schlagende Herz ist, enthüllt ganz klar durch seine Funktion, welches die tiefste Wurzel der zivilen Ehre, das vollkommenste Modell der moralischen Disziplin ist und es ist darum sozusagen der Stützbalken des nationalen Lebens, der ihm Kompaktheit und sichere Dauer gibt" (S. 127). Boine stand dem Kreis um Papini und Soffici, also um den "Primo Futurismo Fiorentino" nahe.
- <sup>58</sup> F. Fornari, *Psicanalisi della guerra*, 1966, S. 43.
- <sup>59</sup> L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S.73.
- <sup>60</sup> Marinetti, Prefazione futurista a Tavole Parolibere di Pino Masnata, 1932, abgedruckt in L. Caruso, St. Martini, *Le Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S.380.
- <sup>61</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 286f.
- <sup>62</sup> Eine analoge Kriegserwartung findet sich auch bei einigen Vertretern des deutschen Expressionismus, vergl. z.B. Georg Heyms Gedicht "Der Krieg". Die Kriegsgedichte von August Stramm sind nachhaltig vom Futurismus beeinflusst, vergl. C. Chiellino, *Die Futurismusdebatte*, 1978, S. 149ff.
- <sup>63</sup> Marinetti, Zang Tumb Tuuum, 1914, abgedruckt in ders., *Teoria e invenzione*, 1968, hier S. 619. Die Übersetzung kann auch hier nur eine ungefähre sein: "temperatura della culatta 1800 gradi + velocità dell'ultimo esplosivo 950m. al secondo liberazione di tutta la sua forza meccanica in un centesimo di secondo + svenimento e malattia dell'acciaio + rallentamento dei legami molecolari + pressione interna e sforzi barcollanti di 3400 atmosfere + coalizione di 800 000 atomi-martelli (affrettarsi febbre furia trovare il punto debole la cavità di disgregazione) + parto istantaneo di 200 atmosfere nuove alla riscossa scavo di quel punto indebitato convergenza di tutte le atmosfere su quell'punto che si vuota tremare spingere vibrazione di ogni atomo d'acciaio come un pendolo oscillante intorno a un asse di equilibrio intricato d'x guizzzzzzzzante totale = esplosione."



- <sup>64</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 645.
- <sup>65</sup> Diese Tatsache veranlaßt Tisdall und Bozzola zu schreiben: "It would be a misinterpretation that it (Zang Tumb Tuuum/M.H.) is an unqualified glorification of war: there are tragic interludes . . . in which Marinetti describes how war affects not only soldiers but the entire population" (*Futurisme*, 1977, S. 96f). Marinetti zieht daraus jedoch keinerlei kritische Konsequenzen.
- <sup>66</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 622f. "Separati no uniti in 2 in 6 tu che mi stavi vicino prestami la tua gamba mettimela in bocca ecco incollati incollati formare un viluppo di 6000 molecole no ciascuno per sé si separiamoci salire molecola che giri come un sole diminuisce dunque l'intervallo che ci separa."
- <sup>67</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 630.
- <sup>68</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 597.
- <sup>69</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 563f. "treno treno febbre del mio treno express-express-expresssssss press-press-press-presspress-press-pressssssss puntecciato dal sale marino aromatizzato dagli aranci cercare mare mare mare balzare balzare rotai rotttttaie roooooooooooottaie rooooooooooooooooooottaie (goloso salato purpureo inevitabile inclinato imponderabile fragile danzante calamitato) spiegherò queste parole voglio dire che il cielo mare montagne sono golosi salati purpurei ecc. tutto ciò fuori di me ma anche in me totalità simultaneità sintesi assoluta = superiorità della mia poesia su tutte le altre stop."
- <sup>70</sup> M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, 1970, S. 25.
- <sup>71</sup> Marinetti, Otto anime in una bomba, in *Teoria e invenzione*, 1968, S. 793. "Ronzava con un ruuuuumooooore suoono luuuungo di moootooooore beaato d'esser pieno d'oolio-ingegno."
- <sup>72</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 763. "La mia quinta anima arancione è un mostruoso intrico di pugni abbracci applausi fischi morsi sputi schiaffi calci reticolati di volontà siepi di cactus contro il gemente simun di malinconia."
- <sup>73</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 768. "Sono dimagrito. Via, giù tutta la zavorra per purificarsi per salire fra i denti laceranti del freddo verso lo Zenit d'acciaio della castità."
- <sup>74</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 807. "Cella = obbedienza all'Austria = vigliaccheria tradizionale della nostra politica estera"; dann jedoch: "Cella + amore ingigantito per l'Italia" ergibt die Bombe.
- <sup>75</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 814.
- <sup>76</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 807.
- <sup>77</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 815f.
- <sup>78</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 816.
- <sup>79</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 816.
- <sup>80</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 817.
- <sup>81</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 771.
- <sup>82</sup> Dadurch verstärkt sich noch der Zynismus der Darstellung; vergl. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 101.
- <sup>83</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 211.
- <sup>84</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 278.
- <sup>85</sup> M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, 1970, s. 22.
- <sup>86</sup> Wie die Verschwendung — im produktivistischen Sinne — durch den Krieg dennoch zu Profitzwecken eingesetzt werden kann, ist am Beispiel des Zweiten Weltkriegs dargestellt bei A. Sohn-Rethel, *Ökonomie und Klassenstruktur*, 1973, S. 115ff.
- <sup>87</sup> E. Sanguineti, La guerra futurista, in *Quindici* 14/1968.
- <sup>88</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 287.

- <sup>89</sup> Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, 1919, S. 9f. Für einen solchen "Aufmarsch der typographischen Charaktere" vergl. *Teoria e invenzione*, 1968, S. 579.
- <sup>90</sup> L. Caruso, St. Martini, *Le Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 375.
- <sup>91</sup> L. Caruso, St. Martini, *Le Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 357.
- <sup>92</sup> Christopher Wagstaff schreibt völlig zu Recht über Marinettis Theorie der Tavole Parolibere: "Der größte Teil seiner theoretischen Schriften zeigt ganz klar, was diese neue "Kraft" letztlich "ausdrücken" soll: die Realität einer von der freien kapitalistischen Konkurrenz beherrschten Welt" (in L. Caruso, St. Martini, *Le Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 589).
- <sup>93</sup> Einige Interpretationsversuche der Tavole Parolibere unternehmen A. E. Giammarco, *Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia*, 1977, H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, 1980 sowie L. Caruso und St. Martini in den Vorworten der von ihnen editierten Sammlungen.
- <sup>94</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 204.
- <sup>95</sup> Marinetti, Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile, L. Caruso, G. Longone, *Il teatro futurista a sorpresa*, 1979, S. 54.
- <sup>96</sup> Für Beschreibungen derartiger Theaterschlachten vergl. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. 94ff und F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, 1933.
- <sup>97</sup> Marinetti, *L'esercito italiano*, 1942, S. 5.
- <sup>98</sup> Vergl. A. Soffici, Lemmonio Boreo, in *Opere II*, 1961, S. 232f.
- <sup>98</sup> Vergl. A. Soffici, Lemmonio Boreo, in *Opere II*, 1961, S. 232f.
- <sup>99</sup> Vergl. Soffici, *Opere II*, 1961, S. 40.
- <sup>100</sup> Soffici, *Opere II*, 1961, S. 39. Passagen wie diese rechtfertigen das spöttische Urteil des Literaturhistorikers L. Russo: "Es ist wahr, daß Soffici alles getan hat, um sich intellektuell zu verfeinern und zu komplizieren, aber es ist ihm nicht gelungen: jede seiner Persionen reichte nur hin, um den platten, einfachen, fast knabenhaften Untergrund eines gesunden Provinzlers zu zeigen" (*I narratori 1850 — 1957*, 1958, S. 257f).
- <sup>101</sup> Soffici, *Opere VI*, 1964, S. 356.
- <sup>102</sup> C. Malaparte, Ragguaglio, in Soffici, *Battaglia fra due vittorie*, 1923.
- <sup>103</sup> Vergl. aus dem Kreis der Florentiner Voce-Gruppe P. Jahier, La salute, zit. nach *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Bd. IV, S. 469.
- <sup>104</sup> G. Papini, L'uomo finito, in *Opere IX*, 1962, S. 216f.
- <sup>105</sup> Papini, *Opere IX*, 1962, S. 241f.
- <sup>106</sup> Papini, *Opere IX*, 1962, S. 242.
- <sup>107</sup> Papini, La necessità della rivoluzione, in ders., *Opere dal 'Leonardo' al Futurismo*, 1977, S. 461. Vergl. hierzu E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, 1959, S. 320.
- <sup>108</sup> M. Isnenghi vermutet, daß Papinis Zynismus auch in Richtung eines "linken" Subversionsdenkens hätte ausschlagen können: "Der klerikal-faschistische Papini repräsentiert den natürlichen Abschluß einer eversiven Kurve unter den gegebenen historischen Bedingungen; aber können wir dann ausschließen, daß dieselbe Verlaufskurve auch zu entgegengesetzten Resultaten hätte führen können, wenn die äußeren Bedingungen anders gewesen wären?" (M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, 1970, S. 91).
- <sup>109</sup> *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Bd. IV, S. 123.
- <sup>110</sup> *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Bd. IV, S. 401.
- <sup>111</sup> L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 111.
- <sup>112</sup> L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 114.

- <sup>113</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 244. Es ist unmöglich, die gesamte futuristische Gruppe hier auf eine eindeutige Linie festzulegen. Im Gegensatz zu Papinis Erklärung forderte Marinetti, die Adria müsse italienisches Binnenmeer werden. Gerade diese Divergenzen enthüllen die geringe Bedeutung der konkreten Kriegsziele.
- <sup>114</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 244, vergl. S. 321.
- <sup>115</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 245.
- <sup>116</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 422f.
- <sup>117</sup> A. Salandra, *L'intervento*, 1930, S. 85.
- <sup>118</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 424.
- <sup>119</sup> Carlo Carrà (auf dem Titelblatt mit drei r und zwei Akzenten über dem a), *Guerrapittura*, 1915, photomechanischer Nachdruck, numerierte Exemplare, 1978.
- <sup>120</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 293.
- <sup>121</sup> P. Pieri erkennt in der Interventionskampagne ein Wiederaufleben der risorgimentalen Rhetorik, *L'Italia nella prima guerra mondiale*, 1969, S. 52.
- <sup>122</sup> Vergl. Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 311.
- <sup>123</sup> C. Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 8f.
- <sup>124</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 354ff.
- <sup>125</sup> Gegen Marx wird z.B. vorgebracht, er sei Deutscher und außerdem noch Jude gewesen, vergl. Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 49.
- <sup>126</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 309f.
- <sup>127</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 24.
- <sup>128</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 18f.
- <sup>129</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 300.
- <sup>130</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 338 und 340.
- <sup>131</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 341. Diese Tendenz, in den Zerstörungen des Krieges den eigenen Wegbereiter zu erblicken, geht bei Papini bis zur Begeisterung für die Bombardierung der Kathedrale von Reims, vergl. S. 342.
- <sup>132</sup> Marinetti, In quest'anno futurista, in Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 115.
- <sup>133</sup> G. P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, 1975, S. 9.
- <sup>134</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 12.
- <sup>135</sup> Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 114.
- <sup>136</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 24.
- <sup>137</sup> Vergl. R. Barthes, *Mythen des Alltags*, 1964, S. 27ff.
- <sup>138</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 29.
- <sup>139</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 103.
- <sup>140</sup> Gerade die Linksparteien protegierten in der Regel die artistisch retardiertesten Tendenzen. Einer der Gründe, die den Futurismus dem Faschismus in die Arme trieb, war — jenseits der hier entwickelten immanenten Ursachen — die klare Einsicht, daß die avantgardistische Kunst von einem kommunistischen Regime nichts zu erwarten hätte (vergl. Soffici, *Opere VI*, 1964, S. 353ff). Das Bündnis von avantgardistischer Kunst und linker Politik — beschworen noch einmal im Hölderlin-Stück von Peter Weiss — kam in Wahrheit nie zustande. Ironischerweise scheinen die linken Parteien jene "Verspätung des Überbaus", den sie revolutionär zu bekämpfen vorgeben, selbst zu verkörpern.
- <sup>141</sup> Soweit ich sehe, ist diese Apologie einer neuen psycho-physischen Unmittelbarkeit — nicht mehr Parallelismus! — als Denunziation der zerreißenen Reflexion das auslösende Motiv für die seit über zehn Jahren schon laufende Futurismus-Renaissance in Italien. Gerade die Reflexionsfeindlichkeit der futuristischen Aktionen wird als Ausbruch der Spontaneität bejubelt und dabei vergessen, daß Spontaneität ursprünglich (bei Kant) mit Denken identisch war. Historisch ist anzumerken, daß es sich dabei wohl um eine Reaktion auf das Scheitern eines der anspruchsvollsten

Reflexionsunternehmen unserer Zeit, nämlich der Studentenbewegung, handelt. Diese stellte einen Versuch dar (womöglich den letzten), die Bildung noch einmal ihrer Bestimmung als Durchdringungs- und Aneignungsmedium, als Kontrollinstanz, wieder zuzuführen. Das war der, wenn man so will, konservative Anspruch der Studentenbewegung. Seitdem hat sie jedoch die Denunziation der Vernunftbegriffe, mit denen sie zunächst operierte, selber übernommen. In diesem Kontext steht auch die politische Wiederaufnahme des Futurismus, wie an den Schriften von Caruso, Diacono, Verdone u.a. deutlich wird. Man kann demgegenüber nur mit Roland Barthes darauf hinweisen, daß der "Gestus" des Futurismus das genaue Gegenteil von "Aktion" ist.

<sup>142</sup> Papini, *Opere VIII*, 1963, S. 245.

<sup>143</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 30.

<sup>144</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 6.

<sup>145</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 111.

<sup>146</sup> G. Papini, La vita non è sacra, in: *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Bd. IV, S. 207.

<sup>147</sup> Vergl. Ernst Jünger, *Der Arbeiter*, 1932, S. 158: "Der Krieg ist deshalb ein Beispiel ersten Ranges, weil er den der Technik innewohnenden Machtcharakter unter Ausschluß aller wirtschaftlichen und fortschrittlichen Elemente enthüllt."

<sup>148</sup> Vergl. hierzu Elias Canettis Analyse der Rettung des Flavius Josephus, *Masse und Macht*, Bd. I, 1970, S. 266.

<sup>149</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 18.

<sup>150</sup> Soffici, *Opere VI*, 1964, S. 322. Diese Auffassung Sofficis koinzidiert mit der Hitlers. Für dessen imperiale Hauptstadt "Germania", dem ehemaligen Berlin, war ein Triumphbogen vorgesehen, mehr als zweimal so hoch wie der Pariser Arc de Triomphe. In ihn sollten die Namen der 1,8 Millionen deutschen Kriegstoten des Ersten Weltkriegs eingemeißelt werden. Entscheidend ist, daß Hitler diesen Triumphbogen zur Feier der Niederlage im Ersten Weltkrieg vorgesehen hatte und nicht für den Krieg, den er vorbereitete. Die Niederlage wird zu einem Triumph mehr als doppelt so groß wie Napoleons sämtliche Siege. Der Triumphbogen besteht aus der Zahl der Toten. "In dieser ungeheuren Zahl", schreibt Elias Canetti, "konstituieren sie den Triumphbogen Hitlers. Es sind noch nicht die Toten des . . . neuen Krieges, sondern die des ersten, in dem er selbst wie jeder andere gedient hat. Er hat ihn überlebt, aber er ist ihm treu geblieben und hat ihn nie verleugnet. Im Bewußtsein dieser Toten hat er die Kraft aufgebracht, den Ausgang des Krieges nie anzuerkennen. Sie waren seine Masse, als er noch keine andere hatte, er fühlt, daß sie es sind, die ihm zu seiner Macht verholfen haben; ohne die Toten des ersten Weltkriegs hätte er nie existiert. Seine Absicht, sie in einem Triumphbogen zusammenzubringen, ist die Anerkennung dieser Wahrheit und seiner Schuld an sie" (*Die gespaltene Zukunft*, 1972, S. 17).

<sup>151</sup> Carrà, *Guerrapittura*, 1915, S. 103.

<sup>152</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 113.

<sup>153</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, 1972, S. 238.

<sup>154</sup> Ernst Jünger spricht in diesem Zusammenhang von der "martialischen Seite der Technik" (*Der Arbeiter*, 1932, S. 156).

<sup>155</sup> Völlig verfehlt ist daher Fred Priebergs Verständnis des Futurismus: "Zweifellos fördert die Kunst, sobald sie die Maschine schildert, enträtselt, durchdringt, die Einsicht in das Wesen, nicht nur in die Anatomie der Technik; aber mehr noch: sie weist dem Menschen eine andere Werte zu, von der aus es leichter gelingt, das mechanische Mittel zu durchschauen, zu akzeptieren" (*Musica ex Machina*, 1956, S.

- 15). Abgesehen vom faulen Idealismus dieser Passage handelt es sich um eine schlichte Fehlinterpretation. Schon die Frage, ob man die Technik "akzeptieren" wolle oder nicht, ist, an den Futurismus gestellt, sinnlos.
- <sup>156</sup> Die positivistische Exaltation der Technik durch den Futurismus läßt sich vielleicht am Scheitern der marxistischen Technikkritik, die als einzig mögliche Gegenposition entworfen worden war, ein Stück weit erhellen. "Wenn aber das Kapital", schreibt Marx, "in der Maschinerie und anderen stofflichen Daseinsformen des capital fixe . . . sich erst seine adäquate Gestalt als Gebrauchswert innerhalb des Produktionsprozesses gibt, so heißt das keineswegs, daß dieser Gebrauchswert — die Maschinerie an sich — Kapital ist, oder ihr Bestehen als Maschinerie identisch ist mit ihrem Bestehen als Kapital. (. . .) Die Maschinerie verliert ihren Gebrauchswert nicht, sobald sie aufhörte, Kapital zu sein, daraus, daß die Maschinerie die entsprechendste Form des Gebrauchswerts des capital fixe ist, folgt keineswegs, daß die Subsumtion unter das gesellschaftliche Verhältnis des Kapitals das entsprechendste und letzte gesellschaftliche Produktionsverhältnis für die Anwendung der Maschinerie ist" (*Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, 1939/41, S. 587). Damit werden Marx' eigene Einsichten in den Charakter der "reellen Subsumtion" widerrufen, wonach nicht nur das Ausmaß und der Einsatz, sondern selbst die Formbestimmtheit der Maschinerie durch das Kapitalverhältnis gegeben sind. Die Kritik der politischen Ökonomie zieht sich so von der Analyse der Technologie zurück und beginnt, in ihr den automatisch wirksamen Motor der Weltgeschichte zu erblicken, wodurch sie zugleich der konservativen Kulturkritik das Feld der Technologiekritik überläßt. Unter der "kapitalistischen Hülle", die demnach bloße "Hülle" sei, verberge sich der ewige Fortschritt der Gattung mittels ihrer Technik. Man könne also nur abwarten, bis der Kapitalismus sich selbst auflöse (vergl. *Das Kapital*, Bd. I, Marx/Engels, Werke XXIII, S. 790f). Zu diesem Komplex s. St. Breuer, *Die Krise der Revolutionstheorie*, 1977, S. 64ff.
- <sup>157</sup> Grundlegend dazu ist E. Crispolti, *Il secondo futurismo*, 1961, sowie ders., *Il mito della macchina*, 1969.
- <sup>158</sup> Vergl. hierzu F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 59ff.
- <sup>159</sup> A. Palazzeschi, Spazzatura, in: *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Bd. IV, S. 356f.
- <sup>160</sup> A. Palazzeschi, Spazzatura, in: *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, Bd. IV, S. 356 und 354.
- <sup>161</sup> Marinettis Briefe aus dem Krieg sind auf Vordrucken geschrieben, auf denen nur noch die folgenden Spalten ausgefüllt werden müssen — die Reihenfolge und die Wertung Marinettis wird beibehalten: "FUTURISMUS, KRIEG, ANNEHMlichkeiten, NEUGigkeiten, FRAUEN, REISEN, GRÜSSE". Marinetti setzt dann in diese Spalten nur einige Stichworte ein, die Briefköpfe dieser Vordrucke gibt sie als offizielle Schreiben der "Futuristischen Bewegung" zu erkennen. Nur ein Beispiel sei hier angeführt, Marinettis Brief an B. Pratella vom 31. 10. 1915: "FUTURISMUS: endlich absoluter Futurismus . . . KRIEG: 8 Tage unter Feuer wunderbares Leben gequält von scharfer Kälte (1000 Meter) = 3 parolibristische leuchtende Gedichte. ANNEHMLICHKEITEN: Österreicher auf der FLUCHT sehen (. . .) FRAUEN: NULL . . ." usw. Marinetti, *Lettere ruggenti*, 1969, S. 57f.
- <sup>162</sup> U. Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 314.
- <sup>163</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 383.
- <sup>164</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 386.
- <sup>165</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 380.
- <sup>166</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 380.
- <sup>167</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 385.

- <sup>168</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 385.
- <sup>169</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 320.
- <sup>170</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 382.
- <sup>171</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 314f.
- <sup>172</sup> Boccioni, *Gli scritti*, 1971, S. 391. Der Herausgeber seiner Schriften, Zeno Birolli, meint in dieser Passage merkwürdigerweise eine Kritik der Kriegsideologie zu erkennen, vergl. S. 467.
- <sup>173</sup> A. Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 106.
- <sup>174</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 133f.
- <sup>175</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 7f.
- <sup>176</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 16.
- <sup>177</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 13.
- <sup>178</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 17.
- <sup>179</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 45.
- <sup>180</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 52.
- <sup>181</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 117.
- <sup>182</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 118. Papinis Zynismus hatte demgegenüber klarer gesehen: "Je größer der Krieg geworden ist, desto kleiner erschienen die Menschen. Ein Krieg von Giganten, ausgefochten von Zwergen" (*Opere VIII*, 1963, S. 1137).
- <sup>183</sup> Einer der wenigen italienischen Autoren, die von der Kriegsbegeisterung sich frei hielten, war Italo Svevo (vergl. *La coscienza di Zeno*, 1938, S. 465ff). Freilich erscheint der Krieg auch bei Svevo als die endliche Heilung — aber als Heilung zur Geschäftstüchtigkeit und der entsprechenden Abschaffung der Skrupel in denen, wie sich herausstellt, die Krankheit bestand.
- <sup>184</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 21.
- <sup>185</sup> Soffici, *Kobilek*, 1960, S. 139.

### Anmerkungen zum dritten Kapitel

- <sup>1</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 306.
- <sup>2</sup> Vergl. zur Funktion dieser Metaphern in der futuristischen Literatur U. Artioli, *La scena e la dynamis*, 1975.
- <sup>3</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 413. Die literarische Technik dieses Kriegsromans, der im Unterschied zu früheren Schriften auf Formexperimente weitgehend verzichtet — jedenfalls sind die Onomatopeismen nun vollständig in die Erzählstruktur des Textes integriert —, folgt einer mystizistischen Intention auf eine der Reflexion zuvorkommenden neuen Unmittelbarkeit mit dem Leser, wodurch die Lektüre dieses Textes gar nicht erst zum Lesen wird — oder es zumindest nicht bleibt —, sondern zur reflexionslosen Teilnahme an der Aktion gerät. Der Text soll, ähnlich rituellen Schriften, im Leser unter Überspringung seiner Autonomie diejenige unmittelbare Beteiligung hervorrufen, die er selber zum Darstellungsgegenstand hat: "Dieses Buch soll tanzen, lebendig und pulsierend tanzen, mit ausgelassenem Rhythmus, unter den Händen des Lesers. Ich will, daß sein Tanz — verrückt von Liebe und vom fröhlichem Heroismus — die Hände des Lesers in diejenigen eines agilen Clowns verwandle. So wird auch er aus seinem Sessel hervorschießen und aufrecht wird er sich bemühen, seine Statur zu vergrößern, ballerinenhaft auf der Spitze seiner Füße im hinaufreißenden Rausch, um sich in kühnem Gleichgewicht mit dem wilden Rhythmus meines Buches zu messen" (S. 20). Das Bedürfnis nach unmittelbarer Mitteilung, nach rein physischer Emotionsübertragung mußte zur Sprachzerstörung führen; unmöglich konnte es sich der Syntax, der Grammatik und der Orthographie anvertrauen. In der zweiten Phase von Marinettis Produktion, der auch diese "Alcove aus Stahl" angehört, wird diese die Sprache und die Kunst transzendierende Intention in einen pompösen, wenn nicht schwülstigen Stil zurückgenommen. Im Schwulst findet die über Sprache hinausweisende Dynamik ihr sprachliches Äquivalent. Diese Zurückführung des avantgardistischen Radikalismus machte Marinetti dann als Hofpoeten für das faschistische Regime annehmbar, ihm wurde während des zweiten Weltkriegs ein beträchtlicher Teil von propagandistischen Auftragsarbeiten anvertraut.
- <sup>4</sup> Vergl. hierzu Marinettis Manifest *In quest'anno futurista* vom 29. Nov. 1914, in Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 113.
- <sup>5</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 104, 202, 316.
- <sup>6</sup> Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, 1919, S. 10f.
- <sup>7</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 40 — 61.
- <sup>8</sup> Vergl. dazu den folgenden Passus Boccionis: "Man muß sich gegenwärtig halten, daß die Abstände zwischen den Objekten keine leeren "Räume sind, sondern Kontinuitäten der Materie von verschiedener Intensität, die wir mit Formen und Richtungsanweisungen enthüllen, die weder der photographischen Wirklichkeit entsprechen noch der der kalten Analyse. (. . .) In der früheren Malerei hauste das Objekt in einer Art pneumatischer Leere" (Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, 1971, S. 160 und 40).
- <sup>9</sup> Walter Benjamin, *Der destruktive Charakter*, in ders., *Denkbilder*, 1974, S. 97. Benjamin fährt fort: "Dies ist das große Band, das alles Bestehende einträchtig umschlingt. Das ist der Anblick, der dem destruktiven Charakter ein Schauspiel tiefster Harmonie verschafft. (. . .) Der destruktive Charakter steht in der Front der Traditionalisten. Einige überliefern Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handlich machen und liquidieren. Diese nennt man die Destruktiven." Vergl. dazu die futuristische Futurismus-Satire von Al-

- do D'Altavilla, *Presentazione*, in Fedoro Tizzoni (Pseudonym für Teodoro Finzi), *Cannonate*, 1910, heute in Caruso/Martini (Hrsg.), *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977.
- <sup>10</sup> Zu diesem Topos der Maschine als "Vereinfacherin des Lebens" d.h. bei Marinetti als Befreiung von Moral und Vernunft, keineswegs als Erleichterung der Arbeit, vergl. den Abschluß von Marinettis Theaterstück "Simultanina" von 1930: "Simultanina: Machen Sie auch Liebe mit der Maschine? Der Pilot: Alles mit der Maschine (bzw. maschinenhaft/M.H.) Die Maschine vereinfacht, sie befreit von Geschwätz, sie lehrt die Aufrichtigkeit, die Präzision. (. . .) Unermüdlichkeit, Heroismus und beliebig viele Wiederholungen" (*Teatro*, Bd. III, 1960, S. 450f).
- <sup>11</sup> Vergl. hierzu D'Annunzios Reden gesammelt in P. Alatri (Hrsg.), *Scritti politici di Gabriele D'Annunzio*, 1980, S. 156ff.
- <sup>12</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 397.
- <sup>13</sup> Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, 1927, S. 427.
- <sup>14</sup> Die Zeitschrift "Italia Futurista", wichtigstes Publikationsorgan des "Secondo Futurismo Fiorentino" erschien 1916—18 unter der Leitung von Settemelli und Corra. Zur Bibliographie vergl. *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, a cura di A. Baldazzi, A. Briganti, L. Delli Colli e G. Mariani, 1977, S. 461 — 488. Vergl. weiterhin L. De Maria, Prefazione a Primo Conti, *Fanfare del costruttore*, 1920, Neudruck 1974.
- <sup>15</sup> Zu Luigi Russolo, einem der am wenigsten studierten Protagonisten des "Primo Futurismo", vergl. G. F. Maffina, *L'opera grafica di Luigi Russolo*, Centro Documentazione Arte Varese, 1977. Das Verzeichnis seines malerischen Werks findet sich in den *Archivi del Futurismo*, a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, Bd. I, 1959, S. 442f und Bd. II, 1962, S. 299ff.
- <sup>16</sup> Die biographischen Daten und ein Verzeichnis der Werke Balilla Pratellas bietet G. Lugaresi, *Introduzione a F. T. Marinetti, Lettere ruggenti a Balilla Pratella*, 1969, indem er auf eine bisher unveröffentlichte Autobiographie Pratellas zurückgreift. Eine Geschichte der futuristischen Musik liegt bislang nicht vor, die Aufführungen von F. Prieberg, *Musica ex Machina*, 1961, greifen am Gegenstand vorbei. Studien der futuristischen Musik beschränken sich daher auf ihre einzelnen Werke; eine Analyse von Pratellas Oper "L'aviatore Dro", deren Partitur den Einsatz eines Flugzeugmotors vorsah, findet sich in G. Tintori, *Un'opera futurista: L'aviatore Dro*, *Alta Fedeltà*, anno XII, Nr. 107, 1971, S. 20 — 24. Die Manifeste Pratellas, "Manifesto dei musicisti futuristi" (1910), "La musica futurista" (1911) und "La distruzione della quadratura" (1912) sind in der Anthologie Luigi Scivros, *Sintesi del Futurismo*, 1968, enthalten. Nach dem Krieg trat Pratella zwar nicht aus dem Futurismus aus, war jedoch kaum noch an ihm beteiligt; 1922 schrieb er noch die Musik für Marinettis Theaterstück "Il tamburo di fuoco" (Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960). Weitere futuristische Musiker der Nachkriegszeit waren Casavola und Silvio Mix, zu dessen Tod 1927 Marinetti den geschmacklosen Satz bereit hatte: "Mix dirigiert nun die Orchester der Unendlichkeit" (zit. bei M. Verdone, *Che cosa è il Futurismo?*, 1970, S. 52). 1933 versuchte der Musiker Alceo Toni eine Wiederbelebung der futuristischen Musik mit seinem Manifest "Aeromusica", in *Futurismo*, anno II, Nr. 58, 12. Dez. 1933. Mit dem Einfluß der futuristischen Musik auf die nachfolgende Moderne, insbesondere auf Edgar Varese und Pierre Schaeffer, beschäftigte sich 1976 ein Kongreß in Graz; vergl. *Der musikalische Futurismus*, Institut für Wertungsforschung, Graz 1976.
- <sup>17</sup> Zu Boccioni vergl. die Monographien von G. C. Argan (1953) und G. Ballo (1964, 2. Aufl. 1982).
- <sup>18</sup> P. Gobetti, *Scritti politici*, 1969, S. 348.



- <sup>19</sup> Für die vorwiegend die bildenden Künste betrachtende Literatur ist der Futurismus meist mit dem Ersten Weltkrieg am Ende. Vergl. W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 1965, S. 139ff; M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1966, S. 245; C. De Seta, *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, Bd. I, 1978, S. 51; C. Tisdall/A. Bozzola, *Futurism*, 1977, S. 200ff; M. W. Martin, *Futurism*, 1978, S. 184ff; J. Rye, *Futurism*, 1972, S. 149f; J. M. Nash, *Futurismus und Konstruktivismus*, 1975; die eigentliche politische Problematik des Futurismus wird von all diesen Interpreten weggeschlagen. L. De Maria hält nicht schon den Ersten Weltkrieg, sondern erst das Bündnis von Futurismus und Faschismus 1919/20 für dessen Ende als Kunstbewegung (Introduzione a Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. XXIf). Der Exfuturist Carrà schließt in seiner Autobiographie den Futurismus mit dem Jahr 1914 ab, wobei freilich das Interesse hereinspielt, den eigenen Übertritt zur Pittura metafisica um so plausibler erscheinen zu lassen (*Tutti gli scritti*, 1978, S. 567). G. Lista hat ausführlich dargestellt, wie der Vorkriegsfuturismus zwar allen außeritalienischen Kunstbewegungen wichtige Anstöße lieferte, während er nach dem Krieg zum bloßen Etikett der Übernahme fremder artistischer Entwicklungen verkam (G. Lista, *La scena futurista e l'avanguardia storica*, in H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, 1976, S. VIIff).
- <sup>20</sup> Unter den Autoren, die den "Secondo Futurismo" in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung rücken, ist in erster Linie Enrico Crispolti zu nennen, der dieses Stichwort überhaupt erst prägte: *Il Secondo Futurismo*, 1962. Vergl. weiterhin ders., *Il mito della Macchina*, 1969; Pittura, scultura, architettura e ambientazioni futuriste a Roma, in: *Il futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 47—67; L'idea dell'architettura e dello spazio umano del Futurismo, *Controspazio*, Nr. 4/5, 1971; Dada a Roma, *Palatino*, anno X, Nr. 3/4, 1966 und anno XI, Nr. 1, 2, 3, 4, 1967; I futuristi e la fotografia, *Qui Arte contemporanea*, Nr. 8, 1972. Mario Verdone, ein weiterer Interpret des "Secondo futurismo, neigt dazu, jeden Unterschied zum ursprünglichen grundsätzlich zu verwischen, vergl. *Che cosa è il Futurismo*, 1970, S. 113. Wie Crispolti den Akzent auf die bildende Kunst der zweiten futuristischen Periode legt, so präsentiert Verdone in umfangreichen Monographien vor allem das futuristische Theater und den Film: *Teatro italiano d'avanguardia*, 1969 und *Teatro del tempo futurista*, 1970; vergl. weiterhin seine Anthologie *Prosa e critica futurista*, 1973. Für beide Autoren steht der Begriff des Futurismus für den der Avantgarde schlechthin, um eine genauere Bestimmung der verschiedenen Avantgardismen bemühen sie sich nicht. Das wird spätestens in dem Augenblick falsch, wie sie den Avantgardismus als grundsätzlich antifaschistisch beschreiben und daher bemüht sind, einen Gegensatz von Futurismus und Faschismus zu konstruieren; vergl. Birolli, Crispolti, Hinz, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, 1974, S. 7—67. Vergl. ähnlich L. Caruso/St. Martini, *Le Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977. Auf den Einfluß der französischen Avantgarde auf den "Secondo Futurismo hat G. Lista sich seit langem spezialisiert; er weist zwar sehr minutiös die wechselseitigen Beeinflussungen nach, über die Bedeutung dieser Unternehmen, zumal über die politische, findet sich bei ihm jedoch wenig. Seine Anthologien sind jedoch schon wegen des darin vorgelegten Materials zum "Secondo Futurismo unentbehrlich: *Futurisme*, 1973; *Théâtre futuriste italien*, 1976; *Marinetti e le futurisme*, 1977; *Marinetti*, 1976; Vergl. weiterhin ders., I futuristi a Parigi, *Sipario*, Nr. 319, 1972; De la tautologie et du théâtre, *Obliques*, Nr. 4, 1974 (über das Theater Francesco Cangiullo); Marinetti et Tzara, *Les Lettres Nouvelles*, Nr. 3, 1972; Artaud et le Futurisme, *Espaces*, Nr. 6, 1975; Théâtre futuriste, *Travail théâtral*, Nr. 11, 1973 (noch einmal zum Verhältnis Artauds zum Futurismus). Aus der nicht-italienischen Sekundärliteratur in dieser Hinsicht sind zu nennen: I. Bartsch, *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschis-*

- mus, Dissertation, Berlin 1977 und R. Trillo-Clough, *Futurism*, 1961. Versuche einer Geschichte des "Secondo Futurismo", die der von Ch. Baumgarth über den "Primo Futurismo" von 1966 vergleichbar wären, mußten sich bisher auf eng begrenzte Gruppen und Zeiträume beschränken, vergl. L. Caruso, *Il futurismo a Napoli 1933 — 1935*, 1977 und L. Baldacci, *Il futurismo a Firenze, Il Bimestre*, Nr. 2, 1969. Weiterhin ist auf folgende große Panoramen der Kunstgeschichte zu verweisen, die den "Secondo Futurismo" episodisch behandelt: C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785 — 1943*, 1960 und T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, 1957.
- <sup>21</sup> Außer den genannten Arbeiten von Crispolti und Verdone sowie Lista sind die folgenden monographischen Studien für den Bereich des "Secondo Futurismo" relevant: L. Venturi, *Gino Severini*, 1961; G. Giani, *Depero futurista*, 1951; F. Menna, *Prampolini*, 1967; P. Courthion, *Prampolini*, 1957; A. Alberti, *Anton Giulio Bragaglia e il futurismo, Sipario*, Nr. 260, 1967; M. Scaligero/ G. Sprovieri, *Arnaldo Ginna, il pioniere dell'astrattismo*, 1961; G. De Marchis, *Giacomo Balla e l'aura futurista*, 1977; M. Fagiolo Dell'Arco, *FuturBalla*, 1970; ders., *Omaggio a Balla*, 1967.
- <sup>22</sup> Die Stellungnahme Sandro Briosi in seiner Marinetti-Monographie, dessen faschistisches Engagement habe die "unvoreingenommene Bewertung" seiner Werke verstellt, verstößt schon in gewisser Weise gegen den Begriff, den der Futurismus von sich selbst hegte, vergl. S. Briosi, *Marinetti*, 1969, S. 3.
- <sup>23</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 4.
- <sup>24</sup> Das Wort "Passatismus" bzw. "passatistisch" ist das meines Wissens einzige aus dem futuristischen Vokabular, das in die italienische Umgangssprache eingegangen ist.
- <sup>25</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 210ff und 247ff.
- <sup>26</sup> Bereits im März 1909 hatte Marinetti im Politeama Rossetti in Triest seine erste futuristische Kundgebung abgehalten. Seine Ansprache (in Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 5) wendete sich zwar generell gegen den "antipatriotischen Sozialismus", beschränkte sich aber sonst auf die übliche antipassatistische Polemik. Eine genauere politische Festlegung des Futurismus war hier noch nicht zu erkennen.
- <sup>27</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 247.
- <sup>28</sup> Vergl. zum libyschen Krieg P. Maltese, *La terra promessa*, 1968, der in diesem Ereignis nicht allein die Generalprobe für den Ersten Weltkrieg sieht, sondern auch den ersten Sieg derjenigen politischen Kräfte in Italien, die schließlich dem Faschismus zur Macht verhalfen.
- <sup>29</sup> Vergl. P. Maltese, *La terra promessa*, 1968, S. 31ff.
- <sup>30</sup> Marinetti, *Tripoli italiana*, in Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 40.
- <sup>31</sup> Ebd. dasselbe wiederholt sich dann zum Ersten Weltkrieg, vergl. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 111.
- <sup>32</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 291.
- <sup>33</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 293.
- <sup>34</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 292f. Es ist im Hinblick auf derartige Passagen unklar, wie ein so genauer Interpret des Futurismus wie M. Calvesi nach wie vor von dessen "revolutionärem Programm" in politischer Hinsicht sprechen kann (*Le due avanguardie*, Bd. I, 1975, S. 4 und *Le interpretazioni di un'ideologia libertaria, Corriere della Sera*, vom 21. Dez. 1976). Treffend fragt A. Monticone an Calvesi zurück: "Wenn gefragt wird, wo der Faschismus in Marinettis Befreiungsprogramm stecke, dann scheint es mir richtiger, die Frage herumdrehen: wo ist das Befreiungsprogramm?" (*Movimento futurista e crisi dello stato liberale*, in: *Il futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 20).
- <sup>35</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 292.
- <sup>36</sup> Ebd.

- <sup>37</sup> Auf der Grundlage dieses "revolutionären Patriotismus" hat Marinetti leichtes Spiel, Turati und den anderen Führern des PSI Verrat an der Revolution vorzuwerfen und so scheinbar zu begründen, was in seinem Nationalismus doch schon vorausgesetzt war, vergl. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. 18f.
- <sup>38</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 112.
- <sup>39</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 130, ebenso S. 308f und S. 342.
- <sup>40</sup> Die literarischen Schriften aus Mario Carlis futuristischer Periode sind: *Retrosce-na*, 1915; *Notti filtrate*, 1918; *Noi arditi*, 1918; *Addio mia sigaretta, visioni di guerra*, 1919; *Sii brutale, amor mio, romanza di guerra*, 1920. Das politische Urteil über Mario Carli muß vom literarischen zunächst getrennt bleiben, zumindest was die *Notti filtrate*, die im Rückblick als erstaunliche Antizipation des Surrealismus erscheinen, angeht. Die anderen Schriften weisen bereits den Weg seines späteren "Fascismo intransigente" (so der Titel seines Buches von 1926). Neben seiner sehr intensiven Tätigkeit als Schriftsteller, wobei Carli seine Bücher offenbar grundsätzlich innerhalb weniger Tage ("während jener imaginativen Fieber"/Carli), schrieb, verläuft seine Tätigkeit als Herausgeber immer neuer Zeitschriften: *La difesa dell'arte*, 1909; *Il centauro*, 1911; *Roma futurista*, 1918/19; *L'Ardito*, 1919; *La testa di Ferro*, 1920 (das offizielle Blatt der Legionäre von Fiume). Bisher liegt keine Monographie über Mario Carli, die den roten Faden unter so vielen Verwandlungen aufspürte, vor.
- <sup>41</sup> Zur Bibliographie von "Roma futurista" vergl. *Contributo a una bibliografia del futurismo italiano*, 1977, S. 608 — 616.
- <sup>42</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 301.
- <sup>43</sup> Ebd.
- <sup>44</sup> Ebd.
- <sup>45</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 302.
- <sup>46</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 301f.
- <sup>47</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 130.
- <sup>48</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 131.
- <sup>49</sup> Ebd.
- <sup>50</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 413.
- <sup>51</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 131.
- <sup>52</sup> Ebd. und S. 333.
- <sup>53</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 132 und 380f.
- <sup>54</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 132 und 378f.
- <sup>55</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 133.
- <sup>56</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 132.
- <sup>57</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 134 und 347f.
- <sup>58</sup> M. Pinottini (*L'estetica del futurismo*, 1979) hält die politischen Vorschläge des Futurismus für noch immer aktuell. Der Futurismus jedenfalls habe die "Freiheit des Menschen" verteidigt, die, so Pinottini, z.B. Walter Benjamin mit seiner Futurismus-Kritik aufgegeben habe: "Walter Benjamin hatte 1936 geschrieben, daß man der Ästhetisierung der Kunst (sic!) durch den Futurismus die Politisierung der Kunst entgegensetzen müsse, ohne die Zeit zu haben, zu bemerken, daß die von ihm vorgeschlagenen Lösungen im Archipel Gulag ausliefen. (. . .) Die allegorische Valenz des palingenetischen futuristischen Traums hoffte zumindest, die Freiheit des Menschen retten zu können" (S. 25f). Abgesehen von dem schon geradezu lächerlichen Irrtum, Benjamin habe im Futurismus eine Ästhetisierung der Kunst erblickt (was ein vollkommen sinnloser Pleonasmus wäre), während es doch in dem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" um die Ästhetisierung der *Politik* ging, verfehlt der Autor sogar die Tatsache, daß als Modell für die

“Politisierung der Kunst” bei Benjamin keineswegs irgendein “sozialistischer Realismus”, sondern der Surrealismus zu stehen kommt. Pinottini dagegen möchte gemeinsam mit einer verschwommenen “avantgardistischen” Kunst auch das politische Programm des Futurismus noch einmal vorschlagen: “Um zu Marinetti zurückzukehren, so kann man feststellen, daß viele Punkte seines politischen Programms zum Erbgut des heutigen politischen Lebens geworden sind. In einigen Fällen ist die Analogie verblüffend. (. . .) Z.B. die Modernisierung des Parlaments durch Techniker und junge Industrielle, Bauern, Händler usw. mit spezifischen Kompetenzen.” Pinottini unterschlägt bei dieser Wiederbelebung von Marinettis Korporativismus, daß das Schlagwort von der “Modernisierung des Parlaments” das Deckblatt seiner Abschaffung war. Es ist in der neueren Futurismusliteratur erschreckend zu beobachten, wie der Neofuturismus mit dem Neofaschismus nach wie vor seine Verbindungen eingeht. So erscheinen inzwischen auch offen neofaschistische Futurismus-Interpretationen, wie außer der von Pinottini noch die von L. Tallarico, *Le cento anime di F. T. Marinetti*, 1977 und ders., *Verifica del futurismo*, 1970 — wobei letzteres ein bloßes Plagiat der “Introduzione” von L. De Maria zu Marinettis *Teoria e invenzione* darstellt. Auch bei den noch aktiven Altfuturisten — vergl. die peinlichen Publikationen der Edizioni d’arte viva in Rom — ist die von Marinetti vorgezeichnete politische Linie noch immer virulent; z.B. E. Benedetto, *Tanti anni*, 1966. Ähnlich liegen die Fälle von Luigi Scrivo und Giovanni Acquaviva, deren Schriften sich auf die enthusiastische Paraphrase der ursprünglichen Slogans beschränken.

- <sup>59</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 132.  
<sup>60</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 325.  
<sup>61</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 323.  
<sup>62</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 322.  
<sup>63</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 480f.  
<sup>64</sup> Marinetti, Prefazione al Catalogo della “Mostra Futurista”, La Spezia 1932, *Futurismo*, Nr. 12, 27. Nov. 1932.  
<sup>65</sup> G. Guglielmi, *Ironia e negazione*, 1974, S. 16f.  
<sup>66</sup> Vergl. Th. W. Adorno, *Stichworte*, 1970, S. 29ff.  
<sup>67</sup> G. B. Nazzaro, *Introduzione al futurismo*, 1973, S. 26f.  
<sup>68</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 133.  
<sup>69</sup> Vergl. A. Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, in: *Il futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 16.  
<sup>70</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 105 und 374. Es sei noch erwähnt, daß Marinettis Manifest “Die futuristische Küche” vom 28. Dez. 1930, gegen das Gramsci spottete, Marinetti bekämpfe nun nur noch die Tradition der “Pastasciutta”, auch eine kostenlose Ernährung durch den Staat vorsah; vergl. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 189.  
<sup>71</sup> A. Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, in: *Il futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 16.  
<sup>72</sup> Zit. nach R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, 1965, S. 476.  
<sup>73</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 287.  
<sup>74</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 330.  
<sup>75</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 406f.  
<sup>76</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 407.  
<sup>77</sup> Aus einer Rede von Mario Carli an die Arditi, zit. nach F. Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, 1969, S. 208f.  
<sup>78</sup> R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, 1965, S. 477.  
<sup>79</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 299f. Noch 1968 hält Luigi Scrivo es für nötig, diese Liste der futuristischen Kriegsoffer in Erinnerung zu rufen und

zu vervollständigen; vergl. *Sintesi del futurismo*, 1968, S. XVIIIf. Für die überraschend enge Bindung der Futuristen an Marinetti legen die Gespräche Zeugnis ab, die G. B. Nazzaro und S. Lambiase jüngst in einem Sammelband veröffentlicht haben: *Marinetti e i futuristi*, 1978.

<sup>80</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 307f.

<sup>81</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 329.

<sup>82</sup> Marinetti schrieb eigens eine Hymne auf den General Enrico Caviglia, den "Sieger von Vittorio Veneto". Marinettis kleine Schrift bildet einen Beitrag zu der Serie "I Condottieri" (1923). Die Gleichzeitigkeit von literarischen Formexperimenten und blanker nationalistischer Demagogie ist überhaupt eine für die futuristische Avantgarde charakteristische Erscheinung. Typisch wäre dafür auch der Fall des Futuristen Paolo Buzzi, eines der Gründungsmitglieder der Bewegung, über den noch keine spezielle Untersuchung vorliegt. 1915 erschien sein experimenteller Roman "Elisse e spirale. Film + Parole in libertà" und noch in den zwanziger Jahren rechnete Buzzi sich zum "linken" Flügel der Bewegung. Zugleich jedoch publizierte er Propagandaschriften der schlimmsten Sorte; 1920 erschien sein Gedichtband "Carmi degli augusti e dei consolari", man vergl. dessen letztes Gedicht "La laude di Gabriele D'Annunzio"! Derartige Ansammlungen späterer faschistischer Slogans zeigen an, wie wenig sich der Futurismus in Wahrheit von der floskelhaften Rhetorik D'Annunzios entfernt hat. Faschistische Schlachtrufe wie "marciare non marcire" sind futuristische Prägungen, der Ursprung des berühmten "eja eja eja! Alalà" dagegen ist bei D'Annunzio zu suchen. M. De Micheli berichtet dessen Entstehungsgeschichte: "In der Nacht zwischen dem 5. und dem 6. August 1917, grüßten die Offiziere seines Geschwaders, während sie auf den Befehl warteten, Pola zu bombardieren, den Poeten-Kommandanten mit dem traditionellen Gruß der Marine und folglich auch dem der Luftstreitkräfte: Hip hip hip Hurrà! Aber D'Annunzio wandte sich ab und zwang die Offiziere, diesen "barbarischen Klang" aus dem Ausland durch einen griechischen und lateinischen Ruf zu ersetzen: Heu heu heu! Alalà! Dann, aus phonetischen Gründen, änderte er das heu in eja" (*La matrice ideologico-letteraria dell'everzione fascista*, 1976, S. 66f).

<sup>83</sup> Sexualität vermischt sich bei Marinetti unablässig mit Gewalt; vergl. z.B. die Passage aus der *Alcova d'acciaio* (1927, S. 389f) in der sich Bäuerinnen den siegreichen italienischen Soldaten prostituieren. Durch den gesamten Roman hindurch erscheint "Italia" als die immer erneut zu vergewaltigende Jungfrau, die aus jeder Vergewaltigung, d.h. aus jedem Krieg, nur noch reiner hervorgehe.

<sup>84</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 305.

<sup>85</sup> Vergl. z. B. C. Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 620ff; Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. 13ff. In der einzigen, wissenschaftlich im übrigen wertlosen Biographie Marinettis, der von W. Vaccari, wird er als "Bakunin der Literatur" titulierte (*Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, 1959).

<sup>86</sup> Berichtet bei A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, Bd. I, 1965, S. 202.

<sup>87</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 414.

<sup>88</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 415.

<sup>89</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 297.

<sup>90</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 390.

<sup>91</sup> Vergl. Marinetti *Novelle colle labbra tinte*, 1930, S. 100f. Vergl. auch Marinettis Schriften im Zusammenhang des Zweiten Weltkriegs: *Il poema africano della Divisione "28 Ottobre"*, 1936; *Canto uomini e macchine della grande guerra mussoliniana*, 1942; *L'esercito italiano*, 1942; *Lo riprenderemo gridando il Duca d'Aosta*, 1943 — letzteres offenbar eine reine Auftragsarbeit.

<sup>92</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 105.

- <sup>93</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 490. So auch Tisdall/Bozzola: "Mussolini's rhetoric owes much to Futurism" (*Futurism*, 1977, S. 202). Wichtige Materialien zu einer Untersuchung der faschistischen Sprache finden sich bei M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, 1979: "Zu den tendenziell vermiedenen Vokabeln gehören 'Padrone' und 'Capitalista', sie werden ersetzt durch 'datore di lavoro' (S. 39f). Der Verf. weist in dieser Hinsicht nach, wie der Faschismus seine Sprachfiguren keineswegs erst selber erfand, sondern sie aus dem Bestand des Risorgimento, der Kirche und des Heeres übernehmen konnte. Er dehnt diese Untersuchung der faschistischen Rhetorik, die "ihre rhythmisch-phonische Logik bis zum Risiko der Desementisierung hin verfolgt" (S. 173), bis in die Sprache der Resistenza hinein aus: "Aus den Flugblättern der Resistenza in der Emilia Romagna ergibt sich, daß sogar die Texte der Partisanen in 'faschistischer Sprache' verfaßt waren" (S. 265). Vergl. weiterhin C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, 1967.
- <sup>94</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 354 und 466f.
- <sup>95</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 422.
- <sup>96</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 384.
- <sup>97</sup> Ebd.
- <sup>98</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 385.
- <sup>99</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 386.
- <sup>100</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 423.
- <sup>101</sup> Ebd.
- <sup>102</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 421.
- <sup>103</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 47.
- <sup>104</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 424.
- <sup>105</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 422.
- <sup>106</sup> Diese Formel Walter Benjamins ist inzwischen zum obligatorischen Zitat in fast jeder Futurismus-Studie geworden; sie reicht jedoch zum Nachweis seines inhärenten "Faschismus" nicht aus. Es fragt sich nämlich im Falle des Futurismus, wieweit es sich bei ihm noch um eine wirkliche "Ästhetisierung" der Politik handelte; vergl. P. Fossati, *La realtà attrezzata*, 1977, S. 181f. W. Zobl vertraut dagegen Benjamins Stichwort seine gesamte Argumentation an: Faschismus-Design, *Neues Forum*, Wien, Juni 1974, S. 33—36.
- <sup>107</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 311.
- <sup>108</sup> Vergl. neuerdings G. Lista, *Arte e politica*, 1980. Er kommentiert Marinettis Schlagwort vom "revolutionären Nationalismus" folgendermaßen: "Es bedeutet, daß in einem Land, das erst 50 Jahre nationalen Lebens hinter sich hatte, . . . unterentwickelt und schwach, wie Italien es damals war, . . . der Nationalismus nicht nur jene rein reaktionäre Rolle spielte" (S. 41). Nur ist der Sinn von Marinettis Formel eben nicht die Anerkennung eines historisch bedingten Rechts im Nationalismus, sondern umgekehrt dessen Entleerung über jeden historischen Kontext hinaus.
- <sup>109</sup> A. Monticone, Movimento futurista e crisi dello stato liberale, in: *Il Futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 20.
- <sup>110</sup> Vergl. E. Santarelli, *Fascismo e neofascismo*, 1974, S. 40.
- <sup>111</sup> Vergl. hierzu das letzte Kapitel von Paolo Buzzis Roman, *Perché non mi ami come tutti*, 1920.
- <sup>112</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 251f.
- <sup>113</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 275.
- <sup>114</sup> Vergl. hierzu auch Marinettis Vorschlag — angeregt vom Futuristen Volt — zu einem faschistischen Korporativismus, ursprünglich erschienen in *L'Ardito*, anno I, Nr. 10, 11, 13, unter dem Titel: Governo tecnico senza parlamento, senza Senato e con Eccitatorio, heute zugänglich in *Teoria e invenzione*, 1968, S. 358ff.

- <sup>115</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 464.
- <sup>116</sup> Gegenüber dem Parlamentarismus waren die Positionen der Futuristen keineswegs einheitlich — vergl. die Debatten zwischen Settimelli und Volt (in Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 359) sowie zwischen Marinetti und Buzzi (ebd. S. 343ff).
- <sup>117</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 462.
- <sup>118</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 442f.
- <sup>119</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 443f.
- <sup>120</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 446.
- <sup>121</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 463.
- <sup>122</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 431.
- <sup>123</sup> L. Salvatorelli/G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Bd. I, 1972, S. 27. Ebenso G. Salvemini, *Le origini del fascismo in Italia*, 1966, S. 128.
- <sup>124</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 448.
- <sup>125</sup> Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. 170ff. G. B. Nazza-ro schreibt über diesen Passus von Marinettis Autobiographie: "Es ist sicherlich kein heroisches Epos; was vor allem abstößt, ist der festliche und triumphale Sinn, der mit dem beschriebenen Ereignis nicht zusammenpaßt. Die terroristische Rage verwandelt sich in Schönheit" (*Introduzione al futurismo*, 1973, S. 332). Nazza-ro hat, was diesen Text angeht, vollkommen recht; in Anbetracht von Marinettis Aktionen allerdings wird man vermuten müssen, daß er sie tatsächlich in jener infantilen, scheinbar ausgelassenen Laune durchführte, in der er sie dann beschreibt. Offenbar lag ihnen jedenfalls kein durchdachter Plan, der die Laune hätte stören können, zu-grunde.
- <sup>126</sup> Vergl. G. Salvemini, *Le origini del fascismo in Italia*, 1966, S. 182.
- <sup>127</sup> R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, 1965, S. 480.
- <sup>128</sup> Es ist völlig unverständlich, wie ein so hervorragender Kenner der futuristischen Literatur, dem auch die zuverlässigsten Neuausgaben Marinettis zu verdanken sind, wie Luciano De Maria meinen kann, diese Beteiligung an der Zerstörung des "Avanti" sei Marinettis einzige aktive Partizipation am Faschismus gewesen. Zudem behauptet er, Marinetti habe nur an der Anfangsphase dieser Aktion teilgenommen, nicht aber an der Zerstörung selbst und verweist dazu auf einen Brief Marinettis von 1920: "Ich nahm", heißt es dort, "in keiner Weise an der Brandstiftung in den Büros der Zeitung teil" (Introduzione a Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. XXXVIII). Diese Aussage steht zunächst einmal im Widerspruch zu einer von De Maria veröffentlichten Passage aus Marinettis Autobiographie (vergl. *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. 171). Nun könnte dieser erst posthum erschienene Passus Marinettis Selbstverherrlichung als faschistischer Aktivist geschuldet sein, jedoch auch im ersten Kapitel seiner "Scatole d'amore" von 1927 nimmt Marinetti in Anspruch, an diesem Anschlag nicht nur teilgenommen, sondern ihn ge-leitet zu haben (vergl. S. 19). Dies wird auch bestätigt von G. Salvemini (*Le origini del fascismo in Italia*, 1966, S. 181f) und A. Tasca (*Nascita e avvento del fascismo in Italia*, Bd. I, 1965, S. 72f). Vollends falsch wird De Marias Interpretation, wenn er schreibt: "Mit dem Jahr 1920, mit 'Jenseits des Kommunismus' verschwindet Mari-netti fast völlig als Ideologe; es überlebt der Literat, der bis zum letzten Bücher über Bücher produzieren wird" (Introduzione a Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. LXVI). Das setzte einen Begriff ideologischer Kohärenz voraus, den Marinetti stets und explizit abgelehnt hatte. In "Scatole d'amore" beschreibt Marinetti sein eigenes Leben als die vollendete Einheit von Kunst und Politik, demgegenüber die Kunstwerke nur Abfallprodukte seien. Ebenso sieht Settimelli in seiner Schrift über Marinetti 1921 dessen Kohärenz allein im "Leben", während theoretische Kohärenz, exem-

pliziert an Croce, zu praktischer Inkonsequenz führe (*Marinetti — l'uomo e l'artista*, 1921, S. 71ff). Wie Settimelli daher bemerkt, könne eine Auseinandersetzung mit dem Futurismus nicht dessen Widerspruchsfreiheit voraussetzen, sondern habe ihn "in Aktion" darzustellen, wobei der gedankliche Nachvollzug den praktischen notwendig beinhalte: "Ich habe die logischen Schemata zerstört. Ich habe dieses (Marinettis/M.H.) Werk im Leben betrachtet. (. . .) Die Flohknacker, die in ihm nach Widersprüchen suchen und sich dessen rühmen, sind Verspätete, sie sind blinde Moten, eingeschlossen in Fluren aus getrocknetem Schlamm. Nach so vielen Prozessionen, nach so vielen Gänsemärschen von mehr oder minder gut verbundenen Argumenten, springt jetzt endlich eine LEBENDE THEORIE aus dem italienischen Hirn hervor" (S. 7). Um die Bestimmung einer exakten ideologischen Position war es Marinetti auch vor 1920 nicht zu tun, sodann aber ist De Marias Urteil, Marinetti verschwinde als politischer Autor, einfach unrichtig. Zu verweisen wäre auf seine Bücher *Fascismo e Futurismo* von 1924, mit Widmung an Mussolini, auf *Marinetti e il futurismo* von 1929, ebenfalls mit Widmung an das "futuristische Genie" Mussolinis, auf seine umfangreiche Arbeit als Propagandaschriftsteller im zweiten Weltkrieg — und noch Marinettis letztes Buch, veröffentlicht von seiner Witwe unmittelbar nach seinem Tode, trug den Titel: *Quarto d'ora di poesia della X Mas*. Zu fragen wäre schließlich gegen De Maria, in welchem seiner Bücher Marinetti eigentlich nicht als "Ideologe" spricht.

- <sup>129</sup> Zit. in A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo in Italia*, Bd. I, 1965, S. 53f.
- <sup>130</sup> Mussolini legte auf diesen Programmpunkt des "Consiglio tecnico" damals noch den größten Wert, in dieser Forderung erblickte er die entscheidende Neuheit seiner Position. Er berief sich dabei allerdings weder auf Marinetti, noch auf den Syndikalist Alceste De Ambris, sondern auf den Führer der Münchener Räterepublik, Kurt Eisner, von dem soeben eine Schriftenauswahl auf Italienisch erschienen war (*I nuovi tempi*, 1919).
- <sup>131</sup> Zur Beziehung zwischen Marinettis politischem Manifest und dem Programm des Frühfaschismus vergl. E. Crispolti, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e Fascismo*, in Birolli/Crispolti/Hinz, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, 1975, S. 43.
- <sup>132</sup> Angaben nach M. Verdone, *Che cosa è il futurismo*, 1973, S. 19. A. Monticone dagegen berichtet von 6000 Stimmen für die Faschisten (Movimento futurista e crisi dello stato liberale, in: *Roma e il futurismo*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 21).
- <sup>133</sup> Vergl. auch G. Salvemini, *Le origini del fascismo in Italia*, 1966, S. 240f.
- <sup>134</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 532.
- <sup>135</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 488.
- <sup>136</sup> Zu Marinettis Aufenthalt in Fiume vergl. M. A. Ledeen, *D'Annunzio a Fiume*, 1975, S. 117—119.
- <sup>137</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 529.
- <sup>138</sup> Die Marinetti-Biographie von W. Vaccari enthält auch einige Photographien von Marinetti und Vecchi in Fiume.
- <sup>139</sup> Vergl. A. Monticone, *Movimento futurista e crisi dello stato liberale*, in: *Roma e il futurismo*, Istituto di Studi Romani, 1978, S. 21.
- <sup>140</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 462 und 530.
- <sup>141</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 442.
- <sup>142</sup> Vergl. F. Chabod, *L'Italia contemporanea, 1919 — 1948*, 1961, S. 72.
- <sup>143</sup> Die soweit ich sehe eindringlichste Darstellung des faschistischen Terrors unter den Landarbeitern findet sich in I. Silone, *Der Faschismus*, 1934, S. 96ff.
- <sup>144</sup> Vergl. F. Chabod, *L'Italia contemporanea, 1919 — 1948*, 1961, S. 62f.



- <sup>145</sup> G. Ferrata stellt Marinetti das zweifelhafte Kompliment aus, sein faschistisches Engagement sei zumindest ehrlich und ohne Kompromisse gewesen; Prefazione a Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. XIII.
- <sup>146</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 526.
- <sup>147</sup> F. Chabod, *L'Italia contemporanea, 1919 — 1948*, 1961, S. 61f; ebenso A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo in Italia*, Bd. II, 1965, S. 545f.
- <sup>148</sup> L. De Maria, Introduzione a Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. XXXVII.
- <sup>149</sup> K. Priester, *Der italienische Faschismus*, 1972, S. 230.
- <sup>150</sup> R. Opitz, Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus, *Das Argument*, Nr. 87, 1974, S. 594. Die Faschismusliteratur in dieser Hinsicht ist unübersehbar, ihre namhaftesten Vertreter sind R. Kühnl, W. Abendroth und R. Opitz. Das politisch Unzureichende eines Faschismusbegriffs als unmittelbarer Kapitaldiktatur ist jüngst auch von marxistischer Seite durch Niels Kadritzke unter Rückgriff auf die zeitgenössische Faschismuskonzeption, also vor allem auf Thalheimer, Sohn-Rethel, Bauer u.a., dargestellt worden: Faschismus als gesellschaftliche Realität und als unrealistischer Kampfbegriff, *Probleme des Klassenkampfes*, Nr. 8/9, 1976, S. 89—102. Auch Kadritzkes Aufsatz krankt allerdings noch an der Hoffnung, die faschistische Ökonomie als eine genuin kapitalistische analysieren zu können. Durch die Aufhebung der *freien* Lohnarbeit durch das korporative System (und dann erst recht in der Lagerökonomie der SS) nähert der Faschismus sich jedoch mehr einer direkten Ausbeutungswirtschaft — etwa feudaler Art —, als der kapitalistischen Profitwirtschaft. Kapitalistisch ist den Bestimmungen von Marx zufolge nicht jegliches Privateigentum an Produktionsmitteln, sondern nur das, das auf der Ausbeutung *freier* Lohnarbeit beruht. Karin Priester nimmt, vom Material gezwungen, in diesem Spektrum eine etwas differenziertere Position ein: "Festzustellen bleibt, daß der Faschismus allein an einem einzigen roten Faden entlang operiert: Ausschaltung des Klassenkampfes. Dies sagt zwar einiges über seinen Klassencharakter, aber wenig über die Formbestimmtheit seiner Politik. Es erscheint daher sinnvoll, den Faschismus zunächst als eine bestimmte, den politischen Kräfteverhältnissen flexibel sich anpassende Herrschaftsmethode zu umschreiben, ... deren Besonderheit gegenüber dem 'normalen', bürgerlichparlamentarischen System weder prinzipiell in der Aufhebung rechtsstaatlicher Prinzipien noch in der systematischen Anwendung von Terror liegt, sondern allein im direkten Eingriff in das Verhältnis von Kapital und Arbeit. Daß dieser Eingriff vorgenommen wird, ist konstitutives Merkmal des Faschismus, wie er vorgenommen wird, bemißt sich nach der jeweiligen Kräftekonstellation" (Anmerkungen zum Thema italienischer Faschismus. *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Nr. 8, 1974, S. 805). Wenn der Faschismus sich als "Ausschaltung des Klassenkampfes" definiert, dann kann er auch nicht mehr als "Form bürgerlicher Herrschaft" (Kühnl) angemessen beschrieben werden. An diesem Widerspruch krankt die neuere marxistische Faschismus-Theorie. Zudem ist auch Priesters Definitionsversuch durch den "Eingriff in das Verhältnis von Kapital und Arbeit" keineswegs für den Faschismus spezifisch; er weist eher auf die Schwierigkeit, auf heutige kapitalistische Zustände noch marxistische Termini anzuwenden. Die "Formbestimmtheit" der faschistischen Politik scheint für seinen substantiellen "Klassencharakter" also doch nicht ganz gleichgültig zu sein. Zur Kritik der marxistischen Faschismus-Theorie (und damit auch der Kapitalismus-Theorie) vergl. G. Schäfer, Ökonomische Bedingungen des Faschismus, in R. Kühnl (Hrsg.), *Texte zur Faschismuskonzeption*, Bd. I, 1974, S. 204—218. Für die Schwierigkeit, vom marxistischen Standpunkt aus überhaupt einen Staatsbegriff zu gewinnen, der Kriterien zur Beurteilung einer konkreten Politik ermöglichte und zudem nicht den Unterschied zwischen parlamentarischem und faschistischem Staat verwischte, vergl. die ausge-

- zeichnete Arbeit von Isaac D. Balbus, *The End of the Marxist Theory of Politics*, vorge-  
tragen auf dem 1981 Annual Meeting of the American Political Science Organisa-  
tion, New York, 3. — 6. Sept.
- <sup>151</sup> Es ist das Verdienst von Mario Isnenghi, auf diesem Umstand insistiert zu haben.  
Er erkennt einerseits die ideologische Unschärfe des Faschismus, bei dessen maxima-  
ler Diffusion andererseits. Als Ausweg schlägt er eine "kulturelle Phänomenologie"  
der faschistischen Institutionen vor, die weniger deren Ideologie auf die Spur zu  
kommen suchte, als ihrer praktischen Wirksamkeit — vergl. *L'educazione dell'italia-  
no*, 1979.
- <sup>152</sup> Deutlichstes Beispiel der Vorführung des Faschismus als einer Art Museum der  
Pathologien ist K. Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bd., 1977.
- <sup>153</sup> Am treffendsten ist immer noch die Darstellung von F. Chabod, *L'Italia contem-  
poranea, 1919 — 1948*, 1961, S. 63f.
- <sup>154</sup> Treffend hat E. Knödler-Bunte den berühmten Satz Horkheimers, "wer aber  
vom Kapitalismus nicht reden will, sollte auch vom Faschismus schweigen", neu  
formuliert: "A critical examination of German fascism . . . is only possible as a criti-  
que of the proletarian movement" (Fascism as Depoliticized Mass Movement, *New  
German Critique*, Nr. 11, 1977, S. 39).
- <sup>155</sup> Vergl. G. Schäfer, Ökonomische Bedingungen des Faschismus, in R. Kühnl  
(Hrsg.), *Texte zur Faschismuskussion*, Bd. I, 1974.
- <sup>156</sup> Vergl. den Bericht bei L. De Maria, Introduzione a Marinetti, *Teoria e invenzio-  
ne*, 1968, S. XLIII.
- <sup>157</sup> G. Lista, *Arte e politica*, 1980, S. 14.
- <sup>158</sup> Vergl. das Gründungsdekret der Accademia d'Italia vom 7. Jan. 1926, zit. in F.  
Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 209. Zur Ernennungspolitik der Accademia  
vergl. M. Ferrarotti, *L'Accademia d'Italia*, 1978, darin auch die näheren Umstände,  
die zu Marinettis Berufung 1929 führten.
- <sup>159</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 490.
- <sup>160</sup> Marinetti, Il manifesto della cucina futurista, ursprünglich in *La Gazzetta del Po-  
polo*, Torino, vom 30. Dez. 1930; heute in Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 188f.
- <sup>161</sup> Marinetti, Il teatro totale per massa, in Scivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S.  
199ff.
- <sup>162</sup> Marinetti e Fillia, Manifesto dell'arte sacra futurista, ursprünglich in *La Gazzetta  
del Popolo*, Torino, vom 23. Juni 1931; heute in Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968,  
S. 173ff.
- <sup>163</sup> Dem Komplex der Aeropoesia, -pittura und -musica, mit dem der Futurismus zu  
Beginn der dreißiger Jahre einen Neubeginn versuchte, gehören vor allem die fol-  
genden Manifeste an: Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampoli-  
ni, Somenzi: Manifesto della aeropittura, *La Gazzetta del Popolo*, Torino, 22. Sept.  
1929; heute in Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 169ff. A. Toni, Aeromusica,  
*Futurismo*, anno II, Nr. 58, 12. Dez. 1933. Vorläufer sind die Manifeste von Fedele  
Azari, mit dem Marinetti auch "Il Primo Dizionario Aereo" (1929) zusamme-  
gestellt hatte: Il Teatro aereo futurista, vom 11. April 1919, in Scivo, *Sintesi del futuris-  
mo*, 1968, S. 161f.
- <sup>164</sup> Marinetti, *Scatole d'amore*, 1927, S. 25.
- <sup>165</sup> Marinetti, in *Critica Fascista*, anno V, Nr. 1.1, 1927. Andere Antworten auf die-  
selbe Umfrage Bottais finden sich in F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S.  
76ff.
- <sup>166</sup> M. Somenzi, Lettera aperta al Segretario Federale di Roma, *Futurismo*, Nr. 5, 9.  
Okt. 1932.
- <sup>167</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 430 und 489.

- <sup>168</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 537. Vergl. den Vorschlag Prampolinis, alle nichtfuturistischen Künstler von der Darstellung des Faschismus auszuschließen: *Stile futurista, stile fascista*, *Elettroni*, Nr. 1, 1933; abgedruckt in Caruso/Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 514.
- <sup>169</sup> Arnaldo Ginna, *L'uomo futuro. Investigazione futur-fascista dell'uomo futuro*, *Futurismo*, Nr. 37 — 47/48, 21. Mai — 6. Aug. 1933; hier Nr. 33. Diese Texte Ginna sind eines der erschreckendsten Beispiele für den Verfall des Futurismus unter dem faschistischen Regime. Ginna's Buch von 1919, *La locomotive con le calze*, gehört noch zu dem interessantesten, was der literarische Futurismus vorgelegt hat; zu recht veranstaltete Vanni Scheiwiller 1976 eine kleine Neuauflage. Bruno Corra begeht in seinem "futuristischen Vorwort" allerdings den typisch futuristischen Irrtum, einen "freien Umgang mit der Sprache" schon für das Kennzeichen einer befreiten Subjektivität zu halten (S. 8). Arnaldo Ginna, der in seiner Philosophie von Rudolf Steiner und vom Spiritismus beeinflusst war, hat die ersten Programme einer abstrakten Malerei in Italien formuliert: *Pittura dell'avvenire* (1915) und *Pittura e scultura dell'avvenire* (1917).
- <sup>170</sup> M. Fagiolo Dell'Arco, *Futur/Balla*, 1970, S. XXV. Nach dieser Prämisse gerät auch Fagiolo's Kunstinterpretation, die frei von jedem Moralismus zu sein habe, in den blanken Unsinn. Er schreibt über "Balla im Runden": "Der Kreis ist das Objektiv der Kamera. (. . .) Der Kreis ist das Fernglas (das dargestellt wird in der Serie Mercurio-Sole, Apotheose des Kaleidoskops). Der Kreis ist das Rad (das erste Bild der Bewegung, das Balla studiert hat); der Kreis ist der Strudel (ein Thema, das aus dem Rad hervorgeht, aber auf kosmische Gesetze anspielt). Der Kreis ist das Brennglas. (. . .) Der Kreis ist die Rose einer gotischen Kathedrale (der Lichtstrahl, Emblem der empiristischen Forschung Ballas). Der Kreis ist ein Gestirn (Astronomie: die geheime Leidenschaft des Malers); der Kreis ist eine Blume (Lob der Natur: ein anderes Leitmotiv seines Werkes). Der Kreis ist ein rotierender Propeller. Der Kreis ist das Unendliche (das orientalische Mandala . . .); der Kreis ist das Endliche (die kleine alte Welt, in der wir leben). Der Krieg ist auch Spiel (der Ball . . . fundamentales Thema des Theoretikers des 'futuristischen Spielzeugs'). Sogar der Kreis als Symbol der Frau. Der Kreis ist schließlich die absolute Vollkommenheit der Einfachheit: O von Giotto" (*Omaggio a Balla*, 1967, S. 6). Soweit nur eine kleine Auswahl über diesen "Balla im Runden", denn es versteht sich, daß bei soviel theoretischer Phantasie die Spekulation noch über viele Seiten fortgesetzt wird. Die Publikationen Fagiolo's sind für die italienische Futurismus-Renaissance typisch, zu erklären sind sie weniger durch ein neuerwaches Interesse am Gegenstand, als vielmehr durch die spezifische Notlage der italienischen Intellektuellen. E. Crispolti beschreibt sie in seiner Polemik gegen Fagiolo folgendermaßen: "Dieses Verhalten eines Schriftstellers, der sich mit jeder marginalen Beobachtung als etwas "nie Bemerktem" nach vorne drängt, ist Teil einer speziellen ideologischen Unehrllichkeit, verständlich nur im Zusammenhang des kleinen kritischen Karrierismus, . . . des Versuchs einer Wiedererrichtung einer 'modernistischen Akademie', die sich um Schatten des neuen Wettlaufs zur Macht in der linken Mitte abspielen" (*Il mito della macchina*, 1969, S. 183f). Crispolti stützt sein Urteil durch den Nachweis zahlreicher Plagiate Fagiolo's (S. 171ff, 208ff). Vergl. auch die Debatte zwischen Crispolti und Fagiolo in *Palatino*, Nr. 1, 1966, S. 66ff.
- <sup>171</sup> Caruso/Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 15, vergl. auch G. B. Nazzaro, *Introduzione al futurismo*, 1973, S. 37ff.
- <sup>172</sup> Caruso/Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, 1977, S. 6.

- <sup>173</sup> R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, 1965, S. 81. Ähnlich E. Santarelli, *Fascismo e neofascismo*, 1974, S. 40; G. Salvemini, *Le origini del fascismo in Italia*, 1966, S. 128 und M. De Micheli, *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, 1975, S. 9ff.
- <sup>174</sup> A. Dresler, Der politische Futurismus als Vorläufer des Faschismus, *Preußische Jahrbücher*, Nr. 217, Berlin 1929.
- <sup>175</sup> J. R. Dashwood, Futurism and Fascism, *Italian Studies*, Cambridge/Mass. 1972, S. 91—103.
- <sup>176</sup> A. Gramsci, Marinetti rivoluzionario, *Ordine nuovo*, 5. Jan. 1921; heute in *Scritti politici*, 1973, vol. III.
- <sup>177</sup> Vergl. P. Anderson, *Antonio Gramsci*, 1979, S. 10ff.
- <sup>178</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 1966<sup>6</sup>, S. 10.
- <sup>179</sup> Vergl. R. Luperini, *Letteratura e ideologia del primo Novecento italiano*, 1973, S. 17f. Ebd. finden sich auch Gramscis Stellungnahmen zu der dem Futurismus parallelen Gruppe um die Zeitschrift "La Voce" diskutiert (S. 25ff).
- <sup>180</sup> Dieser Brief wurde 1923 von Trotzky in sein Buch "Literatur und Revolution" aufgenommen (italienische Übersetzung 1958). Zum Problem, ob es sich um eine private Korrespondenz zwischen Gramsci und Trotzky oder um eine offizielle Stellungnahme handelte, vergl. C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, 1973, S. 66. Gramscis Beschreibung der außerordentlichen Popularität des Futurismus unter den Arbeitern wird auch bestätigt durch einen Brief von R. Provinciali an Aldo Palazzeschi vom 29. März 1911 (in Marinetti/Palazzeschi, *Carteggio*, 1974, S. 145f). Dieser Brief fällt noch in die Zeit vor der Gründung der Zeitschrift "Lacerba", auf deren Erfolg Gramsci sich bezieht.
- <sup>181</sup> L. Trotzky, Origine e natura del futurismo italiano, zit. in C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, 1973, S. 206.
- <sup>182</sup> L. Trotzky, Origine e natura del futurismo italiano, zit. in C. De Michelis *Il futurismo italiano in Russia*, 1973, S. 208.
- <sup>183</sup> Vergl. L. Trotzky, *Letteratura, arte, libertà*, 1959, S. 6. Zu ähnlich summarischen Verkürzungen gelangt auch M. De Micheli, *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, 1975, der die gesamte "Dekadenz" für die Vorbereitung des Faschismus verantwortlich macht. Nützlich an diesem Buch ist jedoch die Chronik neofaschistischer Aktivitäten in Italien seit 1945 (S. 170ff).
- <sup>184</sup> Diese Position Trotzky's ist nur vor dem Hintergrund der sowjetischen Kunstpolitik gegenüber dem russischen Futurismus verständlich. Das kann hier nur in einigen Stichworten angedeutet werden. Für die russische Avantgarde wurde der italienische Futurismus zum Schlüsselproblem, denn sie sah sich vor allem seit dem Machtantritt des Faschismus immer neuen Angriffen wegen wirklicher oder angeblicher Parallelen ausgesetzt. Für Lunatscharsky blieb Marinetti trotz seines faschistischen Engagements ein "revolutionärer Intellektueller" (s. die Dokumente in C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, 1973, S. 191f). Sergej Tretjakov versuchte den "revolutionären" Charakter des Futurismus folgendermaßen zu retten: "Die Tatsache, daß der Futurismus in einer bürgerlichen Umgebung entstanden ist, ist genau so wahr wie die Tatsache, daß in dieser selben Umgebung der revolutionäre Sozialismus entstanden ist" (ebd. S. 201f). Boris Arvatov versuchte, zwischen einem "faschistischen Marinetti" und seinen "sozialistischen" Anhängern einen Trennungsstrich zu ziehen (*Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, 1973, S. 124—130). Die beiden namhaftesten russischen Futuristen, Majakovskij und Chlebnikov, hatten einen Einfluß Marinettis auf ihr Werk rundweg bestritten und sich sogar geweigert, ihn während seiner Russlandreise 1914 zu empfangen. Daß aber dennoch viele Berührungspunkte bestehen, bleibt außer Zweifel. 1923 schrieb Majakovskij gegen Kritiker, die ihn

als Anhänger Marinettis angriffen: "Auf dem Gebiet der Ideologie haben wir nichts mit dem italienischen Futurismus gemein" (ebd. S. 61f). Gemeinsamkeiten beschränkten sich vielmehr auf einige formale Techniken. Diese Unterscheidung wird von Majakovskij hier errichtet, um sich gegen Angriffe zur Wehr zu setzen, die mit dem Argument des italienischen Futurismus die gesamte moderne Kunst aus Rußland auszutreiben hofften. So schreibt etwa A. Rodov: "Der Futurismus ist die definitive Auflösung, die Verfaulung der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer imperialistischen Phase: und deshalb ist er in allen imperialistischen Ländern eine typische Tendenz der bürgerlichen Kunst" (ebd. S. 57f). Zu erklären bliebe jedoch, warum der Futurismus in einem in "imperialistischer" Hinsicht so unterentwickeltem Land wie Italien zur Geltung kam, und nicht, wie nach dieser These anzunehmen wäre, in England, Frankreich oder Deutschland. Fragwürdig ist auch, den Futurismus noch als "Verfaulungsprodukt" zu begreifen, nicht zufällig war die "Hygiene" einer seiner Hauptparolen. Als Verteidigung gegen derartige Angriffe, die schon Anfang der zwanziger Jahre die Argumente der stalinistischen Kunstpolitik erprobten, sind die Sätze Majakovskijs oder Tretjakovs zu lesen. Die Geschichte der Beziehungen von russischem und italienischem Futurismus, die mit Marinettis Rußlandreise 1914 ihren Höhepunkt gefunden hatte, brach nach einem Treffen Majakovskijs mit Marinetti in Paris, im Restaurant "Voisin" am 20. 6. 1925 (nicht 1926, wie Goriély, *Le avanguardia letterarie in Europa*, 1967, S. 59, behauptet) abrupt ab. Das Treffen wurde vermittelt und gedolmetscht von Elsa Triolet, der Ehefrau Aragons und Schwester Lilja Briks, der Geliebten Majakovskijs. Sie berichtete 1956 in ihrer unveröffentlichten Autobiographie (zit. bei C. De Michelis, ebd., S. 70): "Schade, daß mir die Erinnerung fehlt, um dieses Gespräch zwischen einem italienischen und russischen Futuristen, zwischen einem Faschisten und einem Bolschewisten rekonstruieren zu können. Ich erinnere mich nur an die Versuche Marinettis, Majakovskij zu erklären, daß der Faschismus in Italien dasselbe sei wie der Kommunismus in Rußland, und an die Verbitterung Majakovskijs". Wenn Majakovskij 1923 immerhin noch eine "Gemeinsamkeit in der formalen Behandlung des Materials" zugestanden hatte, so war er schon damals von einem seiner genauesten Interpreten, Roman Jakobson, auf die grundlegenden Unterschiede aufmerksam gemacht worden. Jakobson war der meines Wissens erste, der schon 1919 in Marinettis Parole in Libertà nicht eine neue literarische Technik, sondern eine der Kulturindustrie erblickt hat (vergl. in C. De Michelis, ebd., S. 171ff). Wenn mit dem Jahr 1925 das Ende der Beziehungen zwischen italienischem und russischem Futurismus angesetzt werden kann, so gibt es über deren Anfang eine lange und chauvinistisch verdunkelte Debatte. Insbesondere die italienische Futurismus-Literatur geht fast durchweg von zwei Reisen Marinettis nach Rußland, 1914 und 1910 (!), aus, von denen die frühere frei erfunden wurde, wie C. De Michelis nachweist, um den italienischen "Primat" in Sachen Futurismus zu beweisen (z.B. Goriély, Calvesi, Belloli, Givone u.a.). Diese Erfindung geht mindestens zum Teil auf Marinetti selbst zurück; in seiner Autobiographie schreibt er zu seiner Reise von 1914: "Zum zweiten Mal . . . werde ich in Moskau wie ein König empfangen" (*La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. 296). Dabei bleibt offen, ob er mit dem nicht weiter genannten ersten Mal seine Reise vier Jahre früher meint, oder, wie L. De Maria vermutet (*La grande Milano*, S. 343), den Umstand, daß er nach seinem Eintreffen in Moskau zunächst nach Petersburg weiterreiste, um dann nach Moskau zurückzukehren. Der Irrtum — um nicht von Fälschung zu reden — geht zurück auf eine Dissertation über Marinetti von Graziella Lehrmann 1942 an der Universität Fribourg (*De Marinetti à Majakovskij*, 1942), die erstmals die angebliche Rußland-Reise von 1910 erwähnte: "En 1910 Marinetti pousse sa campagne de propagande jusqu'à Moscou et à Petersbourg" (S. 21). Marinetti selbst

- hatte sich bei der Abfassung seiner Autobiographie 1943/44 dieser Dissertation bedient. Die gesamte Affäre, in deren Verlauf die merkwürdigsten Plagiate sich überkreuzten, wird eingehend rekonstruiert von C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, 1973, S. 17ff.
- <sup>185</sup> Marinetti hat bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich auch Gramsci selber getroffen. Vergl. G. Ferrata, Prefazione a Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, 1969, S. XV.
- <sup>186</sup> A. Gramsci, *Quarterni del carcere*, 1975, Bd. I, S. 115. Gramsci spielt hier auf Marinettis jesuitische Erziehung und Alexandria/Ägypten an. Diese Passagen werden vollkommen fehlinterpretiert von C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bd. I, 1978, S. 63.
- <sup>187</sup> P. Gobetti, *Scritti politici*, 1969, S. 581.
- <sup>188</sup> P. Gobetti, *Scritti politici*, 1969, S. 16.
- <sup>189</sup> P. Gobetti, *Scritti politici*, 1969, S. 579.
- <sup>190</sup> B. Croce, in *La Stampa*, 15. Mai 1924; heute in V. Vettori, *Le riviste italiane del Novecento*, 1958, S. 41. Benedetto Croce war von vornherein bevorzugtes futuristisches Angriffsobjekt (vergl. z.B. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 428ff; E. Settimelli, *Marinetti — l'uomo e l'artista*, 1921, S. 71ff); dem wurde durch Croces Neutralismus 1914 und durch seinen Antifaschismus immer neues Material zugeführt. Croce hat sich mit dem Futurismus, obwohl er sich mit Marinetti vor dem Ersten Weltkrieg traf, nie genau auseinandergesetzt. Zum Verhältnis Croces vor dem Ersten Weltkrieg traf, nie genau auseinandergesetzt. Zum Verhältnis Croces zum Futurismus vergl. A. Soffici, *Opere*, Bd. VI, 1965, S. 399ff. Noch nach dem Zweiten Weltkrieg vermochte Croce im Futurismus nichts anderes zu erkennen, "als eine Verfinsterung des Bewußtseins", gegenüber der er sich auf die Aufklärungskraft seiner Philosophie verließ. Die These dieser Arbeit wäre dagegen, daß Faschismus wie Futurismus zwar eine "Bewußtseinsverwirrung" sein mögen, aber keine vorübergehende und keine, der mit den Mitteln der Aufklärung abzuhelpfen wäre. Die Auseinandersetzung Croces mit dem Faschismus wird vorgeführt in R. De Felice, *Le interpretazioni del fascismo*, 1969, S. 29f.
- <sup>191</sup> Vergl. das Unverständnis Croces gegenüber Mallarmé, *Lettura di poeti*, 1966, S. 154.
- <sup>192</sup> G. Prezolini, *Il Secolo*, 3. Juli 1923.
- <sup>193</sup> Vergl. Soffici, *Opere*, Bd. VI, 1965, S. 359.
- <sup>194</sup> Zu dem Gino Severini eigentümlichen "ritorno all'ordine" vergl. dessen Buch *Du cubisme au classicisme* (1921).
- <sup>195</sup> G. De Chirico, Il ritorno a mestiere, *Valori plastici*, Nov/Dez. 1919.
- <sup>196</sup> Ebd.
- <sup>197</sup> A. Savinio, *Valori plastici*, Nov/Dez. 1919, vergl. ders., Primi saggi di una filosofia delle arti, *Valori plastici*, Nr. 5, 1921, S. 103—105. Die Materialien sind heute zugänglich im Katalog der Ausstellung "La pittura metafisica", Venezia, Palazzo Grassi, 1979. Vergl. weiterhin die neuere Studie von P. Fossati, *Valori plastici, 1918 — 1922*, 1981, hier vor allem S. 72 und 76.
- <sup>198</sup> Vergl. Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 315ff.
- <sup>199</sup> Vergl. P. Fossati, *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, 1973.
- <sup>200</sup> Vergl. P. Fossati, *Valori plastici, 1918 — 22*, 1981, S. 7ff, 22 und 77.
- <sup>201</sup> P. Fossati, *Valori plastici, 1918 — 22*, 1981, S. 184.
- <sup>202</sup> G. De Chirico, Zeusi esploratore, *Valori plastici*, Nr. 1, Nov. 1919.
- <sup>203</sup> Der Terminus "Pittura metafisica" wurde von Otto Weininger übernommen, vergl. G. Castelfranco, *Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930*, 1956, S. 20. Vergl. auch Fossati, *Valori plastici, 1918 — 22*, 1981, S. 80.

- <sup>204</sup> F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 47.
- <sup>205</sup> Vergl. Carràs Autobiographie, in ders., *Tutti gli scritti*, 1978, S. 699.
- <sup>206</sup> Giorgio De Chirico scheint von diesen Bildern Carràs nicht sehr überzeugt gewesen zu sein. Er schreibt in seiner Autobiographie: "Als Carrà mich metaphysische Bilder malen sah, ging er nach Ferrara, kaufte sich Leinwand und Farbe, und machte sich daran, sie sehr schlecht nachzupinseln. All das mit einer bemerkenswerten Scham- und Talentlosigkeit" (*Memorie della mia vita*, 1945, S. 129).
- <sup>207</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 84f.
- <sup>208</sup> Carràs "Parlata su Giotto", der ersten Schrift seiner metaphysischen Periode, erschienen in *La Voce* vom 31. März 1916, begann z.B. mit den (unübersetzbaren) Worten: "La sola intenzion viva dell'anemo non aiuta a conoscere i detti e le operation dell'arte parlata. . ."! In der Ausgabe seiner "Tutti gli scritti" ist diese archaisierende Schreibweise modernisiert (vergl. S. 63). Die Reaktion der avantgardistischen Künstler auf diesen neuen Carrà kann nicht verwundern. Carlo Belli berichtet, daß im Kreis der Mailänder Abstraktisten ein Preis für denjenigen ausgesetzt war, dem es gelänge, beim Verlesen von Carràs Schriften nicht herauszulachen (C. Belli, *Kn*, 1935, Neudruck 1972, S. 133).
- <sup>209</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 85.
- <sup>210</sup> U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, 1971, S. 9.
- <sup>211</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 281.
- <sup>212</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 199.
- <sup>213</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 200.
- <sup>214</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 97.
- <sup>215</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 96.
- <sup>216</sup> Zur deutschen Reaktion auf dieses Bild Carràs vergl. W. Worringer, Carràs 'Pinnie am Meer', *Wissen und Leben*, 10. Nov. 1925.
- <sup>217</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 752.
- <sup>218</sup> Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 279.
- <sup>219</sup> C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bd. I, 1978, S. 5; vergl. S. 100f.
- <sup>220</sup> G. Papini, Il cerchio si chiude, *Lacerba*, anno II, Nr. 4, 15. Feb. 1914; heute in ders., *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 470ff.
- <sup>221</sup> G. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 470f.
- <sup>222</sup> G. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 472.
- <sup>223</sup> U. Boccioni, Il cercio non si chiude!, *Lacerba*, anno II, Nr. 5, 1. März 1914; heute in Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 772.
- <sup>224</sup> Boccioni, Il cercio non si chiude!, in Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 773. Die ästhetische Theorie Theodor W. Adornos sieht sich in ihrem Ausgangspunkt mit Papini einig. Um die von ihm beschriebene Verengung des ästhetischen Bereichs ist Adornos Werk zentriert. Auf seiner ersten Seite heißt es: "Die Einbuße an reflexionslos oder unproblematisch zu Tuendem wird nicht kompensiert durch die offene Unendlichkeit des möglich gewordenen, der die Reflexion sich gegenüber sieht. Erweiterung zeigt in vielen Dimensionen sich als Schrumpfung. Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheißene abenteuerliche Glück beschieden. Statt dessen hat der damals ausgelöste Prozeß die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde" (*Ästhetische Theorie*, 1970, S. 9). Adornos Ästhetik ist aus diesem Rückblick auf die Avantgarde, die in ihren ersten Sätzen evoziert wird, geschrieben. Aus dem Scheitern dieses Ausbruchs aus der Kunst zugunsten einer sozialen Lösung erklärt sich in Adornos Theorie die Verteidigung des ästhetischen Hermetis-

- mus. Papini hat diesen Prozeß schon am Beginn des avantgardistischen Prozesses gegen die traditionelle Kunst gesehen, während der Futurist Boccioni noch dem "abenteuerlichen Glück" nachjagte.
- <sup>225</sup> Boccioni, *Il cerchio non si chiude!*, in Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, ebd.
- <sup>226</sup> Vergl. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 482.
- <sup>227</sup> G. P. Lucinis Artikel gegen den Futurismus wurden überwiegend in der Florentiner Zeitschrift "La Voce" publiziert, an der auch Papini und Soffici mitarbeiteten. Sie sind heute gesammelt in G. P. Lucini, *Marinetti, futurismo, futuristi*, 1975.
- <sup>228</sup> Vergl. Soffici, *Opere*, Bd. VII, vol. II, 1968, S. 785ff.
- <sup>229</sup> Vergl. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 485.
- <sup>230</sup> In Wahrheit machte die Florentiner Gruppe vom Namen "Futurismus" später jedoch keinen Gebrauch mehr.
- <sup>231</sup> F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, 1920, S. XVI.
- <sup>232</sup> A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 2f. Palazzeschis erste Gedichtbände waren dagegen nur auf Kosten des Autors gedruckt worden: *I cavalli bianchi*, 1905; *Lanterna*, 1907; *Poemi*, 1909; heute alle in *Opere giovanili*.
- <sup>233</sup> Erste Auflage 1910, zweite 1913. Der Titel dieses Gedichtbandes, "L'incendio" geht vermutlich auf Marinetti zurück, der die Mitglieder seiner Bewegung zu jener Zeit als "fratelli incendiari" betitelte.
- <sup>234</sup> A. Palazzeschi, *Il codice di Perelà*, 1911, heute in *Opere giovanili*, 1958.
- <sup>235</sup> Unter dem Titel "L'antidolore" in stark erweiterter Fassung heute in *Opere giovanili*, 1958, nach denen wir hier zitieren. Palazzeschi teilt nicht mit, warum und bei welcher Gelegenheit diese Überarbeitung vorgenommen wurde.
- <sup>236</sup> A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 936.
- <sup>237</sup> A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 935.
- <sup>238</sup> Wo immer im frühen Futurismus eine karikaturierende Ironie anzutreffen ist, geht sie auf den Einfluß Palazzeschis zurück. Das betrifft vor allem Marinettis *Il Teatro di Varietà* vom 21. Nov. 1913 — vergl. F. Curi, *Perdita d'aureola*, 1977, S. 49f.
- <sup>239</sup> A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 932f.
- <sup>240</sup> Vergl. Palazzeschis Novelle "Il gobbo" von 1912, in ders., *Tutte le novelle*, 1975, S. 223ff. Unter Palazzeschis Novellen sind weiterhin der futuristischen Periode zuzurechnen — obwohl es sehr schwierig ist, hier exakte Grenzen zu ziehen: *Piccolo gioiello sentimentale* (S. 324); *Tre diversi amici e tre liquidi diversi* (S. 326ff); *La bomba* (S. 454).
- <sup>241</sup> A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 945.
- <sup>242</sup> A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 942.
- <sup>243</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 56.
- <sup>244</sup> G. Guglielmi, *Ironia e negazione*, 1974, S. 17ff; vergl. ders., *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, 1979, S. 108ff. Piero Bigongiari erkennt in Palazzeschis "Controdolore" einen Vorläufer des Hermetismus Ungarettis, und zwar speziell seiner "Allegria di naufragi": "Palazzeschis Controdolore funktionierte als Stimulans am Ursprung von Ungarettis Poesie, er befreite ihn von jeder crepuscolaren Färbung. (. . .) Ungaretti kosmisiert die 'komische' Pragmatik der futuristischen Literatur" (*Poesia italiana del Novecento*, Bd. I, 1978, S. 75). Als weiterer Anreger Ungarettis wäre freilich Mallarmés Zeile "Du fond d'une naufrage" aus "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" zu nennen. Wenn Palazzeschi heute als Vorläufer des literarischen Hermetismus erscheint (ähnlich wie Bigongiari argumentieren Literaturhistoriker wie Pozzi, Anceschi u.a.), so hatte er eben wegen seiner "Komik" bei ihm



- selbst kein Glück (vergl. die ablehnenden Urteile Emilio Cecchis, *Taccuini*, 1976, S. 181). Erst die Neoavantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg begann, dem Werk Palazzeschis wieder Aufmerksamkeit zu schenken (vergl. De Maria, Curi u.a.).
- <sup>245</sup> Vergl. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 38ff.
- <sup>246</sup> Vergl. Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 95ff.
- <sup>247</sup> Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 35ff.
- <sup>248</sup> Diese Rückkehr zum Kinderreim ist auch in einer jüngsten Studie des Dadaismus gesehen worden (E. Philipp, *Dadaismus*, 1980, S. 219), wird dort allerdings vage einer "transzendentalen Obdachlosigkeit" zugeschrieben. In ähnlichem Sinn in Italien: L. Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, 1978. Die nüchternste und genaueste Besprechung dieser Regressionsphänomene ist, soweit ich sehe, L. Forte, *La Poesia dadaista tedesca*, 1976. A. Liede (*Dichtung als Spiel*, Bd. II, 1963, S. 19ff) berichtet in diesem Zusammenhang von einem sehr deutlichen Beispiel: Ein und derselbe Kinderreim, der im Italienischen mit den Worten "Il mio bel castello . . ." beginnt, und dessen französische Version "C'est un grand château. . ." lautet, findet sich in der Gegend von Basel als reines, sinnentleertes Lautgedicht ("Set ong grang schato"), um dann, in der Umgebung von Kassel, unter Beibehaltung der Laute, aber Veränderung des Sinnes, ins Deutsche "übersetzt" zu werden: "Seht den Kranken scheiden. . .".
- <sup>249</sup> Palazzeschi, *Opere giovanili*, 1958, S. 179f. G. P. Lucini war einer der wenigen zeitgenössischen Kritiker, die den Rang von Palazzeschis Literatur erkannten (vergl. ihre Korrespondenz in Lucini, *Marinetti, futurismo, futuristi*, 1975, S. 187ff). Daneben liegen selbstverständlich noch Rezensionen aus dem Bereich des Futurismus selber vor; und zwar von Marinetti (*Teoria e invenzione*, 1968, S. 54ff) und von Luciano Folgore (Correnti di simpatia, *Lacerba*, anno I, Nr. 12, 15. Juni 1913). Für den einflußreichsten Literaturkritiker G. A. Borgese war Palazzeschis Literatur jedoch nur "Poesia da ridere", was von ihm im abwertenden Sinne verstanden wurde (*La vita e il libro*, Bd. I, 1923, S. 213).
- <sup>250</sup> G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, 1965, S. 46.
- <sup>251</sup> L. De Maria, *Palazzeschi e l'avanguardia*, 1976, S. 13f.
- <sup>252</sup> P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Bd. I, 1978, S. 81f.
- <sup>253</sup> Vergl. G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, 1965, S. 44.
- <sup>254</sup> Zu Soffici vergl. die Monographie von L. Cavallo und G. Raimondi (1967). Zu Sofficis kubistischen Stilübungen vergl. E. Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 239. Soffici hatte viele Jahre lang in Paris im Kreis der Kubisten verkehrt und bis kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs stehen seine Bilder dieser Erfahrung viel näher als der futuristischen. Nach Ende des Krieges sind seine Bilder weder kubistisch, noch futuristisch, sondern schlicht neotraditionalistisch. Picasso hatte 1911 an Soffici geschrieben: "Moi, vous savez, combien je vous estime et quel respect j'ai pour votre peinture si honnête et si intelligente. Je ne trouve que une chose: vos objets ou figures ont une valeur trop décorative; je les voudrais plus réelles et vous savez ce que je veux dire" (Zit. in F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 36). Nach dem Krieg kam diese dekorative Ader, die Picasso in seinem eigentümlichen Französisch beschrieben hatte, vollends zum Vorschein.
- <sup>255</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 640.
- <sup>256</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 644. Diese Zitate entstammen der Schrift "Cubismo e Futurismo" von 1914. Dem war kurz zuvor eine Polemik gegen die futuristische Malerei vorhergegangen, die die von ihm gedachte Synthese nicht erreichte (vergl. *Opere*, Bd. I, 1959, S. 335). Diesen Ausfällen Sofficis folgte die sog. "Strafexpedition nach Florenz", als nämlich Marinetti, Boccioni, Carrà und Russolo nach Flo-

- renz aufbrachen, um mit Soffici, Papini und Prezolini eine Schlägerei zu beginnen. Nach zwei Raufereien mit wechselndem Ausgang schlossen Papini und Soffici sich dem Futurismus an.
- <sup>257</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 665.
- <sup>258</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 699.
- <sup>259</sup> Ebd.
- <sup>260</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 693.
- <sup>261</sup> Vergl. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970, S. 64 und 71.
- <sup>262</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 688.
- <sup>263</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 703f.
- <sup>264</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 696.
- <sup>265</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 709.
- <sup>266</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 711.
- <sup>267</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 719.
- <sup>268</sup> Vergl. G. Ferrata, *Avanguardia e neoavanguardia*, 1978, S. 271ff.
- <sup>269</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 720f.
- <sup>270</sup> Um diesen Begriff des "Neuen" ist Adornos ästhetische Theorie zentriert. P. Bürger übt daran Kritik, Adorno versäume es, diesen Begriff selbst noch historisch zu bestimmen, weswegen er ihn unmittelbar aus dem Warenfetisch "herleiten" müsse (*Theorie der Avantgarde*, 1974, S. 81ff).
- <sup>271</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 720.
- <sup>272</sup> Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. 724.
- <sup>273</sup> R. Jacobbi, Per una rilettura della poesia futurista, *Poesia e Critica*, Nr. 8/9, 1966, S. 99.
- <sup>274</sup> Zu Sofficis Literatur der futuristischen Phase vergl. A. E. Giammarco, *Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia*, 1977, S. 46ff.
- <sup>275</sup> Vergl. Soffici, *Opere*, Bd. IV, 1963, S. 725 und 730.
- <sup>276</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 26.
- <sup>277</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 30.
- <sup>278</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 83.
- <sup>279</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 28f.
- <sup>280</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 29.
- <sup>281</sup> Vergl. Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 64.
- <sup>282</sup> Soffici, Brief an Palazzeschi vom 1. Juni, 1920, in Marinetti/Palazzeschi, *Carteggio*, 1978, S. 160.
- <sup>283</sup> Soffici, *Opere*, Bd. VI, 1965, S. 354.
- <sup>284</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 141.
- <sup>285</sup> Soffici, *Opere*, Bd. V, 1964, S. 137.
- <sup>286</sup> Es ist noch heute erstaunlich zu lesen, in welche Verschwärmtheit Soffici angesichts der Plattitüden Mussolinis geraten konnte. In seinem Bericht "Mussolini dal vero", der zunächst die gemeinsamen Abenteuer der "Kampfzeit" erzählt, folgt die Beschreibung eines späteren Treffens mit dem Duce: "Italien — antwortete er (Mussolini/M.H.) mir — ist jahrhundertlang ein Volk gewesen; es ist eine Nation geworden: jetzt geht es darum, einen Staat zu bilden. Während er das sagte, zeichnete er mit einem Bleistift Linien und Bögen eines idealen Gebäudes auf das Papier. Volk, Nation, Staat; es ist ganz einfach, nur darum geht es". Es folgt eine Beschreibung der berühmten Geschichtsverrenkungen, die die Ausführungen dieses Künstlers und Politikers begleiteten: "Und um seine Idee besser festzuhalten, preßte er die Zähne aufeinander, warf seine Stirn in Falten und preßte die Bleistiftspitze aufs Papier" (Soffici, *Opere*, Bd. VI, 1965, S. 100).
- <sup>287</sup> G. Prezolini, Prefazione a Soffici, *Opere*, Bd. I, 1959, S. XLIXf.

- <sup>288</sup> Vergl. R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 7.
- <sup>289</sup> Vergl. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 188.
- <sup>290</sup> Vergl. Carrà, *Tutti gli scritti*, 1978, S. 82.
- <sup>291</sup> Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 11.
- <sup>292</sup> Vergl. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 62.
- <sup>293</sup> Vergl. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 67.
- <sup>294</sup> Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 13.
- <sup>295</sup> Diese Bilderserie Sironis hat in der italienischen Kunstkritik eine umfangreiche Debatte ausgelöst, die um die Frage kreiste, ob darin eine implizite Kritik am Faschismus zu sehen sei oder nicht, Vergl. R. Bossaglia e. a., Dibattito sulla mostra di Sironi, *Notiziario arte contemporanea*, Nr. 4, 1973, sowie Fossati/Pacini, Una polemica in due lettere, *Il Bimestre*, Nr. 26 und 29, 1972/73.
- <sup>296</sup> Vergl. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 23.
- <sup>297</sup> Vergl. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 84.
- <sup>298</sup> Vergl. die Aufzeichnungen Dudrevilles in Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 68.
- <sup>299</sup> Dudreville, in Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 73.
- <sup>300</sup> Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 97.
- <sup>301</sup> Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 22. Vergl. auch die inzwischen erschienenen Schriften Sironis: *Scritti editi e inediti*, 1981, S. 154ff.
- <sup>302</sup> Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 156.
- <sup>303</sup> Vergl. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 238f und Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 249ff.
- <sup>304</sup> Im September 1929 hielt das "Novecento" zufällig in Berlin in derselben Galerie seine Ausstellung ab, in der zu gleicher Zeit auch die Berliner "Novembergruppe" mit Heartfield, Grosz, Klee u.a. gastierte. Einen Bericht des dabei ausgebrochenen Konflikts gibt der Brief von G. Mucchi an A. Saliotti vom 10. 9. 1929, in Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 111f. Nicht nur brachte Heartfield seine berühmte Photomontage mit Mussolini als Hyäne genau der Mussolini-Büste von Adolfo Wildt gegenüber an, es gelang der Berliner Gruppe auch, sich die futuristischen Werke von Carrà und Russolo vom Berliner Bankier Borchard, der sie 1913 erworben hatte, auszuleihen, um sie den letzten Werken Carràs entgegenzusetzen. Ob freilich der Gegensatz des futuristischen zum nachfuturistischen Carrà für eine Kritik ausreicht, ist eine andere Frage.
- <sup>305</sup> Vergl. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 157.
- <sup>306</sup> Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 249.
- <sup>307</sup> G. De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*, 1977, S. 97.
- <sup>308</sup> Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 42.
- <sup>309</sup> Zu dieser Debatte vergl. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 159f.
- <sup>310</sup> Typisch für derartige Zeitungspolemiken sind die Artikel von Calzini in *Il Popolo d'Italia*, vom 7. April 1933, Zanzi in *La Gazzetta del Popolo*, vom 12. Mai 1933 und Benardi in *La Stampa*, vom 12. Mai 1933.
- <sup>311</sup> G. Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 1974, S. 172.
- <sup>312</sup> U. Artioli, *La scena e la dynamis*, 1975, S. 90.
- <sup>313</sup> Vergl. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 163.
- <sup>314</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 165.
- <sup>315</sup> Ebd.
- <sup>316</sup> Vergl. E. Settimelli, in *Roma futurista*, vom 14. März 1920. In demselben Artikel ist ein Brief von Settimelli und Dessy an Mussolini abgedruckt, in dem um Hilfe bei der geordneten Durchführung der futuristischen Theatertournee gebeten wird.

- <sup>317</sup> Eine Chronologie des "Secondo Futurismo" findet sich in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 273 — 277.
- <sup>318</sup> Es ist auch den Herausgebern des *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, 1977, nicht gelungen, ein vollständiges Verzeichnis der zahllosen Zeitschriften des "Secondo Futurismo", die oft nur in wenigen Nummern erschienen und aus Tarngründen ihren Namen wechseln mußten, zu erstellen. In dieser Periode war der Futurismus nicht mehr so exklusiv, daß z.B. Marinetti nicht auch für Mussolinis "Il Popolo d'Italia" geschrieben hätte. Andererseits öffneten sich auch futuristische Zeitschriften nichtfuturistischen Autoren. Während für den Vorkriegsfuturismus die Publikationslage mit den Zeitschriften *Poesia* (1909 — 1911) und *Lacerba* (1913 — 1915) übersichtlich genug ist, zerfällt sie für den "Secondo Futurismo" in unzählige, unabhängig voneinander arbeitenden Einzelgruppen. Eine Bearbeitung dieses riesigen Materials, von dem die o. g. Bibliographie doch immerhin einen Eindruck verschafft, kann hier nicht einmal in Angriff genommen werden.
- <sup>319</sup> Weitgehend vergessen ist ein Manifest von E. Notte, der schon 1917 ein ähnliches Programm vertrat wie später Russolo, Sironi und Funi in *Contro tutti i ritorni*: *ches Programm vertrat wie später Russolo, Sironi und Funi in Contro tutti i ritorni*. In keiner Anthologie ist dieses Manifest enthalten; Notte zitiert daraus jedoch ausführlich in einem Interview (Nazzaro/Lambiase, *Marinetti e i futuristi*, 1978, S. 103).
- <sup>320</sup> Vergl. Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 131.
- <sup>321</sup> G. De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*, 1977, S. 59.
- <sup>322</sup> In seiner Kritik an Fagiolo Dell'Arco hat De Marchis nachgewiesen, daß es sich bei Ballas "Compenetrazioni iridescenti" keineswegs um autonome Bilder handelt, sondern um Studien zu Dekorationsentwürfen, die also als solche nie für eine Ausstellung bestimmt waren. Die Debatte, ob es sich dabei um frühe abstrakte Malerei handle, ist demnach sinnlos (*Giacomo Balla. L'aura futurista*, 1977, S. 21, 25ff). Zu Ballas Dekoration des Nachtlokals "Bal Tic Tac" in Rom vergl. Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 161f; Möbelentwürfe Ballas sind ebenfalls bei Crispolti veröffentlicht (Abb. 36ff). Durch ihren raumfahrtauglichen Schnitt wollen diese Möbel eine drohende Statik fernhalten, die doch längst in diese Räume eingezogen war; in "Roma futurista" wurden damals mehrfach Aufrufe publiziert, Ballas Privatwohnung zu besichtigen, die offenbar als Modell einer futuristischen Existenz betrachtet wurde (De Marchis, *Giacomo Balla. L'aura futurista*, 1977, S. 63ff) Balla dehnte diesen "stile di vita" auch auf seine beiden Töchter "Elica" (= Propeller) und "Luce" aus. Erstere stellte als Malerin unter dem Namen "Ballelica" aus.
- <sup>323</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 229.
- <sup>324</sup> Balla, In Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 278.
- <sup>325</sup> Wie gerade die Venus von Samothrakia zum Gegenstand einer genrehaften Kunstbetrachtung wurde, ist dargestellt bei D. Sternberger, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, 1974, S. 62ff.
- <sup>326</sup> Vergl. S. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 1977, S. 50ff.
- <sup>327</sup> Vergl. U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, 1971, S. 339. Weiterhin ders., *Altri inediti*, 1972, S. 46ff.
- <sup>328</sup> G. Balla, Manifesto del colore, in: *Archivi del Futurismo*, Bd. I, 1959, S. 100.
- <sup>329</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 108f. Vor allem gegen solche Veranstaltungen richtete sich die Aversion des Florentiner Futurismus, vergl. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, 1977, S. 485.
- <sup>330</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 124.
- <sup>331</sup> Ebd.

- <sup>332</sup> Vergl. Fortunato Deperos Manifest "Complessità plastica — gioco libero futurista — l'essere vivente artificiale" von 1914, in P. Fossati, *La realtà attrezzata*, 1977, S. 219ff.
- <sup>333</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 126.
- <sup>334</sup> Ebd.
- <sup>335</sup> S. Givone, *Hybris e Melancholia*, 1974, S. 110.
- <sup>336</sup> Zur Angleichung der künstlerischen Arbeit an die industrielle Produktion vergl. D. Hoffmann-Axthelm, *Theorie der künstlerischen Arbeit*, 1974, S. 14ff.
- <sup>337</sup> Zur Literatur über diese vollkommen mechanische Welt vergl. Fillia, La vita di domani, in M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, 1973, S. 182ff. Es wäre müßig, hier die einzelnen Konsequenzen dieser Mechanisierung (wie z.B. die Auslöschung des Geschlechterunterschieds) zu referieren. Interessanter ist in diesem Zusammenhang, daß die Arbeit von den Maschinen keineswegs erleichtert wird.
- <sup>338</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 48. Vergl. die Theaterstücke von Ruggero Vasaris "Ciclo delle macchine", in M. Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia*, 1970, S. 168ff. Vergl. Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 383ff und 613.
- <sup>339</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 58.
- <sup>340</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 89.
- <sup>341</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 58.
- <sup>342</sup> Marinetti, *Novelle colle labbre tinte*, 1930, S. X.
- <sup>343</sup> Prampolini, Pannaggi, Paladini, L'arte meccanica. Manifesto futurista, in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 282.
- <sup>344</sup> Ebd.
- <sup>345</sup> Ebd. S. 283.
- <sup>346</sup> Vergl. Marinetti, Benedetta, Fillia, Azari, Prefazione al Catalogo della "Mostra di 34 pittori futuristi", Galleria Pesaro, Milano, November/Dezember 1927, in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 283f.
- <sup>347</sup> Prampolini, Pannaggi, Paladini, L'arte meccanica, in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 282.
- <sup>348</sup> Ebd.
- <sup>349</sup> Prampolini, Pannaggi, Paladini, L'arte meccanica, in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 280.
- <sup>350</sup> Vergl. Fillia, Curtoni, Caligaris, L'idolo meccanico, in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 492ff.
- <sup>351</sup> Vergl. Fillias Manifest "Il Paesaggio nella pittura futurista", in M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, 1973, S. 323ff.
- <sup>352</sup> Fillia, Curtoni, Caligaris, L'idolo meccanico, in Crispolti, *Il mito della macchina*, S. 492.
- <sup>353</sup> Vergl. Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 286.
- <sup>354</sup> Prampolini, Estetica meccanica, in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 280 und 490f.
- <sup>355</sup> Vergl. Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets*, 1924. Dort vor allem S. 30f. Etwas später, in Carlo Bellis Programm der abstrakten Malerei von 1935, unter dem Titel "Kn" werden nicht mehr Tatlin, Malevitsch, Gabo, Rodchenko als Musterbeispiele der Überführung der Kunst in "logische Erkenntnis" (Paladini) angesetzt, sondern Kandinsky und Mondrian. Die Kunst, so dann auch Belli, sei nur sich selbst gleich und dürfe als reine Produktivität keinerlei reproduktive Elemente in sich enthalten: "Wenn der Maler ein Bild nach der Natur malt, negiert er die Natur des Bildes" (Belli, *Kn*, 1935, Neudruck 1972, S. 34 und 36). Diese absolute Ausdruckslosigkeit schlägt jedoch bei Belli, das macht ihn in diesem Zusammenhang interessant, in den Ausdruck des Absoluten um, wie schon Paladinis "logische Erkenntnis" nicht mehr

angeben konnte, wovon sie die Erkenntnis sei. Für Belli steht Kandinsky als Modell: "Kandinsky stenographiert das Absolute" (S. 36). Wenn aber Kunst allein sich selber gleich ist, dann "befreie" (Belli) sie auf ihrer Rückseite ihren bisherigen Darstellungsbereich, abgekürzt gesprochen, die Natur, zu ebenderselben absoluten Identität. Belli folgert: "Jedes Ding ist sich selbst gleich. (. . .) Als wir sagten, daß Romantät nicht Faschismus ist, weil Faschismus Faschismus ist, sind wir nicht verstanden worden. (. . .) Das Publikum versteht nie, daß Identität Identität ist, . . . oder die Malerei Malerei und die Bildhauerei Bildhauerei" (S. 38f). Mit seiner radikalen Entmischung von Abstraktion und Wirklichkeit, die sich nun gegen die futuristische Konzeption von Kunst als "Lebensstil" wendet, gelangt Belli zu einer völligen Auflösung von Bedeutungen. Auch obige Passage ist noch nicht unbedingt eine Rechtfertigung des Faschismus, sondern einfach nur bedeutungslos; aber, so fährt Belli fort, in dieser Entleerung bestehe eben das Kennzeichen der faschistischen Ära, es ist also eine Rechtfertigung des Faschismus sans phrase. Allein in dem die "neue Ordnung" von jedem Realitätsbezug sich "befreie", gewinne sie paradox ihre Verbindlichkeit. Diese Wendung gibt Bellis Sophistik einen eigentümlich inquisitorischen Zug (vergl. S. 155f). Zeugnis dieser sich selbst hypostasierenden Fiktivität sei der Faschismus: "Diese Instauration der Moralität, diese feste Disziplin, dieser Klassizismus des Geistes ist der Faschismus" (S. 208). Demzufolge seien Le Corbusier und Mies van der Rohe die Architekten der faschistischen Ära. "Der Faschismus ist das Signal eines neuen Zeitalter. Die europäischen Staaten beeilen sich, um sich in den Faschismus zu retten: die es nicht tun, werden vernichtet" (S. 216). Diese erschreckenden Sätze sind von 1935. In seinem Vorwort zur Neuausgabe seiner Schrift 1972 fand Belli ihnen nichts hinzuzufügen.

<sup>356</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 21

<sup>357</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 93.

<sup>358</sup> Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 186f.

<sup>359</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 85.

<sup>360</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 115.

<sup>361</sup> I. Bartsch, *Die Malerei des Futurismus in Italien*, 1977, S. 144; vergl. auch S. 158.

<sup>362</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 135ff.

<sup>363</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 153.

<sup>364</sup> Ein anderes Beispiel dafür wäre Benedettas "Viaggio di Gararà" (1931). Mario Verdone vergleicht dieses Büchlein, das mag als Beispiel für seine Methode der vergleichenden Literaturinterpretation stehen, mit der Divina Commedia; beide haben die "dreifache Struktur der Reise" (*Prosa e critica futurista*, 1973, S. 41).

<sup>365</sup> Dies gilt im Grunde für alle Manifeste aus Marinettis Spätzeit, als seiner "manifestischen Besessenheit" (A. Meyer) zunehmend die Einfälle fehlten. Ein besonders schlagendes Beispiel ist "Nouveaux Plaisirs latins" von 1935: "Le vague ennui qui pèse sur l'humanité apparemment fatiguée nous impose le devoir d'inventer de nouveaux plaisirs latins. Ils sont indispensables et urgents." Diese neuen Vergnügen sind dann die folgenden: "1. L'oubli volontaire et méthodique (. . .) 3. L'angoisse excitante et curative . . ." usw., bis hin zu "7. Le plaisir de la concurrence industrielle" (Scrivo, *Sintesi del futurismo*, 1968, S. 202f). Größere Phantasielosigkeit als in diesem Manifest aus dem "Royaume de la Phantasie" läßt sich wohl kaum vorstellen.

<sup>366</sup> Fillia, *Il Futurismo*, 1932. Dieses Buch ist nichts als eine begeisterte Paraphrase von Marinettis damals schon bejahrten Slogans.

<sup>367</sup> C. Govoni, Marinetti poeta, *Rassegna nazionale*, Jan. 1937.

<sup>368</sup> G. Acquaviva, *L'essenza del futurismo*, 1941.

<sup>369</sup> A. Viviani, *Marinetti e il futurismo*, 1940. Ein Buch, das außer einigen Anekdoten zur Aufklärung des Futurismus nichts beiträgt.

- <sup>370</sup> R. Micheloni, *Dimostrazione scientifica del futurismo*, 1938.
- <sup>371</sup> V. Dattilo, *Il pensiero di F. T. Marinetti*, 1938. Hier wird ausnahmsweise einmal nicht D'Annunzio, sondern Marinetti für die literarische Vorläuferschaft des "Faschistischen Zeitalters" in Anspruch genommen.
- <sup>372</sup> F. Orestano, *Esame critico di Marinetti e il futurismo*, *Rassegna nazionale*, Juni 1938; Marinetti, so lautet das Argument, habe erstmals wieder dem "Instinkt" Geltung verschafft.
- <sup>373</sup> F. Bellonzi, *Saggi sulla poesia di Marinetti*, 1942. Marinetti sei Ausdruck "der neuen Schlichtheit der faschistischen Epoche".
- <sup>374</sup> Einzige Ausnahme in dieser literaturkritischen Wüste ist G. Debenedetti, *Saggi critici*, 1945. Sehr genau erkennt Debenedetti in Marinettis Spätschriften einen "Rückzug auf die Syntax" gegenüber der früheren "Oratorik".
- <sup>375</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1067.
- <sup>376</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1041.
- <sup>377</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1045.
- <sup>378</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1044.
- <sup>379</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1084.
- <sup>380</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1053.
- <sup>381</sup> Vergl. Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1056.
- <sup>382</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1042.
- <sup>383</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1086 und 1088.
- <sup>384</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. I, 1960, S. 91ff.
- <sup>385</sup> Dieselbe "società dei lungimiranti" ist auch Protagonist in Marinettis Theaterstück "Vulcano" von 1926, in *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 137ff.
- <sup>386</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. I, 1960, S. 96.
- <sup>387</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. I, 1960, S. 164.
- <sup>388</sup> Vergl. Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 519.
- <sup>389</sup> Vergl. Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 520.
- <sup>390</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 553.
- <sup>391</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 568.
- <sup>392</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 562.
- <sup>393</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 529.
- <sup>394</sup> Marinettis Stück "Simultanina" wurde am 2. Juni 1930 in Padova uraufgeführt, vergl. *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 381ff.
- <sup>395</sup> Vergl. das Theaterstück "Elettricità sessuale", Marinetti, *Teatro*, Bd. II, 1960, S. 417ff. Die erste Publikation dieses Stückes ist von 1920, die Uraufführung hatte jedoch schon 1914 stattgefunden. Unter dem Titel "Fantocci elettrici" wurde es am 25. Mai 1925 in Bragaglias "Teatro degli Independenti" in Rom noch einmal aufgeführt. Im wesentlichen bildet dieses Stück eine Überarbeitung und italienische Übersetzung von Marinettis früheren "Poupées électriques" (1909). Wie Walter Vaccari (*Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, 1956, S. 190f) berichtet, wurde eine integrale Übersetzung dieses Stückes bereits 1909 in Turin aufgeführt, und zwar unter dem Titel: "La donna è mobile", d.h. mit Anspielung auf Verdis "Traviata". Die späteren, unter dem Titel "Elettricità sessuale" oder "Fantocci elettrici" erschienenen Fassungen enthalten nur noch den zweiten Akt des ursprünglichen Stückes, das bei seinem ersten Erscheinen 1909 den Gebrüdern Wright gewidmet war.
- <sup>396</sup> Heute in M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, 1973, S. 126; vergl. S. 120.
- <sup>397</sup> Vergl. Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 451.
- <sup>398</sup> Marinetti und Enif Robert, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, 1919, S. 152.
- <sup>400</sup> Zit. bei A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo in Italia*, Bd. I, 1965, S. 56.

- <sup>401</sup> K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 1978<sup>6</sup>, S. 119ff. Im Anschluß an Karl Mannheim hat jüngst James Gregor diesen objektiven Zynismus als die spezifische "fascist persuasion" dargestellt. In seiner umfangreichen Arbeit zur faschistischen Ideologie (*The Fascist Persuasion*, 1974) findet auch Marinetti seinen — allerdings nicht ganz zutreffend beschriebenen — Ort. In ihm habe sich der "faschistische Irrationalismus" erstmals formuliert: "It (Der Futurismus/M.H.) is legitimately characterized as a noncognitive style because the postures assumed were not advanced as argued beliefs. The pronouncements fired into the intellectual environment of pre-World-War I Italy were simply that: pronouncements. Futurists were apparently working off intrapsychic tension and/or attempting to mobilize revolutionary sentiment rather than articulating a belief system" (S. 160). Gregor entgeht der Gefahr, diesen "Irrationalismus" auf einen nur demagogischen Schachzug, hinter dem sich substantielle Herrschaftsinteressen verbergen, zu reduzieren: "Whatever content the Futurists advertised for recruitment purposes was to remain forever subsidiary and peripheral to its noncognitive style" (S. 166). Damit ist zugleich das Problem der Unkritizierbarkeit von Futurismus und Faschismus benannt. Auf der anderen Seite bleibt jedoch zu fragen, ob es so etwas wie einen rein "kognitiven Stil", zumal in der Politik, geben könne, der allein eine kohärente Gegenposition begründete. Die rationale Unangreifbarkeit des Faschismus ist von einem zeitgenössischen amerikanischen Beobachter, der bei Marinetti in die literarische Schule gegangen war und konsequent den Faschismus als erste "anti-snob movement" definierte, klar gesehen worden — von Ezra Pound: "The Fascist revolution is infinitely more INTERESTING than the Russian revolution because it is not a revolution according to a preconceived type. (. . .) NO brakes on the engine. HOW splendid, how perfectly ripping" (*Jefferson and/or Mussolini*, 1936, Reprint 1972, S. 24) Zur Beziehung zwischen dem italienischen Futurismus und dem angelsächsischen "Vorticism" um Pound, Eliot, Lewis u.a. vergl. Università di Palermo, Facoltà di Lettere, quaderno 9, *Futurismo/Vorticismo*, 1979. Dieser Band enthält auch die wichtigsten Artikel aus der vorticistischen Zeitschrift "Blast".
- <sup>402</sup> K. Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 1978<sup>6</sup>, S. 123. Vergl. zur Verantwortung der Intellektuellen am Faschismus C. Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen* — geschrieben 1936, publiziert 1973.
- <sup>403</sup> Zit. bei A. Tasca, *Nascita e avvento del fascismo in Italia*, Bd. II, 1965, S. 569.
- <sup>404</sup> Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 743.
- <sup>405</sup> Marinetti, *Teatro*, Bd. III, 1960, S. 526.
- <sup>406</sup> Diese Widmungen Mussolinis an Futuristen sind zit. in M. Verdone, *Che cosa è il futurismo*, 1970, S. 20.
- <sup>407</sup> Nachdem die Futuristen bei der Biennale in Venedig 1924 keine Ausstellungsgelegenheit erhalten hatten, kam es bei der Eröffnung zu einer für Marinettis politische Aktionen dieser Periode typischen Episode. Da sie erst vor kurzem in der Autobiographie des Malers Leonardo Dudreville, der als Vertreter der "Novecento"-Gruppe an dieser Biennale teilnahm, ans Tageslicht kam und daher noch in keine Marinetti-Studie eingegangen ist, sei sie hier in den wichtigsten Punkten übersetzt. Sie setzt ein bei der Eröffnungsansprache von Giovanni Gentile: "Die Langeweile ist auf alle Gesichter gemalt und jeder träumt in der Hitze und Enge der Masse vom Ende der langen und unnützen Tortur. Plötzlich brüllt jemand mit schriller Stimme einen trockenen und abgehackten Satz in die Stille des Saals, den ich . . . nicht verstehen kann. Eine unerwartete Bewegung der Panik geht durch die aufgeschreckte Menge, eine Woge der Angst, die um sich schlägt und wissen will. Die Unordnung ist zum Glück nur kurz, den Zeremonienmeistern gelingt es, sofort die Ruhe wiederherzustellen. (. . .) Aber was war geschehen? Wer hatte so geschrien? Oh, nichts Ernstes. Mari-



netti hatte geschrien, der in der Hoffnung, einen lärmenden Gestus des Protestes zu zelebrieren und die Stille, die Menge und die Anwesenheit des Königs ausnutzend, gebrüllt hatte: 'Nieder mit dem passatistischen Venedig!' Das ist alles. Es war ihm nicht möglich, noch etwas hinzuzufügen, denn er wurde von seinen Nachbarn verprügelt und dann von einem eifrigen Polizisten verhaftet. Aber für ihn hatte dieses bißchen schon ausgereicht, hatte er doch seinen Zweck erreicht, auch wenn nur die wenigsten im Saal die Bedeutung und den Wert seines Protestes verstanden. Die meisten dagegen — und vielleicht auch der König selbst — hatten an ein Attentat gedacht." (Zit. in Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, 1979, S. 87).

- <sup>408</sup> Abbildungen finden sich in Birolli, Crispolti, Hinz, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, 1974.
- <sup>409</sup> Vergl. Gottfried Benn, *Gesammelte Werke*, Bd. III, 1975. Die italienische Übersetzung von Benns Ansprache erschien in *Sant'Elia*, anno III, Nr. 65, 15. April 1934.
- <sup>410</sup> Heute in Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 300f.
- <sup>411</sup> Eine systematische Darstellung der Kunstdebatten dieser Jahre könnte nur nach einer Durchsicht sämtlicher Zeitungen und unter Berücksichtigung der internen Spannungsverhältnisse im Faschismus durchgeführt werden. E. Crispolti nimmt dazu in den letzten beiden Kapiteln seines *Il mito della macchina*, 1969, einen Anlauf. Er stützt sich dabei auf die Zeitungen: *Il Quadrivio*, *Il Perseo*, *La Difesa della Razza*, *Il Regime fascista* und *La Vita italiana*. Er vermittelt dort zumindest von der Quantität her ein eindrucksvolles Bild vom Umfang und vom Niveau der gegen die moderne Kunst entfesselten Kampagne, der Marinetti sich entgegenstellte.
- <sup>412</sup> Vergl. aus der Flut der entsprechenden Artikel den von T. Interlandi, *La questione dell'arte e la razza*, *Il Tevere*, 14. Nov. 1938. Das Material wird präsentiert bei Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, auf den wir uns hier stützen.
- <sup>413</sup> Vergl. R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, 1962, S. 286.
- <sup>414</sup> Vergl. R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, 1962, S. 353.
- <sup>415</sup> Die wenigen antisemitischen italienischen Autoren waren: J. Evola (selbst einst Mitglied des Futurismus), Preziosi und Cogni. Ihre Schriften erschienen durchweg erst unter dem Faschismus, einen traditionellen Antisemitismus wie in Deutschland hat es in Italien nicht gegeben. Vergl. Giulio Cogni, *Il razzismo*, 1937, ausführlich besprochen bei R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, 1962, S. 254ff; Julius Evola, *Il mito del sangue*, 1938. Zur Rolle Evolas in der neofaschistischen MSI vergl. M. De Micheli, *La matrice ideologicoletteraria dell'eversione fascista*, 1975, S. 94ff. Auch Soffici lagen antisemitische Töne keineswegs fern, vergl. *Opere*, Bd. VI, 1963, S. 199ff.
- <sup>416</sup> G. Papini, *Opere*, Bd. VIII, 1963, S. 547ff.
- <sup>417</sup> Vergl. R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, 1962, S. 357ff.
- <sup>418</sup> Die Abkürzung MAS bedeutete normalerweise einfach "Motoscafi Armati Svan", doch hatte D'Annunzio auch hierzu seine persönliche Version bereit: *Memento Audere Semper*. Dieses Motto wurde dann vom Ex-Kommandanten dieser Torpedoboote, dem Grafen Borghese, bei seinem Staatsstreichversuch von 1971 (!) benutzt.
- <sup>419</sup> Diejenigen Futuristen, die in jenen Jahren noch mit Marinetti in Kontakt standen, berichten in Interviews übereinstimmend vom depressiven und physisch erschöpften Eindruck, den er auf sie gemacht hatte. Noch 1943 war der inzwischen 67jährige an die Front in Rußland aufgebrochen. Vergl. hierzu Marinetti/Cangiullo, *Don — Napoli*, 1943. Die Interviews mit den Futuristen sind enthalten in Lambiase/Nazzaro, *Marinetti e i futuristi*, 1978.
- <sup>420</sup> Marinetti, *Teoria e invenzione*, 1968, S. 1097.

- <sup>421</sup> Vergl. hierzu den Briefwechsel zwischen Marinetti und Cangiullo in F. Cangiullo, *Lettere a Marinetti in Africa*, 1940. "Literarisches" Dokument von Marinettis Afrika-Abenteuern ist sein "Lo riprenderemo gridando il Duca d'Aosta" (1943), das in einer zweisprachigen, italienischdeutschen Ausgabe erschien.
- <sup>422</sup> Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 700f.
- <sup>423</sup> Crispolti, *Il mito della macchina*, 1969, S. 785.
- <sup>424</sup> Vergl. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 227.
- <sup>425</sup> Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, 1976, S. 229.
- <sup>426</sup> Zu den Städtegründungen des Faschismus in den trockengelegten Pontinischen Sümpfen vergl. M. Piacentini, Städtegründung des Faschismus, *Die Kunst im Dritten Reich*, 3. Jg., Folge 4, Ausgabe B, April 1939, S. 163 — 173. Piacentini, dem die Oberaufsicht über diese Projekte übertragen war, erläutert darin die eigentümliche Arbeitsteilung, die bei diesen Stadtplanungen eingehalten worden war. Von den fünf neuen Städten — Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia und Pomezia — wurde die Provinzhauptstadt Littoria (heute Latina) in einem pompösen neoklassizistischen Stil ausgeführt, während das kleinere Sabaudia einer modernistischen Architektengruppe vorbehalten wurde. Auf diese Weise gelang es, einen sehr breiten Konsens unter den Künstlern des Regimes aufrechtzuerhalten. Der Unterschied zu Deutschland könnte auch an diesem Beispiel nicht krasser sein; die beiden Neugründungen der NS-Zeit — Salzgitter und Wolfsburg — waren als getreue Verkleinerungen der Pläne für Berlin (bzw. "Germania") projektiert. Vergl. dazu H. Rimpl, Die Stadt der Herrmann-Göring-Werke, *Die Kunst im Dritten Reich*, 3. Jg., Folge 4, Ausgabe B, April 1939, S. 140 — 156 und P. Koller, Die Stadt des Kraftdurch-Freude-Wagens, *Die Kunst im Dritten Reich*, ebd., S. 157 — 161. Der Spielraum, der in Italien zur Verfügung stand, fehlte in Deutschland völlig. Dennoch sind wirklich moderne Bauten im faschistischen Italien selten: die "Casa del Fascio" in Como (G. Terragni, 1934), das physikalische Institut der Universität Rom (G. Pagano, 1932) und der Bahnhof von Florenz, dessen Zustandekommen übrigens Marinetti zu verdanken ist, wären zu nennen (vergl. L. Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. II, 1978, S. 234). Ich selbst habe 1982 versucht, die Unterschiede der italienischen Architektur des Faschismus und der deutschen des NS aus ihrem Symbolgehalt heraus zu analysieren, vergl. Verf., Massenkult und Todessymbolik in der nationalsozialistischen Architektur, *E.U.I. Working Papers*, Nr. 6, 1982.
- <sup>427</sup> N. Bobbio, La cultura italiana e il fascismo, in AA. VV., *Fascismo e società italiana*, 1972, S. 214.

## Literaturverzeichnis

### 1 Bibliographien

- Andreoli de Villiers, J.P., *Futurism and the Arts, a Bibliography*, Toronto University Press, 1975.
- Baldazzi, A., Briganti, A., Delli Colli, L., Mariani, G., *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, Cooperativa scrittori italiani, Roma 1977.
- D'Ambrosio, M., *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia*, Roma, 1977.
- Eruli, B., Bibliografia delle opere di F. T. Marinetti, *Rassegna della letteratura italiana*, anno 72, serie VII, Nr. 2/3, 1968.
- Falqui, E., *Bibliografia e iconografia del futurismo*, Firenze 1959.

### 2 Ausstellungskataloge

- Arte moderna in Italia*, Firenze 1967.
- La Biennale di Venezia: Il futurismo*, Venezia 1959.
- Futurism*, Museum of Modern Art, New York 1960.
- Futurism 1909 — 1914*, Newcastle/Edinburgh 1972/73.
- Le Futurisme*, Musée d'Art moderne, Paris 1973.
- Futurismus 1909 — 1917*, Düsseldorfer Kunsthalle, 1974.
- La pittura metafisica*, Venezia, Palazzo Grassi, 1979.
- Tendenzen der zwanziger Jahre, Ausstellung des Europarates*, Berlin 1976.
- Gli anni trenta*, Milano 1982.

### 3 Primärliteratur und Quellensammlungen

- AA.VV., Università di Palermo, Facoltà di lettere, Quaderno 9: *Futurismo/Vorticismo*, Palermo 1982.
- Acquaviva, G., *L'essenza del futurismo*, Roma 1941.
- , *Futurismo*, Milano 1962.
- Altomare, L., *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Roma 1954.
- Apollinaire, G., *Lettere a F. T. Marinetti*, a cura di P. A. Jannini, Milano 1978.
- Apollonio, U., *Futurismo*, Milano 1970.
- Arvatov, B., *Arte, produzione e rivoluzione proletaria*, Firenze 1973.

- Belli, C., *Kn*, Milano, 1935, Neudruck 1972.
- Belloli, C., *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*, Milano 1964.
- , *Parole per la guerra*, Milano 1943.
- , *Testi e poemi murali*, Milano 1944.
- , *Corpi di poesia*, New York, Roma 1951.
- , *Textes audiovisuels*, Paris 1959.
- , *Poesia concreta*, Milano 1961.
- , *Sole solo, futura 14*, Stuttgart 1966.
- , *Poème rotatoire*, Basel 1968.
- , *Poetica mobile/macchina per poesia*, Frankfurt/Main 1969.
- , *Raumtexte spiral*, Dortmund 1971.
- Benedetta (Pseudonym für Benedetta Marinetti), *Volontà italiana*, Venezia 1944.
- Benedetto, E., *Futurismo cento x 100*, Roma, o.J.
- , *Tanti anni*, Roma 1966.
- Benn, G., *Gesammelte Werke*, Bd. III, Ausg. Wellershoff, München 1975.
- Boccioni, U., *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano 1970.
- , *Altri inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano 1971.
- , *Opera completa*, a cura di F. T. Marinetti, Foligno 1927.
- Boine, G., *Discorsi militari*, Firenze 1914.
- Bontempelli, M., *L'avventura novecentesca (1938)*, Neudruck, Firenze 1974.
- Borgese, G. A., *Rubé (1921)*, Neudruck, Milano 1974.
- , *La vita e il libro*, Bologna, Bd. I, 1923, Bd. II, 1928.
- Bottai, G., *Politica fascista delle arti*, Roma 1940.
- , Gli artisti e lo stato corporativo, *Critica fascista*, 15. 4. 1928.
- Bragaglia, A. G. *Fotodinamismo futurista*, Torino 1970.
- , *Il segreto di Tabarrino*, Firenze 1933.
- , *Il teatro della rivoluzione*, Roma 1929.
- Breton, A., *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1977.
- Buscaroli, R., *L'arte e la rivoluzione*, Imola 1920.
- Buzzi, P., *Aeroplani. Canti alati*, Milano 1909.
- , *Le beatitudini*, Roma 1933.
- , *Il bel cadavere*, Milano 1919.
- , *Carmi degli augusti e dei consolari*, Milano 1920.
- , *Le dannazioni*, Foligno 1930.
- , *L'elisse e la spirale. Film / Parole in libertà*, Milano 1915.
- , *La luminaria azzurra. Romanzo del fronte interno*, Milano 1919.
- , *Perché non mi ami come tutti?*, Milano 1920.
- , *Versi liberi*, Milano 1913.
- Cangiullo, F., *L'amante che non morrà*, Napoli 1919.
- , *Il debutto del Sole*, Napoli 1919.
- , *Lettere a Marinetti in Africa*, Napoli 1940.
- , *Nini Champagne*, Milano 1962.
- , *Piedigrotta*, Milano 1916.
- , *Poesia pentagrammata*, Napoli 1923.
- , *Poupée sulle gambe del Barone*, Napoli 1920.

- , *Le serate futuriste*, Napoli 1933.  
 —, *Le vie della città*, Napoli 1937.  
 Carli, M. *Addio mia sigaretta. Visioni di guerra*, Milano 1919.  
 —, *Fascismo intransigente*, Firenze 1926.  
 —, *Noi arditi*, Milano 1918.  
 —, *Notti filtrate*, Firenze 1918.  
 —, *Retrosceca*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 1980.  
 —, *Sii brutale, amor mio. Romanzo di guerra*, Milano 1920.  
 Carrà, C. *Gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano 1978.  
 —, *Guerrapittura*, Milano 1915.  
 Caruso, L., und G. Longone (Hrsg.), *Il teatro futurista a sorpresa (documenti)*, Firenze 1979.  
 —, und St. Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Napoli, Bd. I, 1974, Bd. II, 1977.  
 Chiti, R., I fondatori del teatro futurista (1915), in ders., *La vita si fa da sé*, Bologna 1974.  
 —, Futurismo sostanziale, *Futurismo*, anno II, Nr. 30, 1933.  
 Chlebnikov, V., *Werke*, 2 Bd., Reinbek 1972.  
 Conti, P., *Fanfara del costruttore 1917 — 19*, Firenze 1920; Neudruck, a cura di L. De Maria, Milano 1974.  
 —, *Imbottigliature*, Firenze 1917.  
 Corra, B., *Per l'arte nuova della nuova Italia*, Milano 1918.  
 —, *Battaglie*, Milano 1920.  
 —, Noi futuristi di destra, *Futurismo*, anno II, Nr. 27, 1933.  
 —, *Sam Dunn è morto (1928)*, Neudruck, a cura di M. Verdone, Torino 1970.  
 —, Per uno studio critico biografico su Marinetti, *Futurismo*, anno I, Nr. 7, 1932.  
 —, und A. Ginna, *Arte dell'avvenire*, Bologna 1911.  
 Corradini, E., *Discorsi politici*, Firenze 1923.  
 —, *L'ora di Tripoli*, Milano 1911.  
 —, *La patria lontana*, Milano 1910.  
 —, *Scritti e discorsi 1901 — 1914*, a cura di L. Strappini, Torino 1980.  
*Dada Berlin, Texte, Manifeste, Aktionen*, hrsg. von K. Riha und H. Bergius, Stuttgart 1977.  
 D'Annunzio, G., *Il fuoco (1900)*, Milano 1967.  
 —, *L'innocente (1892)*, Milano 1968.  
 —, *Il piacere (1889)*, Milano 1965.  
 —, *Scritti politici*, a cura di P. Alatri, Milano 1980.  
 —, *Il trionfo della morte (1894)*, Milano 1966.  
 —, *Le vergini delle rocce (1895)*, Milano 1978.  
 Däubler, Th., *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin 1919.  
 De Angelis, R., *Noi futuristi*, Venezia 1958.  
 Depero, F., Edizione lito-latta di Tullio D'Albisola, *Dinamo futurista*, Nr. 1, Rovereto 1933.  
 Döblin, A., *Aufsätze zur Literatur, Ausgewählte Werke*, Freiburg i. Br., 1963.

- Dottori, G., Il trionfo del futurismo alla Mostra della Rivoluzione, *L'Impero*, 29. 10. 1932.
- , Il Papa, l'arte sacra e il futurismo, *L'Impero*, 10. 11. 1932.
- Drudi Gambillo, M. und T. Fiori, *Archivi del futurismo*, Roma, Bd. I, 1959, Bd. II, 1962.
- Edschmidt, K., Döblin und die Futuristen, in ders., *Frühe Manifeste — Epochen des Expressionismus*, Hamburg 1957.
- Eimermacher, K. (Hrsg.), *Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917 — 1932*, Stuttgart u.a. 1972.
- Evola, J., *Il cammino del cinabro*, Milano 1963.
- , *DADA, Arte astratta*, Roma 1920.
- , *La parole obscure du paysage intérieur. Poème à 4 voix. Con un saggio sul significato dell'arte modernissima (1919)*, Neudruck, Milano 1963.
- , *Rivolta contro il mondo moderno*, Milano 1934.
- Fillia, *Il Futurismo*, Milano 1932.
- , *La nuova architettura*, Torino 1931.
- , a cura di, *Gli ambienti della nuova architettura*, Torino 1935.
- Gadda, C. E., *Il castello di Udine*, Torino 1971.
- , *Eros e Priapo*, Milano 1975.
- , *Giornale di guerra e di prigioneria*, Torino, 1965.
- Gentile, G., *Grundlagen des Faschismus*, Köln 1936.
- Gianna, A., *Le locomotive con le calze (1919)*, Neudruck, Milano 1976.
- , *L'uomo futuro*, Roma 1933.
- Gobetti, P., *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Torino 1969.
- Govoni, C., *Brindisi alla notte*, Milano 1924.
- Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1966.
- , *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino 1966.
- , *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Roma 1973.
- Grosz, G., *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Reinbek 1974.
- , *Italia futurista (1916 — 18)*, a cura di M. C. Papini, presentazione di P. Bi-gongiari, nota di S. Ramat, Roma 1977.
- Jünger, E., *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932.
- Le Bon, G., *La psychologie politique et la défense sociale*, Paris 1910.
- Le Corbusier, *Verso una architettura (1923)*, Milano 1979.
- Lissitzky, E., *Russland: Architektur für eine Weltrevolution*, Berlin 1975.
- Lucini, G. P., *Libri e cose scritte*, Napoli 1971.
- , *Marinetti, futurismo, futuristi. Saggi e interventi*, a cura di M. Artioli, Bologna 1975.
- , *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Napoli, 1971.
- , *Ragion poetica e programma del verso libere*, Milano 1909.
- , *Revolverte e Nuove Revolverte (1909 — 11)*, a cura di E. Sanguineti, Torino 1975.
- Marchi, V., *Architettura futurista*, Foligno 1924.
- Marinetti, F. T., L'aeropittura dei bombardamenti. Manifesto futurista, in S. v. Falkenhausen, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien*, Frankfurt/Main, 1979.

- , *L'aeroplano del Papa*, Milano 1914.
- , *Aeropoema-collauda*, in P. Bellanova, *Bombardata Napoli canta*, Roma 1943.
- , *L'alcova d'acciaio*, Milano 1927.
- , *Gli amori futuristi. Programmi di vita con varianti a scelta*, Cremona 1922.
- , *La bataille de Tripoli*, Milano 1912.
- , Il carattere italiano delle originalità parigine, *Futurismo*, anno I, Nr. 10, 1932.
- , *Mario Carli. Profilo*, Milano 1937.
- , *Carlinga dei aeropoeti futuristi*, Roma 1941.
- , *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, Milano 1942.
- , *Canzoniere futurista amoroso e guerriero*, Savona 1943.
- , Enrico Caviglia, *I Condottieri*, Piacenza 1923.
- , La cinematografia astratta è un'invenzione italiana, *L'Impero*, 1. 12. 1926.
- , *Collaudi futuristi*, a cura di G. Viazzi, Napoli 1977.
- , *La conquista delle stelle*, Milano 1920.
- , *Gabriele D'Annunzio intimo*, Milano 1920.
- , *Futuristische Dichtungen. Autorisierte Übertragung von E. Hadwiger*, Berlin-Wilmersdorf 1912.
- , *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, Paris 1903.
- , *Distruzione*, Milano 1920.
- , *Come si seducono le donne*, Firenze 1917.
- , *Lo riprenderemo gridando il Duca D'Aosta*, Roma 1943.
- , *Enquête internationale sur le vers libre*, Milano 1909.
- , *L'esercito italiano. Poesia armata*, Roma 1942.
- , *Le futurisme avant, pendant, après la guerre*, Milano 1920.
- , voce "Futurismo", *Enciclopedia Italiana*, Roma 1932.
- , *Lettere ruggenti a B. Pratella*, a cura di G. Lugaresi, Milano 1969.
- , *Mafarka il futurista*, Milano 1910.
- , *Manifesti del futurismo*, 2 Bd., Firenze 1914; 4 Bd., Milano 1922.
- , *Marinetti futurista, pagine disperse, documenti e antologia critica*, a cura di "Es", Napoli 1977.
- , *La grande Milano tradizionale e futurista; Una sensibilità italiana nata in Egitto*, a cura di L. De Maria, Milano 1969.
- , *La momie sanglante*, Paris 1905.
- , *Mostra futurista*, La Spezia 1932, *Futurismo*, anno I, Nr. 12, 1932.
- , *Les mots en liberté futuristes*, Milano 1919.
- , *Noi futuristi*, Milano 1914.
- , *Novelle colle labbra tinte. Simultaneità e programmi di vita con varianti a scelta*, Milano 1930.
- , *L'originalità napoletana del poeta Di Giacomo*, Napoli 1936.
- , *Il poema del vestito di latte*, Milano 1937.
- , *Il poema di Torre Viscosa*, Milano 1938.
- , *Il poema dei Sansepolcristi*, Milano 1939.
- , *Il poema africano della Divisione "28 Ottobre"*, Milano 1937.
- , *Poemi simultanei futuristi*, La Spezia 1933.

- , *Poesie a Beny*, a cura di di M. Verdone, Torino 1971.
- , a cura di, *I poeti futuristi*, Milano 1912.
- , a cura di, *I nuovi poeti futuristi*, Roma 1925.
- , Il poeta record nazionale futurista Farfa, *Futurismo*, anno I, Nr. 10, 1932.
- , *Proclamation de guerre en reponse aux insultes dont la vieille Europe*, Milano 1909.
- , *Profilo di Marinetti*, Piacenza 1922.
- , *Antonio Sant'Elia*, Roma 1933.
- , *Scatole d'amore in conserva*, Roma 1927.
- , *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli*, Roma 1935.
- , *Tacito, La Germania*, trad. di Marinetti, Milano 1918.
- , *Teatro*, 3 Bd., a cura di G. Calendoli, Roma 1960.
- , *Teatro futurista sintetico*, Milano, Bd. I, 1915, Bd. II, 1916.
- , *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1968.
- , *Versi e prose di St. Mallarmé*, trad. di Marinetti, Milano 1916.
- , *Les vieux marins*, Paris 1898.
- , *La ville charnelle*, Paris 1909.
- , und F. Azari, *Primo dizionario aereo italiano*, Milano 1928.
- , und F. Cangiullo, *Don — Napoli*, Napoli 1943.
- , und B. Corra, *L'isola dei baci*, Milano 1918.
- , und A. Palazzeschi, *Carteggio*, Milano 1978.
- , und E. Robert, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano 1919.
- Morasso, M., *Imperialismo estetico*, Torino 1903.
- , *La nuova arma: la macchina*, Torino 1905.
- , *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, Torino 1907.
- Mostra della Rivoluzione fascista*. Guida storica a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Bergamo 1933.
- Mussolini, B., Discorso per l'inaugurazione della Prima Mostra del "Novecento", in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, Milano 1979.
- , Alla Mostra del "Novecento". Parole di Mussolini sull'arte e sul governo (1926), in R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano"*, Milano 1979.
- , voce "Fascismo" in *Enciclopedia Italiana*, Bd. XIV, Roma 1933.
- Palazzeschi, A., *Opere giovanili*, Milano 1958.
- , *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, Milano 1975.
- , Ricordo di Boccioni, *Corriere della Sera*, 4. 6. 1957.
- Papini, G., *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano 1977.
- , *Opere*, Bd. VIII, Milano 1963.
- , *Opere*, Bd. IX, Milano 1962.
- , *Opere*, Bd. X, Scritti postumi, 2 Bd., Milano 1966.
- Pound, E., *Jefferson and/or Mussolini*, (1936) New York 1970.
- Rosà, R., *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*, a cura di C. Salaris, Milano 1981.
- Russolo, L., *L'arte dei rumori*, Milano 1916.
- Salandra, A., *L'intervento*, Milano 1930.
- Sanzin, B., *Io e il futurismo*, Milano 1976.



- Sarfatti, M., *Storia della pittura moderna*, Roma 1930.
- Savinio, A., *Hermaphrodito (1918)*, Neudruck, Milano 1974.
- , *Souvenirs*, Palermo 1976.
- Scheiwiller, V., und G. Viazzi (Hrsg.), *Poeti futuristi dadaisti e modernisti in Italia*, Milano 1974.
- Scriboni, G., *Tra nazionalismo e futurismo. Testimonianze inedite di Volt*, Venezia 1980.
- Settimelli, E., *Marinetti, l'uomo e l'artista*, Milano 1921.
- , *Maschere futuriste*, Firenze 1917.
- , *I processi al futurismo per oltraggio al pudore*, Rocca di San Casciano, 1918.
- , L'elasticità del futurismo, *L'Impero*, 23/24. 11. 1924.
- Severini, G., *Tutta la vita di un pittore*, Milano 1946.
- Scrivo, L., *Sintesi del futurismo*, Roma 1968.
- Sironi, M., *Gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Milano 1981.
- Soffici, A., *Opere*, Bd. I — VII, Firenze 1959 — 1968.
- , *Kobilek*, Firenze 1966.
- Somenzi, M., Lettera aperta al Segretario Federale di Roma, *Futurismo*, anno I, Nr. 5, 1932.
- Sorel, G., *Scritti politici*, a cura di R. Vivarelli, Torino 1963.
- Tato (Pseudonym für Guglielmo Sansone), *Tato raccontato da Tato / 20 anni di futurismo*, Milano 1941.
- , 20 anni di gloriose battaglie futuriste, *Futurismo*, anno I, Nr. 12, 1932.
- Thayat, E., *Ernesto Thyat*, presentato da A. Maraini e da F. T. Marinetti, Firenze 1932.
- Toni, A., Aeromusica: la musica e il volo. *Futurismo*, anno II, Nr. 58, 1933.
- Totino, A., Nuovi corpi di poesia, *Futurismo oggi*, Nr. 3/4, 1975.
- Trotzky, L., *Letteratura, arte, libertà*, Milano 1958.
- , Origine e natura del futurismo italiano, in C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, Bari 1973.
- Verdone, M., *Cinema e letteratura futurista*, Roma 1968.
- , *Prosa e critica futurista*, Milano 1973.
- , *Teatro italiano d'avanguardia*, Roma 1970.
- Viazzi, G., a cura di, *Marinetti collaudatore*, Napoli 1977.
- , a cura di, *I poeti del futurismo 1909 — 1944*, Milano 1978.
- Viviani, A., *Dal verso libero al aeropoesia*, Torino 1942.
- Volt, Manifesto del revisionismo futurista, *L'Italiano*, Nr. 5, 1926.
- Walden, H. (Hrsg.), *Der Sturm, zweite Ausstellung: die Futuristen*, Berlin 1912.

#### 4 Sekundärliteratur

- AA.VV., *Der musikalische Futurismus: Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Institut für Wertungsforschung, Graz 1976.
- AA.VV., *Marinetti domani: convegno di studi nel primo centenario della nascita di Filippo Tommaso Marinetti*, Roma 1977.

- Abendroth, E., Zur Theorie des Faschismus, in ders. (Hrsg.), *Faschismus und Kapitalismus*, Frankfurt/Main 1976.
- , Soziale Funktion und soziale Voraussetzungen des Faschismus, *Das Argument*, Nr. 58, 1970.
- Adams, Ch. L., *The Search for Form: An Examination of the Literary Theories of Cubism, Futurism, Dada and Surrealism*, Ph. D. Thesis, University of Oregon, 1960.
- Adorno, Th. W., *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1966.
- , *Eingriffe*, Frankfurt/Main 1963.
- , *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1971.
- , *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/Main 1967.
- , *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main, Bd. I, 1958, Bd. II, 1961, Bd. III, 1965, Bd. IV, 1974.
- , *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972.
- , *Gesammelte Schriften*, Bd. VIII, Frankfurt/Main 1972.
- , *Stichworte*, Frankfurt/Main 1969.
- , *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970.
- , und M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947.
- Alatri, P., D'Annunzio: ideologia e politica, in G. D'Annunzio, *Scritti politici*, a cura di P. Alatri, Milano 1980.
- Alberti, A., A. G. Bragaglia e il futurismo, *Sipario*, Nr. 260, 1967.
- Alff, W., *Der Begriff Faschismus und andere Aufsätze zur Zeitgeschichte*, Frankfurt/Main 1971.
- Ambrogi, I., *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma 1968.
- Anceschi, L., *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, o.J.
- , Recensione ad una edizione molto accurata, *Il Verri*, Nr. 33/34, 1970.
- Anderson, P., *Antonio Gramsci*, Berlin 1979.
- Antonucci, G., *Cronache del teatro futurista*, Roma 1975.
- , Lo spettacolo futurista a Roma, in: *Il futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1978.
- Aquarone, A., *L'organizzazione dello stato totalitario*, Torino 1965.
- Arbasino, A., Il ritorno dei futuristi, *Corriere della Sera*, 6. 9. 1968.
- Arendt, H., *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*, München 1971.
- , *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York 1961.
- Argan, G. C., *Boccioni*, Roma 1953.
- , *Progetto e destino*, Milano 1965.
- Aristarco, G., Teoria futurista e film d'avanguardia, *La Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Armellini, G., Fascismo e pittura italiana, *Paragone*, Nr. 271, 273, 1972.
- Artioli, M., Introduzione a G. P. Lucini, *Marinetti, futuristi, futurismo*, a cura di M. Artioli, Bologna 1975.
- , G. P. Lucini tra simbolismo e futurismo, "Il Verri", Nr. 33/34, 1970.
- Artioli, U., *La scena e la dynamis*, Bologna 1975.
- Bacelli, A., *Da Virgilio al futurismo*, Milano 1931.

- Bahr, H. D., Die Klassenstruktur der Maschinerie, in R. Vahrenkamp (Hrsg.), *Technologie und Kapital*, Frankfurt/Main 1973.
- , *Kritik der "Politischen Technologie"*, Frankfurt/Main 1970.
- Baldacci, L., Il futurismo a Firenze, *Il Bimestre*, Nr. 2, 1969.
- , Introduzione a G. Papini, *Opere dal 'Leonardo' al futurismo*, Milano 1977.
- Ballo, G., *Boccioni*, Milano 1964.
- , *Preistoria del futurismo*, Milano 1964.
- , *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma 1964.
- , La scenografia futurista, *Sipario*, Nr. 260, 1967.
- Banham, R., *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960.
- Barilli, R., Marinetti e il nuovo sperimentalismo, *Il Verri*, Nr. 33/34, 1970.
- Bartolucci, G., La forma nuova del teatro di Marinetti, *Poesia e Critica*, Nr. 8/9, 1966.
- , *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Barth, H., *Masse und Mythos. Die ideologische Krise an der Wende zum 20. Jahrhundert und die Theorie der Gewalt: Georges Sorel*, Reinbek 1959.
- Bartsch, I., *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus*, Inaugural-Dissertation am Fachbereich 13 der Freien Universität Berlin, 1977.
- Bataille, G., *La structure psychologique du fascisme*, Œuvres, Bd. I: Premiers écrits 1922 — 1940, Paris 1970.
- Baumgarth, Ch., *Geschichte des Futurismus*, Reinbek 1966.
- Béhar, H., *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris 1967.
- Bell, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London 1976.
- Bellonzi, F., *Saggio sulla poesia di Marinetti*, Urbino 1943.
- Benevolo, L., *Geschichte der Architektur des 19. und des 20. Jahrhunderts*, 2 Bd., München 1978.
- Benjamin, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/Main 1973.
- , *Briefe*, 2 Bd., Frankfurt/Main 1966.
- , *Denkbilder*, Frankfurt/Main 1972.
- , *Einbahnstraße*, Frankfurt/Main 1955.
- , *Moskauer Tagebuch*, Frankfurt/Main 1980.
- , *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/Main 1977.
- , *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt/Main 1972.
- , *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main 1972.
- Bergmann, P., "Modernolatria" et "Simultaneità". *Recherche sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France*, Uppsala 1962.
- Bignardi, U., Dinamica visiva e percettiva, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Bigongiari, P., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Bd. I, 1978, Bd. II, 1980.
- Biondi, D., *La fabbrica del Duce*, Firenze, 1973.
- Birilli, Z., Crispolti, E., Hinz, B., *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1975.
- Binni, W., *La poetica del decadentismo*, Firenze 1968.

- Blumenkranz-Onimus, N., Futurisme italien et futurisme russe, *Europe*, Nr. 552, 1975.
- Bo, C., L'impresa letteraria del futurismo, *Le Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- , Riflessioni critiche, V, Il futurismo, *Paragone*, Nr. 36, 1952.
- Boatto, A., Dello spazio e del comportamento in G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Bobbio, N., Profilo ideologico del Novecento, in E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, vol. IX: Il Novecento, Milano 1969.
- Bocelli, A., *Posizioni critiche del Novecento*, Roma 1979.
- Bohrer, K. H., *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*, München 1970.
- Bordoni, C., *Cultura e propaganda nell'Italia fascista*, Firenze 1974.
- Bossaglia, R., *Il "Novecento Italiano"*, Milano 1979.
- , e.a., Dibattito sulla mostra di Sironi, *Notiziario Arte Contemporanea*, Nr. 4, 1973.
- Bozzola, A. und C. Tisdall, *Futurism*, London 1977.
- Brescia, A. M., *The Aesthetic Theories of Futurism*, Ph. D. Thesis, Columbia University, New York, 1971.
- Breuer, St., *Die Krise der Revolutionstheorie*, Frankfurt/Main 1977.
- Briosi, S., *F. T. Marinetti*, Firenze 1969.
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974.
- Cachin, F., Futurism in Paris 1909 — 1913, *Art in America*, Nr. 2, 1974.
- Calendoli, G., Dai futuristi a Pirandello attraverso il grottesco, *Sipario*, Nr. 260, 1967.
- Calvesi, M., *Avanguardia di massa*, Milano 1978.
- , *Le due avanguardie*, 2 Bd., Bari 1971.
- , *Il futurismo*, Milano 1976.
- , Il futurismo e l'avanguardia europea, *La Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- , Il futurismo anticipatore, in: G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- , Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi, *Arte antica e moderna*, Nr. 2, 1958.
- , Le interpretazioni di un'ideologia libertaria. Padre o nemico dell'avanguardia?, *Corriere della Sera*, 21. 12. 1976.
- Canetti, E., *Masse und Macht*, 2 Bd., München 1970.
- , *Die Provinz des Menschen*, Frankfurt/Main 1976.
- , *Die gespaltene Zukunft*, München 1972.
- Canfora, L., Classicismo e fascismo, *Quaderni di storia*, Nr. 3, 1976.
- , *Ideologie del classicismo*, Torino 1980.
- Cannistraro, Ph., *La fabbrica del consenso*, Roma-Bari 1975.
- Carrà, M., *Carlo Carrà*, Milano 1968.
- Carrieri, R., *Il futurismo*, Milano, o. J.
- Castelfranco, G., *Il futurismo*, Roma 1959.
- Cavallo, L. und G. Raimondi, *Ardengo Soffici*, Firenze 1967.

- Cecchi, E., Esposizione romana. La mostra futurista, *Il Marzocco*, Nr. 12, 23. 3. 1913.
- , *Taccuini*, Milano 1976.
- Celant, G., Futurismo esoterico, *Il Verri*, Nr. 33/34, 1970.
- Celli, G., Il margine al futurismo. Storia di un'ambivalenza, *Il Verri*, Nr. 33/34, 1970.
- Cerenza, O., *La fortuna del futurismo in Francia*, Roma 1979.
- Chabod, F., *L'Italia contemporanea*, Torino 1961.
- Cherchi, L., Ipotesi sul futurismo, *Poesia e critica*, anno IV, Nr. 8/9, 1966.
- Chiellino, C., *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*, Frankfurt/Main, Bern, Las Vegas 1978.
- Clair, J., Nouvelle Objectivité et art nationalsocialiste: l'inversion des signes, in: *Actes du Colloque du C.I.E.R.E.C.*, Saint-Etienne 1980.
- Clavel, G., *Fortunato Depero nella vita e nelle opere*, Trento 1940.
- Clemenz, M., Versuch einer Begriffsbestimmung des Faschismus, in: R. Kühnl (Hrsg.), *Texte zur Faschismusdiskussion*, Bd. I, Reinbek, 1974.
- Colucci, M., Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione, *Ricerche slavistiche*, vol. VII, 1964.
- Contini, G., Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento, in ders., *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970.
- Cordié, C., B. Croce, A. Soffici e G. Severini, *Rivista di Studi Crociani*, Oktober/Dezember 1973.
- , Futurismo letterario italiano, in appendice: Rassegna di testi e studi sul futurismo, *Critica letteraria*, Nr. 24, 1971.
- Cordova, F., *Arditi e legionari dannunziani*, Padova 1969.
- Courthion, P., *Prampolini*, Roma 1957.
- Crispoli, E., Balla scultore, *Arte illustrata*, Nr. 2, 1968.
- , Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al dadaismo, *Palatino*, anno X, Nr. 3/4, 1966; anno XI, Nr. 1, 2, 3, 4, 1967.
- , I futuristi e la fotografia, *Qui Arte contemporanea*, Nr. 8, 1972.
- , *Il secondo futurismo*, Torino 1962.
- , *Giacomo Balla. Due aspetti della ricostruzione futurista dell'universo*, Pescara 1975.
- , L'idea dell'architettura e dello spazio umano del futurismo, *Controspazio*, Nr. 4/5, 1971.
- , *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969.
- , Pittura, scultura, architettura e ambientazioni futuristi a Roma, in *Il futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1978.
- Croce, B., *Grundriß der Ästhetik*, Leipzig 1913.
- , *Lettura di poeti*, Bari 1966.
- Curi, F., Gli intellettuali e la prima guerra mondiale, *Quindici*, XIV, 1968.
- , *Metodo, storia, struttura*, Torino 1971.
- , *Perdita d'aureola*, Torino 1977.
- Dashwood, J. R., Futurism and Fascism, *Italian Studies*, Nr. 27, 1972.
- Dattilo, V., *Il pensiero di F. T. Marinetti*, Napoli 1938.
- Debenedetti, G., *Saggi critici*, Roma 1945.

- De Felice, R., *Le interpretazioni del fascismo*, Bari 1969.
- , *Mussolini il rivoluzionario*, Torino 1965.
- , *Mussolini il fascista*, Torino 1968.
- , *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino 1962.
- De Fusco, R., Un'avanguardia verosimile, *Controspazio*, Nr. 4/5, 1971.
- De Marchis, G., *Giacomo Balla. L'aura futurista*, Torino 1977.
- De Maria, L., Lucini e il futurismo, *Il Verri*, Nr. 33/34, 1970.
- , Marinetti e il futurismo letterario, *Evento*, anno IV, Nr. 12/13, 1960.
- , Marinetti poeta e ideologo, in: F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1968.
- , Palazzeschi e l'avanguardia, Centro documentazione avanguardie storiche Primo Conti *Le Coste*, Fiesole (Firenze), Quaderno 2, Milano 1976.
- , A proposito del futurismo, *Quindici*, Nr. 15, 1969.
- De Martino, E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalisse culturali*, Torino 1977.
- De Micheli, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1966.
- , L'ideologia politica del futurismo, *Controspazio*, Nr. 4/5, 1971.
- , *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, Milano 1975.
- De Michelis, C., *Il futurismo italiano in Russia*, Bari 1973.
- De Paz, A., *Dada, surrealismo e dintorni*, Bologna 1979.
- De Seta, C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, 2 Bd., Bari 1978.
- , Malerei und Architektur der 20er Jahre in Italien: ein schwieriger Dialog, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin 1981.
- Diacono, M., L'oggettività di Marinetti, in: Caruso/Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. I, Napoli 1974.
- Döhl, R., Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert, in *Fritz Martini zum 60. Geburtstag: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. von K. Hamburger und H. Kreuzer, Stuttgart 1969.
- Dorfles, G., *Le oscillazioni del gusto*, Torino 1970.
- Douglas, Ch., Birth of a "Royal Infant": Malevitch and the "Victory over the Sun", *Art in America*, vol. 62, 1974.
- Dresler, A., Der politische Futurismus als Vorläufer des italienischen Faschismus, *Preussische Jahrbücher*, Bd. CCXVII, Heft 3, Berlin 1929.
- Duwe, W., *Die Kunst und ihr Anti. Von Dada bis heute*, Berlin 1967.
- Eco, U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1971.
- , Come parlano i "nuovi Barbari". C'è un'altra lingua: l'italoindiano, *L'Espresso*, 10. 4. 1977.
- Egbert, D., The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics, *American Historical Review*, Dez. 1967.
- Eimert, D., *Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei*, Köln 1974.
- Einstein, C., *Die Fabrikation der Fiktionen (1936)*, Reinbek 1973.
- Enzensberger, H. M., Die Aporien der Avantgarde, in ders., *Einzelheiten*, Frankfurt/Main 1967.

- Erlich, V., *Russischer Formalismus*, Frankfurt/Main 1973.
- Fagiolo Dell'Arco, M., *FuturBalla*, Roma 1970.
- , Futurismo — rapporto globale arte-vita, in: G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- , *Omaggio a Balla*, Roma 1967.
- Falkenhausen, S. v., *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien*, Frankfurt/Main 1979.
- Falqui, E., *Futurismo e Novecentismo*, Torino 1953.
- Farmer, K., *Kunst als Engagement*, Neuwied 1973.
- Ferrari, C., *Poesia futurista e marxismo*, Milano 1966.
- Ferrata, G., Marinetti e il poema ambrosiano, in F. T. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1969.
- , *Prospettiva dell'Otto-Novecento*, Roma 1978.
- , a cura di, *Avanguardia e neoavanguardia*, Milano 1966.
- Finter, H., *Semiotik des Avantgardetextes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Stuttgart 1980.
- Flora, F., *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza 1921.
- Folin, A., Der Faschismus — oder die Sozialisierung der Macht als Schauspiel, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin, 1981.
- Folojewskij, Z., Futurism east and west, *Yearbook of Comparative and General Literature*, Indiana University, Bloomington 1965, Nr. 14.
- Fornari, F., *Psicanalisi della guerra*, Milano 1966.
- Forte, L., *La poesia dadaista tedesca*, Torino 1976.
- Fortini, F., Avanguardia e mediazione, *Nuova Corrente*, Nr. 45, 1968.
- Fossati, P., Con orbace e senza orbace, *Il Bimestre*, Nr. 26/29, 1973.
- , *La realtà attrezzata*, Torino 1977.
- , *Scrittura a programma. De Chirico metafisico*, Padova 1973.
- , *Valori plastici*, Torino 1981.
- Francastel, P., Il futurismo e il suo tempo, *La Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Frank, J., *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press 1963.
- Gargiulo, A., *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1943.
- Garin, E., *Cronache di filosofia italiana 1900 — 1943; 1945 — 1960*, 2 Bd., Bari 1975.
- Gentile, E., *Le origini dell'ideologia fascista (1918 — 1925)*, Bari 1975.
- , La politica di Marinetti, *Storia contemporanea*, vol. 7, Nr. 3, 1976.
- Giammarco, A. M. E., *Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia*, Roma 1977.
- Giani, G., *Depero futurista*, Milano 1951.
- Ginestier, P., *Le poète et la machine*, Paris 1954.
- Givone, S., *Hybris e Melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento*, Milano 1974.
- Godoli, E., Guide all'architettura moderna: *Il Futurismo*, Roma 1983.
- Goriely, B., *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano 1967.

- Gorsen, P., *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Reinbek 1972.
- Gregor, A.J., *The Fascist Persuasion in Radical Politics*, Princeton University Press 1974.
- Guaccero, D., Unità suono-parola-azione-visione, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Guglielmi, G., *Ironia e negazione*, Torino, 1974.
- , *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino 1979.
- Guerri, G., *Giuseppe Bottai, un fascista critico*, Milano 1976.
- Haftmann, W., *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1965.
- Haug, W. F., Fascismus-Theorie in antifaschistischer Perspektive, *Das Argument*, Nr. 87, 1974.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke, hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Bd. 13 — 15, Frankfurt/Main 1970.
- Heidegger, M., *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1976.
- Hillach, A., The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's "Theories of German Fascism", *New German Critique*, Nr. 17, 1979.
- , Allegorie, Bildraum, Montage. Versuch, einen Begriff avantgardistischer Montage aus Benjamins Schriften zu begründen, in M. Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1976.
- Hinz, B., Malerei im "Dritten Reich" und ihre antagonistische Provenienz, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin 1981.
- Hocke, G. R., *Der Manierismus in der Literatur*, Reinbek 1959.
- Hoffmann-Axthelm, D., *Theorie der künstlerischen Arbeit*, Frankfurt/Main 1972.
- , Kunst, Theorie, Erfahrung, in M. Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1976.
- Howe, I., *The Idea of the Modern in Literature and in the Arts*, New York 1967.
- Isnenghi, M., Borgese, Jahier e la guerra, *Quaderni Piacentini*, Nr. 27, 1966.
- , *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna 1980.
- , *Intellettuale militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino 1979.
- , Introduzione a R. Serra, *Scritti morali e politici. Saggi e articoli 1900 — 1915*, Torino 1974.
- , *Il mito della grande guerra*, Bari 1970.
- , *Papini*, Firenze 1972.
- Jacobbi, R., Per una rilettura della poesia futurista, *Poesia e Critica*, Nr. 8/9, 1966.
- Jakobson, R., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, a cura di V. Strada, Torino 1975.
- , Il linguaggio poetico del futurismo (1919), in C. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia*, Bari 1973.



- Jangfeldt, B., *Majakovskij and Futurism*, Stockholm 1976.
- Jannini, P. A., Apollinaire e F. T. Marinetti, in G. Apollinaire, *Lettere a F. T. Marinetti*, Milano 1978.
- , *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milano/Varese 1965.
- , La rivista "Poesia" di Marinetti e la letteratura francese, *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. 19, Nr. 3, 1966.
- Jauß, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1970.
- Joll, J., *Three Intellectuals in Politics*, New York 1960.
- Jones, F., Nota su Campana e i futuristi, *Poesia e Critica*, anno IV, Nr. 8/9, 1966.
- Kadritzke, N., Faschismus als gesellschaftliche Realität und als unrealistischer Kampfbegriff, *Probleme des Klassenkampfes*, Nr. 8/9, 1976.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Ausgabe Weischedel.
- Kirby, K., *Futurist Performance*, New York 1971.
- Knödel-Bunte, E., Fascism as a Depoliticized Mass Movement, *New German Critique*, Nr. 11, 1977.
- Koselleck, R., *Kritik und Krise*, Freiburg i. Br., München 1959.
- Kott, J., Per un teatro non letterario, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Kozloff, M., *Cubism/Futurism*, New York 1974.
- Kracauer, M., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main 1977.
- Kühnl, R., Bedingungen für Aufstieg und Sieg des Faschismus, *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Nr. 1, 1971.
- , Der deutsche Faschismus in der neueren Forschung, *Das Argument*, Nr. 78, 1973.
- , *Formen bürgerlicher Herrschaft. Liberalismus — Faschismus*, Reinbek 1971.
- Lambiase, S. und G. B. Nazzaro, *Marinetti e i futuristi*, Milano 1978.
- Lapini, L., *Il teatro futurista italiano*, Milano 1977.
- Ledeen, M., *D'Annunzio a Fiume*, Bari 1975.
- Lehrmann, G., *De Marinetti à Majakovskij*, Fribourg 1942.
- Lindner, B., Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis?, in M. Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1976.
- Lipke, W., Futurism and the Development of Vorticism, *Studio international — Journal of Modern Art*, vol. 173, Nr. 888, 1967.
- Lista, G., Artaud et le futurisme, *Espaces*, Nr. 3, 1975.
- , *Arte e politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Milano 1980.
- , Documentms inédits sur le futurisme, *Les Lettres nouvelles*, Nr. 3, 1973.
- , *Futurisme*, Lausanne 1973.
- , I futuristi a Parigi, *Sipario*, Nr. 319, 1972.
- , *Marinetti*, Paris 1976.
- , *Marinetti et le futurisme*, Lausanne 1977.
- , Marinetti et Tzara, *Les Lettres nouvelles*, Nr. 3, 1972.
- , La scena futurista e l'avanguardia, in H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Torino 1976.
- , De la tautologie et du théâtre, *Obliques*, Nr. 4, 1974.

- , Théâtre futuriste, *Travail théâtral*, Nr. 11, 1973.
- , *Théâtre futuriste italien*, 2 Bd., Lausanne 1976.
- , L'art postal futuriste, Paris 1979.
- Livio, G., *Il teatro in rivolta*, Milano 1976.
- Livscitz, B., *L'arciere dall'occhio e mezzo*, Bari 1968.
- , Marinetti in Russia, *Europa letteraria*, vol. 6, Nr. 33, 1965.
- Longhi, R., *Opere omnia: Scritti giovanili*, vol. I, Firenze 1961.
- Lukacs, G., *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied 1970.
- , *Die Seele und die Formen*, Neuwied 1971.
- , *Theorie des Romans*, Neuwied 1971.
- Luperini, R., *Letteratura e ideologia del primo Novecento in Italia*, Pisa 1973.
- , Rivolta e ideologia in Jahier, *Giovane Critica*, Nr. 13, 1968.
- Luti, G., *La Letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920—1940*, Firenze 1972.
- Maffina, G., *L'opera grafica di Luigi Russolo*, Centro Documentazione Arte Varese 1977.
- Malaparte, C. (Pseudonym für Kurt Suckert), *L'europa vivente e altri saggi politici*, Firenze 1961.
- Maltese, C., *Storia dell'arte in Italia 1785 — 1943*, Torino 1960.
- Maltese, P., *La terra promessa. La guerra italo-turca e la conquista della Libia 1911/12*, Milano 1976.
- Manacorda, G., *Il socialismo nella storia d'Italia*, Bari 1966.
- Mancinelli, L., *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Torino 1978.
- Mangoni, L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari 1974.
- Mantero, E., *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Como 1969.
- Marabini, C., Per una storia del futurismo — Balilla Pratella: musica e futurismo, *Nuova Antologia*, Nr. 1953, 1963.
- Marchetti, G., *Ardengo Soffici*, Firenze 1979.
- Mariani, G., *Il primo Marinetti*, Firenze 1970.
- Mariani, R., *Fascismo e città nuove*, Milano 1977.
- Martinelli, L., Guerra e cultura, *Problemi*, Nr. 15/16, 1969.
- Marx, K., *Das Kapital*, Bd. I, Marx/Engels Werke, Bd. XXIII, Berlin 1962.
- , *Theorien über den Mehrwert*, Bd. I, Marx/Engels Werke, Bd. XXVI.1, Berlin 1964.
- Masini, F., *Dialettica dell'avanguardia*, Bari 1973.
- Mazzariol, G., La via dei futuristi italiani, *La Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Menna, F., *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino 1975.
- , *Prampolini*, Roma 1967.
- Meter, H., *Apollinaire und der Futurismus*, Saarbrücken, 1977.
- Mittig, H. E., Fascistische Sachlichkeit, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin 1981.
- Molinari, C., Osservazioni sui manifesti del teatro futurista, *La Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.

- Molinari, G., Sant'Elia nella cultura d'anteguerra, *La Biennale di Venezia*, anno IX, Nr. 36/37, 1951.
- Monticone, A., *Movimento futurista e crisi dello stato liberale, Il Futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma, 1978.
- Moretti, A., *Il futurismo*, Torino 1939.
- Morosini, D., Balla: futurismo e oggettività, *Paese Sera*, 8. Jan. 1972.
- Müller-Mehlis, R., *Die Kunst im Dritten Reich*, München 1976.
- Musolino, R., *Marxismus und Ästhetik in Italien*, Dresden 1971.
- Nash, J. M., *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus*, München, Zürich 1975.
- Nazzaro, G. B., Il credo estetico di Boccioni, *Altri Termini*, anno I, Nr. 1, 1972.
- , *Introduzione al futurismo*, Napoli 1973.
- , Nel mondo di Sam Dunn, *ES*, Nr. 2, 1974/75.
- Nebbia, U., *Il Novecento italiano*, Milano 1941.
- Nello, P., *L'avanguardia giovanile alle origini del fascismo*, Bari 1978.
- Nolte, E., *Der Faschismus in seiner Epoche*, München 1963.
- Oldenbourg, R., Futurismus und Kunst, *Die Woche*, 23. Feb. 1918.
- Opitz, R., Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus, *Das Argument*, Nr. 87, 1974.
- , Fragen der Faschismus-Diskussion, *Das Argument*, Nr. 58, 1970.
- Pacini, P., Il percorso prefuturista di Gino Severini, *Critica d'Arte*, Nr. 129.
- Papa, E., *Fascismo e cultura*, Venezia 1973.
- , *Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana*, Milano 1958.
- Patetta, L., Neofuturismo, Novecento e razionalismo. Termini di una polemica nel periodo fascista, *Controspazio*, April/Mai 1971.
- Perocco, G., *Artisti del Primo Novecento italiano*, Torino 1965.
- Philipp, E., *Dadaismus*, München 1980.
- Pica, A., *Mario Sironi pittore*, Milano 1955.
- Pieri, P., *L'Italia nella prima guerra mondiale*, Torino 1969.
- Pierre, J., *Futurism and Dadaism*, Ginevra 1969.
- Piga, F., *Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio*, Firenze 1979.
- Pinottini, M., *L'estetica del futurismo. Revisioni storiografiche*, Roma 1979.
- , *Fillia*, Milano 1976.
- Piscopo, U., M. Morasso e il futurismo: anticipazioni e divergenze, in ders., *Questioni e aspetti del futurismo. Con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*, Napoli 1976.
- , *Alberto Savinio*, Milano 1973.
- Poggioli, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.
- Portoghesi, P., Il linguaggio di Sant'Elia, *Controspazio*, anno III, Nr. 4/5, 1971.
- Pozzi, G., *La poesia italiana del Novecento*, Torino 1965.
- Priberg, F. K., *Musica ex Macchina*, Frankfurt/Main, Berlin 1960.
- Priester, K., Anmerkungen zum Thema italienischer Faschismus, *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Nr. 8, 1974.

- , *Der italienische Faschismus. Ökonomische und ideologische Grundlagen*, Köln 1972.
- Procacci, G., Appunti in tema di crisi dello stato liberale e di origini del fascismo, *Studi storici*, Nr. 6, 1965.
- Pullini, G., *Aldo Palazzeschi*, Milano 1972.
- Ragghianti, C. L., Balla e la fotodinamica di Bragaglia, *Critica d'Arte*, Nr. 35, 1965.
- , La prima mostra storica del futurismo. Progetto per la Biennale di Venezia 1960, *Critica d'Arte*, Nr. 172/174, 1980.
- Ragni, E., *La letteratura futurista e Roma, Il Futurismo a Roma*, Istituto di Studi Romani, Roma 1978.
- Ricciardi, M., Futurismo e società moderna, *Lavoro critico*, anno I, Nr. 1, 1975.
- Richter, M., *Nota critica sulla bibliografia di Soffici*, Poggio a Caiano 1975.
- , Soffici, da Rimbaud a Dada, in: *Atti del Convegno di Studi su Ardengo Soffici*, Firenze 1979.
- Rippellino, A. M., *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959.
- Rochat, G., *Gli arditi della grande guerra*, Milano 1981.
- Romani, B., *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze 1970.
- Romani, R., und C. Vivanti (Hrsg.), *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino 1976.
- Rosci, M., Dudreville fra futurismo e espressionismo, *Arte illustrata*, anno II, Nr. 13/14, 1969.
- , *Il fascismo degli intellettuali*, Milano 1978.
- Rosenberg, H., *The De-definition of Art*, New York 1972.
- , *The Tradition of the New*, New York 1959.
- Rosenkranz, K., *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.
- Rossi, L., Papini e il futurismo fiorentino, *Il Verri*, Nr. 33/34, 1970.
- Russo, L., *I narratori 1850 — 1957*, Milano, Messina 1958.
- Rye, J., *Futurism*, London 1972.
- Sabbatini, M., La formazione delle ideologie neocapitalistiche; l'ideologia tradizionalista, *Ideologia*, vol. I, Nr. 2, 1967.
- Salaris, C., *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia 1909 — 1944*, Milano 1982.
- Salinari, C., *Miti e coscienza del decadentismo: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello*, Milano 1962.
- Salvatorelli, E. und L. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Milano 1972.
- Salvemini, G., *Le origini del fascismo in Italia. Lezioni di Havard*, Milano 1966.
- Sanguineti, E., L'estetica della velocità, *Duemila*, Nr. 2, 1966.
- , La guerra futurista, *Quindici*, Nr. 14, 1968.
- , *Ideologia e linguaggio*, Milano 1965.
- , Introduzione a G. P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino 1975.
- , Introduzione a *La Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Torino 1969 — 1971.
- , Marinettiana, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Santarelli, E., *Fascismo e neofascismo*, Roma 1974.

- Santini, P. C., *Rosai*, Firenze 1960.
- Scaligero, M. und G. Sprovieri, *Arnaldo Ginna, il pioniere dell'astrattismo*, Roma 1961.
- Scharf, A., Futurism = states of mind + states of matter, *Studio international — Journal of Modern Art*, vol. 173, Nr. 889, 1967.
- Schivelbusch, W., Railroad Space — Railroad Time, *New German Critique*, Nr. 14, 1978.
- Schlaffer, H., *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt/Main 1975.
- Schmied, W., "Pittura metafisica" und "Neue Sachlichkeit": Geschichte einer Inspiration, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin 1981.
- Scholz, F., Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht, *Poetica*, Nr. 4, 1968.
- Silone, I., *Der Faschismus*, Zürich 1934.
- Silva, U., *Ideologia e arte del Fascismo*, Milano 1973.
- Sinisi, S., *Prampolini e la scena*, Torino 1974.
- Siti, W., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino 1975.
- Slataper, S., *Scritti letterari e critici*, Milano 1956.
- Sohn-Rethel, A., *Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus*, Frankfurt/Main 1973.
- Somville, L., *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912 — 1925*, Genève 1971.
- Starkey, S. R., *Art into Society: The Case of Italian Futurism*, Ph. D. Thesis, University of Connecticut 1980.
- Stiller, K., *Die Fascisten. Italienische Novellen*, München 1975.
- Strappini, L., Introduzione a E. Corradini, *Scritti e discorsi 1901 — 1914*, Torino 1980.
- Syberberg, H. J., Hitler und die Staatskunst: Die mephistophelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin 1981.
- Tafuri, M., *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.
- Tallarico, L., *Le cento anime di F. T. Marinetti*, Roma 1977.
- , *Verifica del futurismo*, Roma 1970.
- , Vicenda artistica del futurismo da Boccioni a Benedetto, *Quaderno di futurismo oggi*, Nr. 29, Roma 1979.
- Tasca, A., *Nascita e avvento del fascismo*, Bari 1965.
- Taylor, J., *Futurism*, New York 1960.
- Taylor-Steltz, Ch., *Futurism: Politics, Painting, Performance*, Ph. D. Thesis, University of Washington 1974.
- Tedesco, N., *La coscienza letteraria del Novecento*, Palermo 1979.
- Tempesti, F., *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.
- , *Bontempelli*, Firenze 1974.
- Tessari, R., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Milano 1973.
- Tiedemann, R., *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt/Main 1973.

- Tilgher, A., Il teatro di F. T. Marinetti, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma 1969.
- Tillich, P., *The Interpretation of History*, New York 1936.
- Tintori, G., Un'opera futurista: L'Aviatore Dro, *Alta Fedeltà*, anno XII, Nr. 107, 1971.
- Togliatti, P., *Lezioni sul fascismo*, Roma 1974.
- Trilling, L., *Sincerity and Authenticity*, Cambridge/Mass. 1972.
- Trillo-Clough, R., *Looking back at Futurism*, Ph. D. Thesis, Columbia University, New York 1943.
- , *Futurism*, New York 1961.
- Turi, G., *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna 1981.
- Ungaretti, D. *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono, Milano 1974.
- Vaccari, W., *Vita e tumulti di F. T. Marinetti*, Milano 1959.
- Valeri, N., *Dalla 'belle époque' al fascismo*, Bari 1975.
- Venturi, L., Boccioni e Delauney, *Commentari*, Nr. 4, 1959.
- , *Gino Severini*, Roma 1961.
- Verra, V., Nichilismo ed espressionismo, *Rivista di Estetica*, Nr. 3, 1979.
- Vettori, V., *Le riviste italiane del Novecento*, Roma 1958.
- Viazzi, G., Il futurismo come organizzatore, *ES*, Nr. 5, 1976.
- Virilio, P., *Vitesse et Politique. Essai de Dromologie*, Paris 1977.
- , Der Beschleunigungsstaat — oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz, *Stadtbauwelt*, Nr. 60, 1978.
- , Die Ästhetik des Verschwindens, *Tumult*, Nr. 2, 1980.
- , Prospekt für eine Katastrophen-Zeitschrift, *Tumult*, Nr. 2, 1980.
- , Die Dromoskopie oder das Licht der Geschwindigkeit, *Konkursbuch*, Nr. 5, 1980.
- Vischer, F. Th., *Über das Erhabene und das Komische*, hrsg. von W. Oelmüller, Frankfurt/Main 1967.
- Vivarelli, P., Klassizismus und bildende Kunst in Italien zwischen den Kriegen, in: *Katalog der Ausstellung "Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919 — 1939"*, Berlin 1981.
- Wagstaff, Ch., Postfazione e commento, in Caruso/Martini, *Tavole Parolibere futuriste*, Bd. II, Napoli 1977.
- Westphal, A., Was ist "Futurismus"?, *ARTIS*, Nr. 21, 1969.
- Wilbert, G., *Entstehung und Entwicklung des Programms der "Linken Kunst" und der "Linken Front der Künstler"*, Marburg 1975.
- Wohlfarth, I., Walter Benjamin's Image of Interpretation, *New German Critique*, Nr. 17, 1979.
- Zobl, W., Faschismus-Design, *Neues Forum*, Juli 1974.

## Namensregister

Das Stichwort Marinetti, F. T. wurde nicht in dieses Register aufgenommen.

(Die kursiven Ziffern verweisen auf die Seitenzahl der Anmerkungen)

- Abendroth, W., 245  
Acquaviva, G., 196, 216, 218, 240, 258  
Adorno, Th. W., 24, 31, 45, 52f, 172, 184,  
216f, 219, 227, 240, 251f, 254  
Alatri, P., 236  
Alberti, A., 238  
Anceschi, L., 169, 253  
Anderson, P., 248  
Antonucci, G., 218  
Apollinaire, G., 22, 215  
Apollonio, U., 137  
Aragon, L., 249  
Argan, C. G., 211, 236  
Aron, R., 213  
Arp, H., 169  
Artaud, A., 239  
Artioli, U., 36, 62, 184, 218, 235, 255  
Arvatov, B., 248  
Azari, F., 63, 148, 194, 221, 246, 257
- Bakunin, M., 18  
Balbus, I. D., 246  
Baldacci, L., 238  
Baldazzi, A., 213, 236  
Ball, H., 169  
Balla, G., 2, 5f, 13f, 16, 24, 72, 148, 164,  
186ff, 195, 238, 246, 256  
Ballo, G., 236  
Barthes, R., 231  
Bartolucci, G., 25, 223  
Bartsch, I., 16, 238, 258  
Baudelaire, Ch., 18, 24f, 103  
Baumgarth, Ch., 7, 16f, 226, 238  
Beckett, S., 31, 217  
Béhar, H., 213  
Belli, C., 1, 4, 251, 257f  
Belloli, C., 223, 249  
Bellonzi, F., 196, 259  
Benedetta, 257f  
Benedetto, E., 240
- Benevolo, L., 262  
Benn, G., 206, 261  
Benjamin, W., 24ff, 40, 54, 73f, 80, 122,  
163, 189, 193, 216, 218, 222, 227, 232,  
235f, 239f, 242  
Bergson, H., 2, 5, 76, 83ff, 156, 224  
Bigongiari, P., 169f, 252  
Binni, W., 25  
Birolli, Z., 213, 215, 237, 244, 261  
Blériot, L., 47, 56  
Bobbio, N., 212, 262  
Boccioni, U., 2, 5f, 10f, 13, 29, 41f, 59,  
81, 84ff, 94f, 97, 101, 108, 124ff, 132,  
141, 164, 166, 186, 217, 219f, 222, 224,  
226f, 233ff, 251f, 254, 256  
Boine, G., 228  
Bolzon, P., 187f  
Bontempelli, M., 4, 7, 148, 170f, 178, 205  
Borgese, G. A., 253  
Bossaglia, R., 178, 255, 261  
Bottai, G., 4, 147f, 155, 183, 211, 247  
Bozzola, A., 229, 237, 242  
Bragaglia, G. A., 6, 238  
Brecht, B., 220  
Breton, A., 80  
Breuer, St., 233  
Briganti, A., 213, 236  
Brik, L., 249  
Briosi, S., 68f, 79, 221, 238  
Bubner, R., 26, 30, 216  
Bucci, A., 178  
Bürger, P., 26f, 30  
Burckhardt, J., 44  
Buzzi, P., 6, 13, 148, 216, 241ff
- Caligaris, 192f, 257  
Calvesi, M., 16, 80, 137, 155, 192, 216,  
219, 224, 226, 238, 249  
Campana, D., 7  
Canetti, E., 38, 220, 232

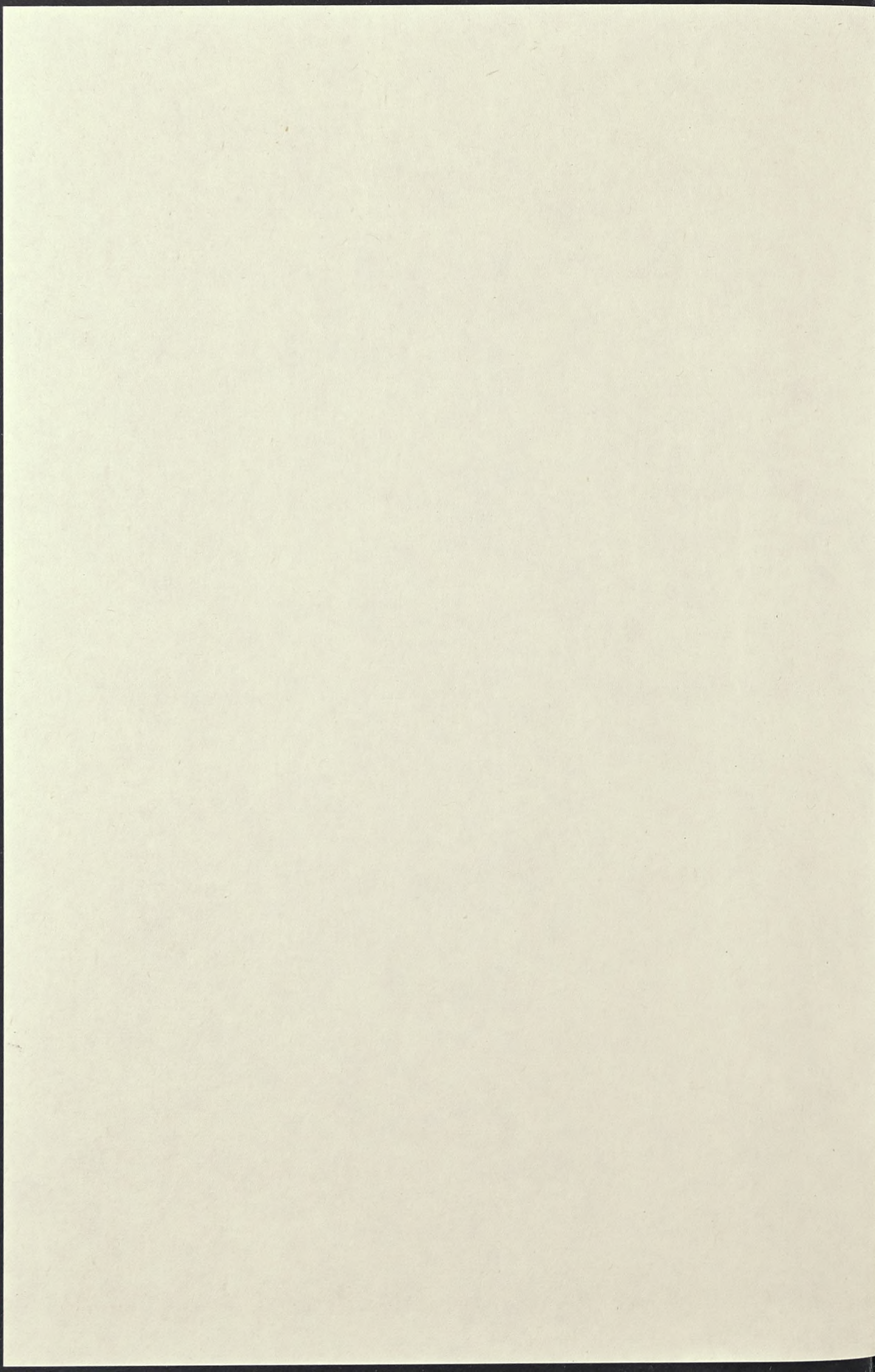
- Cangiullo, F., 6, 187, 218, 223, 237, 261f  
 Cardarelli, V., 7, 170  
 Carducci, G., 103  
 Carli, M., 5, 7, 85, 135, 139f, 147ff, 201, 239  
 Carrà, C., 1f, 5ff, 11, 13, 85, 87, 115ff, 124, 126, 131, 160ff, 177ff, 192f, 219, 224, 231f, 237, 241, 251, 254f  
 Castelfranco, G., 251  
 Caruso, L., 16, 78, 137, 155f, 218, 224, 227f, 230, 236ff, 247f  
 Caviglia, E., 154, 241  
 Cecchi, E., 209, 253  
 Cézanne, P., 87, 108, 132  
 Chabod, F., 151, 153, 244f  
 Chiarini, L., 209  
 Chiellino, C., 16, 226, 228  
 Chiti, R., 148  
 Chlebnikov, V., 17, 54, 221, 249  
 Colli, G., 81  
 Conti, P., 131, 236  
 Corbusier, Le, 15, 258  
 Cordié, C., 213  
 Cordova, F., 240  
 Corra, B., 48, 85, 130, 200, 215, 247  
 Corradini, E., 25, 90ff, 111, 133, 225  
 Courthion, P., 238  
 Crispolti, E., 16, 25, 181, 203f, 210f, 213, 233, 237f, 243, 247ff, 255ff, 260ff  
 Croce, B., 26, 40, 65, 82, 159, 226, 250  
 Curi, F., 29, 34, 77, 217, 223, 252  
 Curtoni, 192f, 257  
  
 D'Alba, T., 148  
 D'Ambrosio, M., 213  
 D'Annunzio, G., 4, 8f, 14, 25, 38, 40, 58, 80f, 94f, 131, 139f, 148, 150, 224ff, 236, 241, 259, 261  
 Dashwood, J. R., 156, 248  
 Dattilo, V., 196, 259  
 Debenedetti, G., 222, 259  
 De Chirico, G., 1, 120, 124, 161f, 250f  
 De Felice, R., 140, 149, 151, 156, 208, 240, 243, 248, 250, 261  
 Delli Colli, L., 213, 236  
 De Machis, G., 238, 255f  
 De Maria, L., 5, 14, 25, 152, 170, 192, 213, 236f, 240, 243ff, 252f  
 De Micheli, M., 203, 213, 216, 225, 237, 241, 248  
 De Michelis, C., 222, 248ff  
  
 Depero, F., 13, 16, 24, 148, 188ff, 238, 246, 257  
 De Pisis, F., 211  
 De Seta, C., 137, 165, 237, 251  
 Dessy, M., 255  
 Diacono, M., 78, 97, 224  
 Dilthey, W., 44  
 Dix, O., 178  
 Döblin, A., 226  
 Dottori, G., 148, 206, 246  
 Dresler, A., 16, 155, 248  
 Drudi Gambillo, M., 236  
 Dudreville, L., 178ff, 185, 255, 260f  
  
 Eco, U., 213  
 Eimert, D., 16  
 Eliot, T. H., 260  
 Eruli, B., 213  
 Evola, G., 4f, 85, 87, 196, 224, 261  
  
 Fagiolo Dell'Arco, M., 16, 25, 155, 238, 247, 256  
 Falqui, E., 213  
 Farfa, 216  
 Farinacci, R., 4, 182f, 207, 211  
 Ferrarotti, M., 246  
 Ferrata, G., 245, 250, 254  
 Feuchtwanger, L., 220  
 Fichte, J. G., 53, 219  
 Fillia, 13, 192f, 196, 246, 257f  
 Finter, H., 16, 75, 79, 213, 215, 223f, 230  
 Fiori, T., 236  
 Flora, F., 40, 167, 218, 252  
 Fornari, F., 102, 228  
 Folgore, L., 253  
 Forte, L., 253  
 Fossati, P., 35, 162, 218, 242, 250f, 255, 257  
 Funi, A., 1, 178f, 185, 211, 256  
  
 Gadda, C. E., 7, 242  
 Gehlen, A., 192  
 Giammarco, A. E., 230, 254  
 Giani, G., 238  
 Ginna, A., 5, 131, 200, 238, 247  
 Giotto, 162  
 Givone, S., 189, 249, 257  
 Gobetti, P., 132, 158ff, 297, 250  
 Gorièly, B., 249  
 Gorsen, P., 218  
 Govoni, C., 6, 13, 196, 258

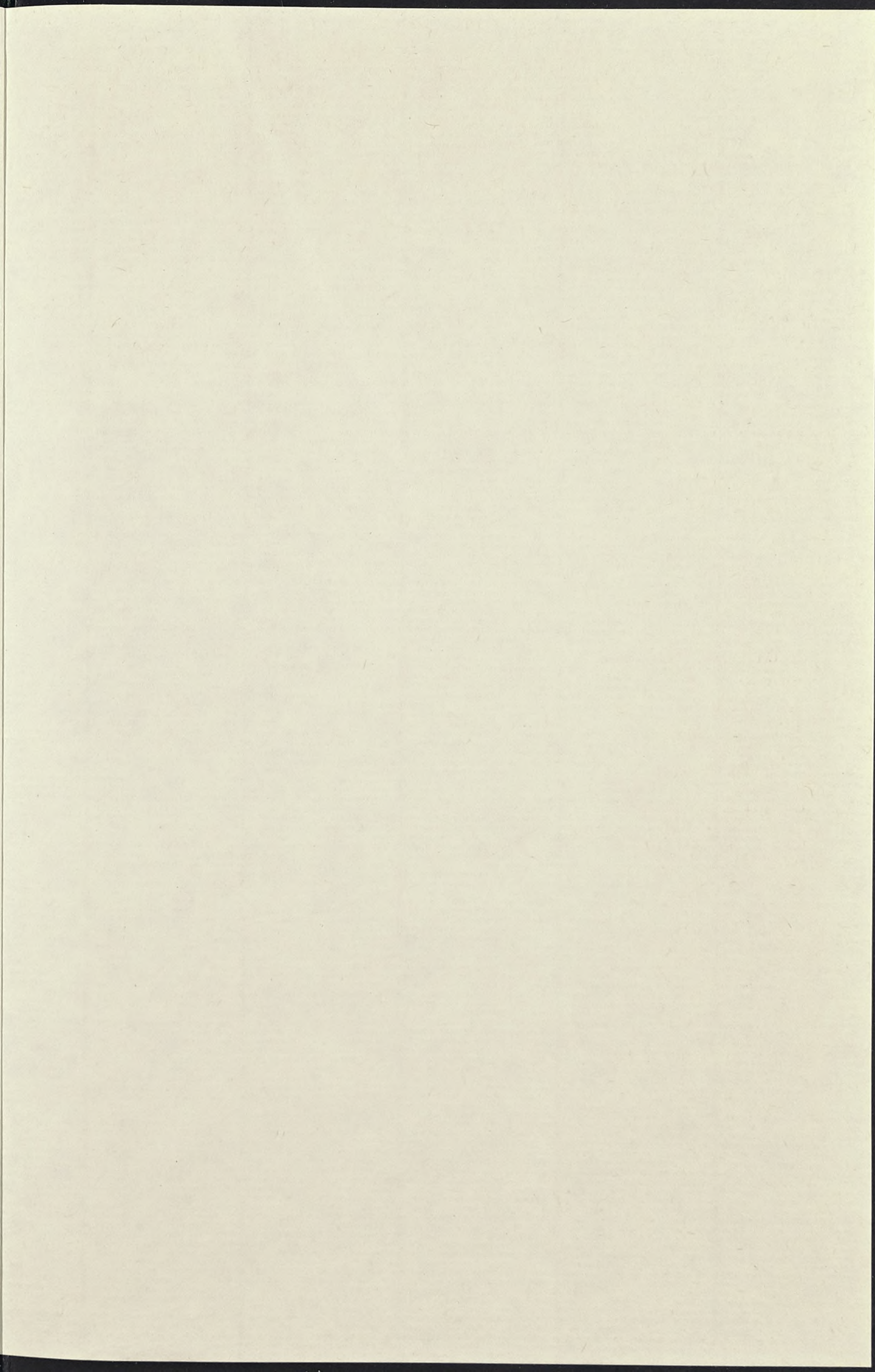


- Gramsci, A., 1, 14, 156ff, 240, 248, 250  
 Gregor, J., 260  
 Grosz, G., 181, 255  
 Guglielmi, G., 29, 137, 217, 240, 252
- Haftmann, W., 237  
 Heartfield, J., 181, 255  
 Hegel, G. W. F., 24, 45, 137, 216  
 Heym, G., 228  
 Hillach, A., 27, 50, 216, 219  
 Hinz, B., 213, 225, 237, 244, 261  
 Hitler, A., 197, 207, 232  
 Hoffmann-Axthelm, D., 216, 257  
 Homer, 25, 40  
 Hope, B., 217  
 Horkheimer, M., 246  
 Humboldt, W. v., 45, 219
- Interlandi, T., 4, 207, 209, 261  
 Isnenghi, M., 3, 28, 87, 92, 101, 104, 106, 228f, 242, 246
- Jacobi, R., 174, 254  
 Jakobson, R., 74, 222, 249  
 James, W., 39  
 Jannelli, G., 5  
 Jarry, A., 46  
 Jünger, E., 232
- Kadritzke, N., 245  
 Kafka, F., 75  
 Kahn, G., 81  
 Kandinsky, V., 257  
 Kant, I., 21, 51, 55f, 86, 192, 215, 219  
 Klee, P., 181, 255  
 Knödler-Bunte, E., 246  
 Koller, P., 262  
 Koselleck, R., 56, 219f, 227  
 Kracauer, S., 23, 256  
 Kühnl, R., 245
- Labriola, A., 46, 91  
 Lambiase, S., 241, 261  
 Le Bon, G., 227  
 Léger, F., 161  
 Lehrmann, G., 250  
 Lenin, V. I., 99, 225  
 Lewis, W., 260  
 Liede, A., 253  
 Lista, G., 16, 25, 213, 219, 237f, 242, 246  
 Löwith, K., 55, 220  
 Longhi, R., 211
- Longone, G., 218, 227  
 Lucini, G. P., 22, 30, 57, 73, 167, 216f, 220, 222, 231, 252f  
 Lüdke, M., 216, 219  
 Lugaresi, G., 236  
 Lukacs, G., 157  
 Lunatscharskij, A., 248  
 Luperini, R., 248
- Maffina, G. F., 236  
 Majakowskij, V., 17, 158, 213, 221, 249  
 Malaparte, C., 112, 230  
 Malevitsch, V., 257  
 Mallarmé, St., 19, 25, 81, 103, 250, 252  
 Maltese, C., 238  
 Maltese, P., 225, 238  
 Manacorda, G., 225  
 Mancinelli, L., 28, 217  
 Mannheim, K., 157, 202, 204, 260  
 Mariani, G., 213, 236  
 Martin, M. W., 237  
 Martini, St., 16, 78, 155f, 223f, 228, 230, 236ff, 247f  
 Marx, K., 11, 20f, 47, 52, 71, 118, 141, 194, 201, 215, 219, 233, 245f  
 Masaccio, 162  
 Masini, F., 80, 224  
 Masnata, P., 148  
 Matteotti, G., 3, 153f  
 Mazza, A., 221  
 Menna, F., 238  
 Metzger, H. K., 217  
 Meyer, A., 258  
 Micheloni, R., 196, 259  
 Milton, J., 20  
 Mira, G., 149, 243  
 Mix, S., 236  
 Mondrian, P., 257  
 Montaigne, M. de, 45, 219  
 Montale, E., 170, 196  
 Monticone, A., 138f, 145, 238, 240, 242, 244  
 Morasso, M., 25, 28  
 Mucchi, G., 255  
 Mussolini, B., 2, 4, 8ff, 12ff, 26, 63, 87, 124, 135, 139, 142, 148ff, 153ff, 176ff, 197, 203, 205f, 217, 244, 254f, 260  
 Muzio, G., 4, 178
- Nash, J. M., 237  
 Nazzaro, G. B., 137f, 192, 240f, 248, 261

- Nello, P., 219  
 Nietzsche, F., 38, 47, 52f, 81ff, 137, 218,  
 220, 224  
 Notte, E., 256
- Ojetti, U., 209  
 Olivetti, A., 91  
 Oppi, U., 178  
 Opitz, R., 152, 245f  
 Orestano, F., 196, 259
- Pagano, G., 262  
 Paladini, V., 190f, 193, 257  
 Palazzeschi, A., 5ff, 13, 48, 124f, 131,  
 160f, 166ff, 176, 187, 216f, 220, 233,  
 248, 252ff  
 Pannaggi, I., 190f, 257  
 Papini, G., 2, 5, 22f, 26, 39, 85, 87, 91ff,  
 107, 110ff, 124, 131, 161, 166f, 205,  
 209, 225ff, 230ff, 250ff, 254, 260  
 Pareto, V., 12, 89ff, 115, 225  
 Pascoli, G., 91, 102f  
 Paul, J., 222  
 Pesaro, L., 182  
 Piacentini, M., 4, 178, 213, 262  
 Picasso, P., 161, 253  
 Philipp, E., 253  
 Picendari, S., 182, 207  
 Piga, F., 81, 224  
 Pinottini, M., 16, 239  
 Pirandello, L., 4, 131, 196, 205  
 Poe, E. A., 81  
 Poglioli, R., 24, 28, 42, 49, 51, 79, 213,  
 216, 219, 224  
 Pound, E., 260  
 Pozzi, P., 169, 252f  
 Prampolini, E., 6, 13, 15, 190f, 206f, 239,  
 246f, 257  
 Pratella, B., 13, 23, 57, 131, 233, 236  
 Prezzolini, G., 6, 92, 111, 158ff, 177, 250,  
 254f  
 Prieberg, F., 232, 236  
 Priester, K., 152, 245  
 Procacci, G., 235f  
 Provinciali, R., 248
- Rave, P. O., 4  
 Rimbaud, A., 19, 23, 87  
 Rimpl, H., 262  
 Robert, E., 201, 259
- Rodov, A., 249  
 Romani, R., 225  
 Rosai, O., 1, 131, 148, 205  
 Rosenkranz, K., 40, 219  
 Rossa, E., 147  
 Russo, L., 230  
 Russolo, L., 2, 6, 11, 13, 131, 161, 164,  
 185f, 216, 236, 254, 256  
 Rye, J., 237
- Salandra, A., 115, 231  
 Saliotti, A., 255  
 Salvatorelli, L., 149, 243  
 Salvemini, G., 6, 111, 243f, 248  
 Sanguineti, E., 20f, 99, 107, 192, 215, 220,  
 223, 227, 229  
 Santarelli, E., 248  
 Sant'Elia, A., 6, 13, 66f, 124, 132, 178,  
 199  
 Sanzin, B., 219  
 Sarfatti, M., 177ff, 191  
 Sauvage, T., 238  
 Scalia, G., 28  
 Scaligero, M., 238  
 Schäfer, G., 245f  
 Schaeffer, P., 236  
 Scheiwiller, V., 223, 247  
 Schlaffer, H., 219  
 Savinio, A., 1, 162, 179, 250  
 Schlegel, F., 44  
 Scholem, G., 54, 220  
 Schopenhauer, A., 53  
 Scrivo, L., 215, 218f, 221, 228, 230, 232,  
 235f, 238, 240, 246, 255f, 258  
 Settimelli, E., 5, 32, 37, 48, 135, 147f,  
 150, 185, 215, 243f, 255  
 Severini, G., 52, 164, 219, 238, 250  
 Silone, I., 245  
 Simmel, G., 83  
 Sironi, M., 13, 124, 178ff, 185, 255ff  
 Siti, W., 217  
 Soffici, A., 4f, 12ff, 42, 85, 87, 92, 108,  
 110ff, 124, 127ff, 143, 160, 193, 201,  
 204, 209, 230ff, 234, 250, 252ff, 261  
 Somenzi, M., 4, 15, 205ff, 246f  
 Sorel, G., 89  
 Sprovieri, G., 238  
 Steiner, G., 148  
 Steiner, R., 200, 247  
 Stramm, A., 228  
 Svevo, I., 234

- Tagliaferri, A., 31, 217  
Tallarico, L., 16, 240  
Tasca, A., 151, 218, 241, 244, 260f  
Tato, 205  
Taylor, J., 53f, 220  
Tempesti, F., 180, 211, 233, 246f, 251, 253, 255, 262  
Terragni, G., 4, 210, 212, 262  
Thayat, E., 205  
Theweleit, K., 246  
Tintori, G., 236  
Tisdall, C., 229, 237, 242  
Tizzoni, F., 236  
Toni, A., 246  
Toscanini, A., 82  
Tretjakov, S., 248f  
Trillo-Clough, R., 238  
Triolet, E., 249  
Troost, L., 207  
Trotzky, L., 157f, 248  
Turati, F., 46, 239  
Tzara, T., 23, 213  
  
Uccello, P., 162  
Ungaretti, G., 7, 169f, 183, 190, 252, 255  
  
Vaccari, W., 220, 241, 244  
  
Valeri, N., 225  
Varese, E., 236  
Vasari, R., 15, 96, 206, 226, 257  
Vecchi, F., 148  
Venturi, L., 238  
Verdone, M., 16, 25, 137, 203, 226, 236, 244, 257ff  
Verhaeren, E., 25, 81  
Verlaine, P., 103  
Viazzi, G., 213, 223  
Vivanti, C., 225  
Viviani, A., 196, 258  
Volt, 148, 243  
Voltaire, 68  
  
Wagner, R., 82f  
Wagstaff, Ch., 230  
Weber, M., 225  
Weininger, O., 251  
Weischedel, W., 215  
Wildt, A., 181  
Winckelmann, J., 21  
Whitman, W., 81  
Worringer, W., 251  
  
Zobl, W., 242









MAG

ISBN 3 11 010349 4



54  
CC4

Manfred Hinz

Die Zukunft der Katastr

MAG 55193

945  
091C

HIN