

## Exaltation des Krieges und Zerstörung der Syntax bei F.T. Marinetti

*The work of F.T. Marinetti occupies a special position among the literature preceding and emerging from the First World War. To the inventor of Futurism, war represents not only a subject to be dealt with, but at the same time an ideological norm and a supreme poetic aim. Thus the Futurist „parole in libertà“ are perhaps the only work of note in which the representation of war is constantly combined with pro-war agitation. The paper shows the functioning of Marinettis pro-war agitation on different levels: as a polemic against rival authors and literary movements, as a manifestation of the will to achieve power over the political and economic structures of society and, above all, as an attempt to reflect the disintegration of the individual on a linguistic level by breaking up conventional patterns of syntax. This explains the remarkable change in perspective which characterizes Marinetti's war writings, which no longer centre on the suffering of individuals but on the destructive potential of the autonomous world of the machine. And so it is not surprising to find that Marinetti anticipates the „exterminatory character“ of modern war as recognized, among others, by T.W. Adorno in his *Minima Moralia*; there is, however, a significant difference in tone between Adornos lament and Marinettis triumphant exaltation. The paper concludes with a plea to take Marinettis texts at their face value instead of minimizing the violence inherent in them by viewing them in terms of allegory: they are imaginative representations of a radical aggressiveness and anticipate, in their emphasis on instantaneous destruction, what may be called the logic of Hiroshima.*

Zu den politisch-moralischen Selbstverständlichkeiten, die wir kaum je in Zweifel ziehen, gehört die Überzeugung, daß Begeisterung für den Krieg eine Angelegenheit der Rechten ist: eine Sache von Reaktionären oder jedenfalls von essentiell konservativen Ideologen und Technologen der Macht. Und umgekehrt scheint ebenso sicher festzustehen, daß der (zumal progressive) Geist den Frieden liebt. Wenn Intellektuelle in ostentative Kriegswut geraten, tun sie das – wie man meint – vorwiegend aus Opportunismus, etwa unter nationalem Anpassungsdruck, von dem insbesondere Autoren betroffen sind, welche nach ihrer Herkunft im Verdacht stehen, vaterlandslose Gesellen zu sein. Was den ersten

Weltkrieg angeht, mag man hier beispielsweise an die anti-deutschen Pamphlete des französischen Soziologen Emile Durkheim oder an die anti-französischen Stellungnahmen des deutschen Soziologen Georg Simmel denken.

Von dieser Regel, die sich im deutsch-englischen Verhältnis wohl auch weitgehend bestätigen läßt, weicht nun auf irritierende Weise jene Exaltation des Krieges ab, welche in den ersten Jahren ihrer künstlerischen und ideologischen Aktivität die Avantgarde des italienischen Futurismus betrieben hat. Bei ihr kommt nämlich zusammen, was nach unseren *idées reçues* als Oxymoron gilt: zum einen das Engagement einer avantgardistischen Kulturrevolution, zum anderen der Fanatismus einer Kriegspropaganda, die Italien nicht nur in einen bestimmten Krieg treiben, sondern von der vitalisierenden Kraft, der ‚Hygiene‘ des Krieges an sich überzeugen möchte.<sup>1</sup> Und wenn man die Texte des futuristischen Duce F.T. Marinetti nur vorurteilslos und genau genug betrachtet, wird sogar deutlich, daß die beiden Pole des scheinbaren Oxymorons hier keineswegs bloß zufällig zusammenkommen. Vielmehr entspricht Marinettis bellizistischer Ideologie, die den permanenten Krieg will wie Trotzki die permanente Revolution, eine Poetik, für die der Krieg auch in symbolischsemiotischer Hinsicht den höchsten Wert darstellt. Was sich im Falle Marinettis und der Futuristen vor und während des ersten Weltkriegs ereignet, ist also – provokant formuliert – nicht der Verrat des fortschrittlichen Geistes an die dunklen Mächte des Nationalismus und (später) des Faschismus, sondern die Geburt einer – vielleicht sogar *der* –Avantgarde aus der Apotheose des Kriegs.<sup>2</sup>

Meine These, die ein in seinem Extremismus einzigartiges, sonst im Kontext des frühen 20. Jahrhunderts aber durchaus signifikantes und folgenreiches Phänomen betrifft, lautet demnach: Die von wohl meinenden Interpreten immer wieder beklagte Kriegsexaltation und -propaganda bedeutet für Marinettis avantgardistisches Programm alles andere als eine Verirrung. Statt eines Unfalls macht sie Prämisse und Ziel einer Ästhetik aus, welche ihren avantgardistischen Charakter gerade darin findet, daß sie Text-, Kunst- und Lebensproduktion als systematische Kriegführung zu betrachten und zu betreiben versucht. Dabei ist für die Kohärenz der Denkfigur einer bellizistischen Poetik zunächst schon kennzeichnend, daß Marinettis Kriegführung sich mit gleicher Intensität auf verschiedenen Argumentations- und Realitätsebenen bewegt. So kann eine erste Stufe von literarischem Militarismus bereits in dem besonders gespannten Verhältnis der Futuristen zu künstlerischen Zeitgenossen und

---

1 Damit unterscheiden sich die Futuristen von der spezieller zielgerichteten Kriegsagitatorik, wie sie in derselben Epoche – auf eher kulturell-rassistische Motive eines ‚lateinischen‘ Anti-Germanismus gestützt – Autoren wie Gabriele D’Annunzio oder (mit beträchtlichem Raffinement) Maurice Barrès und Paul Borget inszenieren.

2 Über den Zusammenhang der futuristischen Apotheose des Kriegs (die in der futuristischen Poetik ihr Analogon hat, aber nicht selber auf eine poetologische Allegorie reduzierbar ist) mit den „gleichzeitigen politischen Kriegstheorien“ sowohl nationalistischer als auch syndikalistischer Herkunft informiert materialreich (mit besonderer Berücksichtigung von Pareto, Sorel, Corradini und Papini) Manfred Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe: Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus* (Berlin, New York, 1985) 88–94 et passim.

Vorläufern wahrgenommen werden. Tatsächlich begreift Marinetti die Beziehung sowohl zur Tradition als auch zum Kontext, in denen er operiert,<sup>3</sup> mit zynischer Klarsicht ganz und gar ausschließlich als ein Konkurrenzverhältnis. Dies Bewußtsein von Konkurrenz geht im Futurismus weit und grundsätzlich über alles hinaus, was sich bis dahin in früheren Innovationsbewegungen manifestiert hatte: etwa bei Marino oder Gracián in den manieristischen Schulen der Barockliteratur, in der romantischen Kulturrevolution (z. B. bei Stendhal oder Victor Hugo), im Realismus oder im Symbolismus. Um einen Eindruck von der Anspannung des futuristischen Konkurrenzkampfes zu bekommen, lese man z. B. in Marinettis erstem (und berühmtestem) Manifest die Attacken auf „Ekstase und Schlaf“ der Erzrivalen D’Annunzio, Pascoli oder Fogazzaro.<sup>4</sup> Sie machen deutlich, daß Marinetti es bei seiner Kampagne von Anfang an nicht mit den eigenen Innovationen und deren emphatischer Ankündigung bewenden läßt. Dringlicher als die direkte Reklame in eigener Sache wird die unerbittliche Bekämpfung anderer Autoren, die nicht länger als Rivalen oder Gegner, sondern entschieden als Feinde erscheinen. Dadurch erklärt sich der Ton kaltblütig berechneter Aggressivität, der die meisten futuristischen Programmschriften durchzieht. Mit diesem Ton wird von Marinetti und den Futuristen – historisch wohl erstmalig – explizit eingeräumt, daß die Bewegung das Experiment neuer künstlerischer Techniken – als wäre sie schon durch anachronistische Bourdieu-Lektüre aufgeklärt – nurmehr als Mittel zum eigentlichen Zweck ansieht: der Eroberung hegemonialer Positionen im künstlerischen, literarischen und schließlich auch politischen Feld der Epoche.

Dies Ziel äußert sich am auffälligsten in der diskursiven Strategie, alles, was nicht Futurismus ist, auf die negative Äquivalenz eines „Passatismo“ zu reduzieren, der sich laut Marinetti ohne nennenswerte Einschnitte von Homer bis in die (falsche) Gegenwart des gefährlichsten und deshalb verhaßtesten Konkurrenten D’Annunzio erstreckt:

Prima di noi paroliberi, gli uomini hanno sempre cantato come Omero, con la successione narrativa e il catalogo logico di fatti, immagini, idee. Fra i versi di Omero e quelli di Gabriele D’Annunzio non esiste differenza sostanziale.<sup>5</sup>

(Vor uns Paroliberten hat man immer gedichtet wie Homer, in narrativer Folge und mit einem logischen Katalog von Fakten, Bildern, Ideen. Zwischen der Dichtung Homers und jener Gabriele D’Annunzios gibt es keinen substantiellen Unterschied).

---

3 Zu den futuristischen Programmschriften als polemischen Reaktionen auf die „expliziten Poesiemodelle des Kontexts“ vgl. Helga Finter, *Semiotik des Avantgardetextes* (Stuttgart, 1980) 26–86.

4 Vgl. Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, hg. von Luciano De Maria (Milano, 1968) 10 (oder – noch expliziter und virulenter polemisch – 261).

5 Marinetti 160.

Damit verschiebt und aktualisiert sich die Definition dessen, was als entscheidender, „substantieller“ Bruch in der europäischen Literatur- und Geistesgeschichte gelten soll. Der Bruch findet nicht länger zwischen „Anciens“ und „Modernes“ oder Klassikern und Romantikern statt, sondern – „finalmente“, „endlich“, wie es in der Sprache der futuristischen Werbung immer wieder heißt<sup>6</sup> – zwischen Marinetti und dem Rest der (literarischen) Welt. Alles, was nicht „Futurismo“ ist, wird mit der Geste einer totalitären Eschatologie in die Indifferenz sozusagen gleichgeschalteter Vergangenheiten zurückgestoßen: „le nostre parolibere [...] ci distinguono finalmente da Omero [...]. Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana“ (unsere Parolibere [...] unterscheiden uns endlich von Homer [...]. Die *Parole in libertà* zerschlagen die Geschichte des menschlichen Geistes und der menschlichen Dichtung in zwei Teile).<sup>7</sup>

Demnach kann man den italienischen Futurismus, wie ihn Marinetti konzipiert hat, als die erste künstlerische Innovationsbewegung bezeichnen, die sich weniger durch die Spontaneität ihrer Programmpunkte als vielmehr durch eine Serie von Oppositionen definiert, welche stets in Abhängigkeit von den Positionen der Konkurrenten, Gegner und Feinde bestimmt werden. Dieser Mechanismus bewirkt, daß Marinetti mit der größten Vehemenz, die ihm zu Gebote steht, gerade die formal avanciertesten Schulen und Strömungen – vorzugsweise des Symbolismus – bekämpfen muß. Pamphlete wie *Uccidiamo il Chiaro di luna, Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna* oder *Abbasso il tango e Parsifal* zeigen, wie die zunächst noch poetologischen Schlachten in der Regel vonstatten gehen. Das heißt: Sie lassen erkennen, mit welchen Taktiken Marinetti seine Hauptgegner – D’Annunzio, Mallarmé, Pascoli – vom Feld der Modernität zu verdrängen sucht, damit sie in die Abgründe eines ‚homerischen‘ „Passatismo“ zurückfallen und solcherart unschädlich gemacht werden können.<sup>8</sup>

Voraussetzung für den Tumult dieser Polemiken ist ein Wille zur Macht, der keinerlei Grenzen achtet, weder den eventuellen Widerstand der Rivalen noch die institutionellen Beschränkungen, die der Aktivität des Literaten und Künstlers in einer arbeitsteilig organisierten Gesellschaft gemeinhin auferlegt sind. In der Tat charakterisiert die futuristischen Manifeste neben ihrer polemischen Vehemenz eine gesellschaftsverändernde Ambition, welche kontinuierlich über den Bereich der Literatur wie auch den der Künste hinausstrebt. Dabei ist die Ambition der Futuristen – im Verhältnis zu anderen Avantgardebewegungen – durchaus mit einem gewissen soziologischen Realismus verbunden. So

---

6 Zur Affinität von „Marinettis Syntax der Assertion“ zur idealtypischen Werbesprache vgl. Finter 200–03.

7 Marinetti 160, in quasi identischer Formulierung auch 181–82.

8 Zu charakteristischen Beispielen solcher poetologischer Pamphletistik vgl. etwa Marinetti 67, 82–83 oder 261 (gegen den „stammelnden botanischen Sentimentalismus Pascolis“ oder den „ekelerregenden Sakristei-Milchkaffee unseres erbärmlichen Fogazzaro“).

geht es den Futuristen nicht einfach darum, im Sinne der genaugenommen vorsoziologischen Fin-de-Siècle-Idee den Abstand zwischen „Kunst“ und „Leben“ zu überwinden.<sup>9</sup> (Daß es ein sozusagen reines, institutionenenthobenes Leben unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Moderne nicht mehr geben kann, mußte gerade dem modemitätsfixierten Scharfblick Marinettis hinlänglich klar sein.) Vielmehr sollte die Veränderungsstrategie der futuristischen Bewegung offenbar darin bestehen, mit den in der Institution Kunst entwickelten Direktiven mehr oder weniger umfassend die übrigen sozialen Funktionssysteme gleichsam zu okkupieren, also für eine futuristische Politik, für eine futuristische Wirtschaft, ja für eine futuristische Erziehung und „Religion“ zu sorgen (die „scuole di coraggio“, die „religione-morale della velocità“ usw.).<sup>10</sup> Zentrale Bedeutung gewinnen hier, sobald es mit den Plänen der Machtübernahme ernst wird, natürlich die Ansätze zur (partei)politischen Organisation des Futurismus, die sowohl innerhalb als auch in Konkurrenz mit der faschistischen Bewegung stattgefunden haben.<sup>11</sup> Daß sie zum Scheitern verurteilt waren, dürfte kaum an der vorgeblich größeren Radikalität und höheren Gewaltbereitschaft des Faschismus gelegen haben (bei dieser Auffassung, welche der *Communis Opinio* entspricht,<sup>12</sup> vermute ich ein verbreitetes literarhistorisches Vorurteil, das Intellektuelle prinzipiell für politisch harmlos hält). Eher hat es sich wohl umgekehrt verhalten. Während der Faschismus zur Integration der Massen auf – wenigstens taktische – Mäßigung bedacht sein mußte, ließ sich die literarisch-künstlerische Avantgarde schwerer zügeln und von extremistischen Parolen abbringen, die – wie „Guerra sola igiene del mondo“ oder mehr noch „Disprezzo della donna“ als politische Propaganda offenkundig kontraproduktiv, da schlechterdings nicht integrationsfähig, wirkten.

13

9 In einer solchen „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis“ sieht bekanntlich Peter Bürger – ein wenig verkürzt – das Grundmotiv der historischen Avantgardebewegungen; vgl. *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a.M., 1974) 68–69 et passim.

10 Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus, „Der Futurismus als ‚grande e forte letteratura scientifica‘“, in: *Literatur und Wissenschaft: Festschrift für Rudolf Baehr* (Tübingen, 1987) 371–82, hier 374–75.

11 Zum viel (und meistens *ad usum Delphini*) diskutierten Verhältnis zwischen Futurismus und Faschismus vgl. unter anderem Manfred Hardt, „Futurismus und Faschismus: Vorarbeiten für eine ideologiekritische Studie ihrer Wechselbeziehungen“, *Romanische Forschungen* 94, 4 (1982): 381–419. Am erhellendsten erscheinen mir zu dieser Frage die Perspektiven und Resultate eines Forschungsberichts von Manfred Hinz, „Il problema del rapporto Futurismo-Fascismo nell letteratura recente“, *Studi Novecenteschi* 29 (1985): 51–81.

12 Repräsentativ für sie ist beispielweise die Perspektive, der die ansonsten sehr informative Dokumentation von Peter Demetz folgt; vgl. *Worte in Freiheit: Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912–1934* (München, Zürich, 1990) 7–11 et passim.

13 Manfred Hinz sieht den politischen Ort des Futurismus deshalb mit Recht „im Umfeld der frühen spontaneistischen und terroristischen Phase des Faschismus“. Mit gleichfalls guten Gründen schlägt er vor, die futuristische Ideologie nicht länger an einem opportunistisch simplifizierten Faschismusbegriff zu messen, sondern aus Marinettis Schriften selbst ein prägnanteres Bild des Faschismus zu gewinnen; vgl. Hinz, „Problema“ 80–81.

Trotz des machtpolitischen Scheiterns, das am Ende auch die Rolle der futuristischen Fraktion innerhalb des Faschismus betreffen wird,<sup>14</sup> kann indessen kein Zweifel an Marinettis Absicht bestehen; eine literarische Schule zu einem omnipräsenten ideologischen System auszubauen, das sich für die Erteilung von Direktiven in allen gesellschaftlichen Funktionsbereichen zuständig weiß. Dabei kann man den Willen, das bloß Literarische zu transzendieren, ebenfalls schon an der Poetik des „paroliberismo“ beobachten. Um die Poetiken, die er als „passatistisch“ denunziert, zu bekämpfen, verfolgt Marinetti mit den „parole in libertà“ gewissermaßen eine Doppelstrategie, die bald den Aspekt einer – quasi dadaistischen – Negation<sup>15</sup> und bald jenen einer multimedialen Steigerung der Literatur hervorkehrt. Durch die letztere kommen die Futuristen auf verblüffende Weise den rezenten Kunstformen des Happening und der Performance nahe. Vor allem liegt auf der Linie der Futuristen ein Projekt der Inkorporation von bildenden Künsten und Musik in das literarische Zeichensystem der Schrift: Pikturale Effekte entstehen durch die typographische Revolution („rivoluzione tipografica“) einer tatsächlich weithin neuartigen Druckgestaltung, musikalische Effekte von zumeist brutaler Kakophonie durch den Einsatz onomatopoeischer Worteinheiten und die deklamationsfördernde Technik einer „freien, expressiven Orthographie“ („ortografia libera espressiva“). Als Ziel solcher Verfahrensweisen gilt ein brutal unmittelbarer, „telegraphischer“ Lyrismus („lirismo telegrafico“, „lirismo rapidissimo, brutale e immediato“),<sup>16</sup> das heißt: die – wenigstens der Intention nach – atemberaubend „schnelle“, simultane Entfesselung all jener synästhetischen Wirkungen, welche Symbolisten und Parnassiens einst entwickelt, dann aber bloß mit maßvoller Diskretion verwendet hatten.

Vom Publikum sollte die ‚Performance‘ dieser Entfesselung von Synästhesien als Aggression, zumindest als Schock, erfahren werden. Deshalb ist es gerade unter poetologischen Gesichtspunkten kein Zufall, wenn Marinettis nach den Prinzipien des „paroliberismo“ gestaltete Texte beinahe ausschließlich ein einziges Thema umkreisen: eben das des Krieges. „Es gibt im übrigen noch andere Dinge als Schlachten“, bemerkte dazu irritiert schon Alfred Döblin in seinem „Offenen Brief an F.T. Marinetti“, um weiterhin festzuhalten: „Im Grunde sollte ich gar nicht gegen Sie polemisieren, denn es ist zu klar, um wessen willen Sie irren, um Ihretwillen, um ein paar Schlachtbeschreibungen willen, deren Tempo und Lärm Sie famos, in der Tat, herausbringen.“<sup>17</sup> Tatsächlich meint die

---

14 Als terroristische ‚Linke‘ des Faschismus wurde sie später durch institutionelle Gratifikationen (Marinettis Ernennung zum „Accademico d’Italia“) zunehmend domestiziert und beschränkte sich schließlich weithin auf einen bescheidenen Abwehrkampf gegen kultur- und kunstkonservative Zumutungen. Zu den diesbezüglichen Konflikten mit dem faschistischen Regime, die sich während der dreißiger Jahre eher sporadisch ergaben, vgl. Hinz, *Zukunft* 205–12.

15 Hier lautet der Slogan: „Bisogna sputare ogni giornosull’Altare dell’Arte!“ (Täglich einmal auf den Altar der Kunst gespuckt!); vgl. Marinetti 47 oder 56.

16 Vgl. Marinetti 66, außerdem 67–68 (zur „Rivoluzione tipografica“) und 69–70 (zur „Ortografia libera espressiva“).

17 Zitiert nach Demetz, *Worte* 346.

Exaltation von Marinettis „Tempo und Lärm“ dramatisierenden Schlachtbeschreibungen exklusiv den modernen Krieg, der für die Futuristen – als Vollzug mechanisch herbeigeführter, kollektiver Extermination verstanden – zum Inbegriff von Modernität überhaupt wird. So bedeutet der Krieg in den Augen Marinettis, der ja auch realpolitisch mit einem Engagement, das dem seines Konkurrenten D’Annunzio gleichkam, erfolgreich für Italiens Intervention im Ersten Weltkrieg agitiert hat,<sup>18</sup> nicht allein „intensivierten Futurismus“ („Futurismo intensificato“) und das „schönste bislang erschienene futuristische Gedicht“ („il più bel poema futurista apparso finora“). Zugleich wird die umwälzende Realität des modernen Kriegs auch in einem speziell literarästhetischen Sinn zum entscheidenden Kriterium, das die Aktualität der futuristischen Poetik und die Inaktualität aller nichtfuturistischen Poetiken besiegeln soll:

I bombardamenti, i treni blindati, le trincee, i duelli d’artiglieria, le cariche, i reticolati elettrizzati, non hanno nulla a che fare colla poesia passatista classicheggiante, tradizionale, archeologica, georgica, nostalgica, erotica (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Carducci, Pascoli, D’Annunzio). Questa poesia pacifista è sotterrata.<sup>19</sup>

(Die Bombardements, die gepanzerten Züge, die Schützengräben, die Artillerieduelle, die Maschinengewehrsalven, die elektrischen Drahtverhaue haben nichts mehr zu tun mit der klassizistischen, traditionellen, archäologischen, georgischen, nostalgischen, erotischen Dichtung des Passatismus [Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Carducci, Pascoli, D’Annunzio]. Diese pazifistische Dichtung ist jetzt begraben.)

Während der technisierte und industrialisierte Krieg also alle nicht-futuristische Dichtung zum Verschwinden bringt, befördert er nach Marinettis Willen die Apotheose der futuristischen Avantgarde, die sich – wenn man so will – aus einem Militarismus in zweiter Potenz ergibt. Dieser Anspruch der Futuristen auf sowohl militärische wie literarische Überlegenheit hängt damit zusammen, daß sie ihre Texte nicht unter thematischen Aspekten – wie es Marinettis Manifeste verlangen – zur Glorifikation des Krieges verfassen. Vielmehr sind die „parole in libertà“ auch, was die Materialität ihre Zeichenstruktur angeht, dank der Multiplikation und Beschleunigung von Schockeffekten als eine geschriebene, ja

---

18 Über die Eigenart der jeweiligen Agitationsstrategie vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, „Zwei Diskurse der literarischen Kriegführung: Marinetti und D’Annunzio“, in: *Österreich und der Große Krieg 1914–1918*, hg. von Klaus Amann u. Hubert Lengauer (Wien, 1989) 60–66. Während bei D’Annunzio die Erregung von Haß auf den so gefährlichen wie grausam infamen germanischen Feind dominiert, demonstriert Marinetti, der sich im Krieg gleichsam zuhause fühlt, vor allem ein enthusiastisches Bewusstsein technologischer Superiorität, dem der Germane („ein schmutziger und grotesker nordischer Professor mit Tirolerhut“) nicht wie ein Dämon, sondern wie eine Karikatur des „passatismo teutonico“ und folglich als ein chancenloses Kriegs- und Technologieopfer erscheint; vgl. Marinetti 287.

19 Marinetti 286–87.

graphisch figurierte und komponierte Allegorie militärischer Aktionen zu begreifen. Daher fährt der soeben zitierte Appell an die italienische Studentenschaft mit einer expliziten Gleichsetzung von Kriegshandlungen und graphisch-phonetischen Aggressionen fort:

Oggi trionfano le Parole in libertà, valutazione lirica delle Forze, senza prosodia, senza sintassi, senza punteggiatura, senza dettagli analitici, decorativi e gentili; lirismo che afferra il lettore colle sue tavole sinnottiche di valori lirici, i suoi schizzi topografici da aviatore, le sue battaglie di caratteri tipografici e il  
cannoneggiamento delle sue onomatopee.<sup>20</sup>

(Heute triumphieren die Parole in libertà, lyrische Messung der Kräfte, ohne Metrik, ohne Syntax, ohne Interpunktion, ohne analytische, dekorative, verschönernde Details; ein Lyrismus, der den Leser mit seinen synoptischen Tabellen lyrischer Werte packt, mit seinen topographischen Flugskizzen, mit den Schlachten seiner Drucktypen und mit den Kanonensalven seiner onomatopoetischen Wörter.)

Derart soll die „Explosion der Wörter“ (R. Barthes),<sup>21</sup> die sich aus den „Fesseln“ ihrer syntaktischen und prosodischen Beziehungen lösen, bei Marinetti ganz wortwörtlich ein zeichenhaftes Analogon zur – vorgeblich „befreienden“ – Entfesselung des exterminierenden Krieges bilden. Freilich muß hier erneut betont werden, daß der nach futuristischen Wünschen organisierte Krieg nichts mehr mit dem in vorindustriellen Gesellschaften üblichen individuellen Kampf zu tun hat. An dessen Heroismus-Ideale erinnert Marinetti lediglich in seinen konventionellsten Momenten leerer Rhetorik. Was militärisch wie literarisch fasziniert, ist speziell der als Extermination konzipierte Krieg, das heißt: die Gewalt der Materie, des Materials und der Apparatur, die im Krieg „glorios“ (ein Schlüsselwort Marinettis) ihre humanistische Einhegung durchbrechen und das früher gefeierte heroische Individuum zur *quantité négligeable* machen. Angesichts der Autonomie des Materials, die den kriegführenden Menschen tendenziell eine bloß passive Rolle von „Patienten und Leichen“ (Th.W. Adorno) zuweist,<sup>22</sup> wird der moderne Krieg zum geschichtlich machtvollsten Argument für die analoge Modernität, oder besser: Futurität der „parole in libertà“; denn die verfolgen ja auf symbolischer Ebene ein Ziel, das sie mit der Wirklichkeit der Materialschlachten gemeinsam haben: Auch ihnen geht es in ihrem Bereich darum,

---

20 Marinetti 287.

21 Zu dem Begriff „explosion de mots“, der eine Tradition poetologischer Modernität erfaßt, welche im Futurismus gewissermaßen kulminiert, vgl. Roland Barthes, *le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1972 [1953]) 36–37.

22 Vgl. die Notiz zum Stil der Kriegführung im Jahr 1944, der die futuristischen Postulate offenkundig bestätigt und radikalisiert, in: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt a.M., 1964 [1951]) 66: „Wochenschau im Kino: die Invasion der Marianas, darunter Guam. Der Eindruck ist nicht der von Kämpfen, sondern der mit unermesslich gesteigerter Vehemenz vorgenommener mechanischer Straßen- und Sprengarbeiten, auch von ‚Ausräuchern‘, Insektenvertilgung im tellurischen Maßstab. Operationen werden durchgeführt, bis kein Gras mehr wächst. Der Feind fungiert als Patient und Leiche.“ Im Jahre des Golfkriegs, 1991, denkt der Zeitungsleser an die – praktisch ohne Gegenwehr – in ihren Gräben zugeschaufelten und erstickten irakischen Soldaten.



„das Ich zu zerstören“ („distuggere nella letteratura l'io“) und „die menschliche Psychologie durch eine lyrische Obsession der Materie zu ersetzen“ („sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia“).<sup>23</sup>

Demnach drängt der programmatische Anti-Humanismus der futuristischen ‚Performance‘ zu einer Art „Théâtre de la cruauté“, in dessen Rahmen beispielsweise die aggressive Lichtfülle eines Kanonenrohrs derart erhabenen ästhetischen Glanz ausstrahlen kann, daß sie – wie Marinetti dekretiert – das „Schauspiel“, welches gleichzeitig „zerfetztes und sterbendes menschliches Fleisch“ („lo spettacolo della carne umana straziata e morente“) darbietet, fast irrelevant macht. Der bemerkenswerte Passus aus einem Manifest *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18. März 1914), der diese Abwägung kausal zusammengehöriger, doch unterschiedlich attraktiver „Spektakel“ enthält, ist – wohl nicht nur für meinen Geschmack – wenig erfreulich. Trotzdem verdient er, *in extenso* zitiert zu werden. Er unterstreicht nämlich auf besonders eklatante Weise den prinzipiellen Perspektivenwechsel, den die futuristische Poetik vollzieht: von der Relevanz humaner Erfahrung zur Relevanz einer subjektlosen Maschinenwelt, deren ‚schöne‘ Gewalt sich am sublimsten eben bei der Ausschaltung des Menschen erweist:

Vengono abolite le antiche proporzioni (romantiche, sentimentali e cristiane) del racconto, secondo le quali un ferito in battaglia aveva una importanza esageratissima in confronto degli strumenti di distruzione, delle posizioni strategiche e delle condizioni atmosferiche. Nel mio poema *Zang tumb tumb, io* descrivo la fucilazione di un traditore bulgaro con poche parole in libertà, mentre prolungo una discussione di due generali turchi sulle distanze di tiro e sui cannoni avversari. Notai infatti nella batteria De Suni, a Sidi-Messri, nell'ottobre 1911, come la volata lucente e aggressiva di un cannone arroventato dal sole e dal fuoco accelerato renda quasi trascurabile lo spettacolo della carne umana straziata e morente.<sup>24</sup>

(Abgeschafft werden die alten [romantischen, sentimental und christlichen] Proportionen der Erzählung, nach denen ein Mensch, der in der Schlacht verwundet war, eine extrem übertrieben Bedeutung besaß gegenüber den Waffensystemen, den strategischen Positionen und den atmosphärischen Verhältnissen. In meiner Dichtung *Zang tumb tumb* beschreibe ich die Erschießung eines bulgarischen Verräters mit wenigen *parole in libertà*, während ich eine Diskussion zweier türkischer Generäle über die Schußdistanzen und die gegnerischen Kanonen breit ausdehne. In der Tat habe ich im Oktober 1911 bei Sidi-Messe bemerkt, wie das leuchtende und aggressive Rohr einer von der Sonne und vom schnellen Feuer erhitzten Kanone den Anblick des zerfetzten und sterbenden menschlichen Fleisches beinahe irrelevant macht.)

---

23 Vgl. Marinetti 44.

24 Marinetti 86–87.

Was durch diesen Perspektivenwechsel, dem die Vernichtungsmaschinerie ihre phallische Belebung verdankt, als Postulat geäußert wird, entspricht verblüffend genau den Beobachtungen, die Theodor W. Adorno dreißig Jahre später während des Zweiten Weltkriegs als Befund notiert hat (wie die Phänomene, welche Adornos und Marinettis Aufmerksamkeit erregen, um von dem einen bekräftigt und dem anderen betrauert zu werden, überhaupt in erstaunlichem Ausmaß die gleichen sind).<sup>25</sup> So bemerkt Adorno einmal in bezug auf den „Zerfall“ des von ihm erlebten Krieges „in diskontinuierliche, durch leere Pausen getrennte Feldzüge“:

Dieser mechanische Rhythmus aber bestimmt völlig das menschliche Verhalten zum Krieg, nicht nur in der Disproportion zwischen der individuellen Körperkraft und der Energie der Motoren, sondern bis in die geheimsten Zellen der Erlebnisweisen hinein. Schon das vorige Mal machte die Unangemessenheit des Leibes an die Materialschlacht eigentliche Erfahrung unmöglich. Keiner hätte davon erzählen können, wie noch von den Schlachten des Artilleriegenerals Bonaparte erzählt werden konnte.<sup>26</sup>

Wenn vom modernen Krieg aufgrund der „Unangemessenheit des Leibes an die Materialschlacht“ keine eigentliche Erzählung mehr denkbar ist und wenn den militärischen Ereignissen, die idealtypisch zu Explosionen werden, „Kontinuität, Geschichte, das ‚epische‘ Element“ abhanden kommen, dann gilt für die neuen, fragmentierten Erlebnisweisen Adornos Satz: „Das Leben hat sich in eine zeitlose Folge von Schocks verwandelt, zwischen denen Löcher, paralysierte Zwischenräume klaffen.“<sup>27</sup> Es ist das aber eine Beschreibung, welche die „zeitlose Folge von Schocks“, die Marinettis Texte realisieren sollen, nicht weniger adäquat wiedergibt als den „mechanische[n] Rhythmus“ realer Materialschlachten.

In der Tat ähneln die Marinettischen „Tavole Parolibere“ – wie Sanguineti einmal treffend bemerkt<sup>28</sup> – Schlachtfeldern. Typographisch ist in ihnen die „passatistische“ Idylle der Buchseite ebenso zerrissen wie syntaktisch die zeitgliedernde Folge ausformulierter Sätze. Indessen zeigt sich eine der frappantesten Paradoxien futuristischer Textproduktion darin, daß die von ihr hergestellten Kriegsbilder meistens den Eindruck vermitteln, eher auf den erstarrten Zustand nach der Schlacht als auf die dynamischen Momente der Schlacht selbst bezogen zu sein.<sup>29</sup> Dieser Eindruck, der natürlich auch den langfristigen Tendenzen der Militärtechnik antizipatorisch entspricht, hängt wohl in erster Linie mit Marinettis Kult

---

25 Das gilt vor allem für die Phänomene von kapitalistischer Produktivität, sportlicher Rekordjagd, Vergewaltigung der Natur, Erfahrungsverlust und Kulturindustrie.

26 Adorno 62–63.

27 Adorno 63.

28 Vgl. Hinz, *Zukunft* 107.

29 Daß Marinettis Texte Statik erzeugen, indem sie Dynamik pausen- und distanzlos forcieren, ist die Hauptthese von Hinz' überwiegend negativ wertenden Textanalysen; vgl. Hinz, *Zukunft* 74–79 oder 102–04.

der Schnelligkeit zusammen. Schnelligkeit muß sich in den futuristischen Texten immer wieder derart übersteigern, daß zwischen der Nennung eines Phänomens und dessen Auslöschung im Idealfall kaum ein zeitlicher Zwischenraum bleibt. Worauf es Marinetti ankommt, ist offensichtlich der Wille zur Macht von Vernichtungen, die pausenlos und blitzartig vonstatten gehen. Dabei erteilt über das Konzept solcher (anti)grammatischer Blitzkriege im Grunde schon das *Pronunciamento* des *Manifesto tecnico della letteratura futurista* vom 11. Mai 1912 hinlänglich Auskunft.

An diesem Basistext der futuristischen Poetik ist nämlich ebenfalls die Schnelligkeit bemerkenswert, mit der die zu Beginn angeschlagenen Töne einer Befreiungsempphase, die den Wörtern im Kerker ihrer Syntax gilt, gleichsam im Handumdrehn der Kehrseite von Befreiung, das heißt: einem Aufruf zu Unterdrückung und Zerstörung, Platz machen. Dabei genügt es, die Hauptpunkte des technischen Manifests zu betrachten, welche von der „Destruktion“ der Syntax (Punkt 1) zur „Destruktion“ des Ich (Punkt 11) fortschreiten.<sup>30</sup> Bei diesen Punkten handelt es sich jeweils um sloganartig autoritäre Formulierungen, also gewissermaßen Kriegsparolen, die geradezu trommelnd vier Synonyme von Zerstörung verwenden. Gemeint sind die Verben „distruggere“ (bezogen auf Syntax und Ich), „annullare“ (bezogen auf die Interpunktion), „sopprimere“ (bezogen auf Adjektive, Adverbien, Konjunktionen und Vergleichspartikeln), vor allem aber „abolire“ (das gleichfalls auf Adjektiv, Adverb, Interpunktion und schließlich den Menschen bezogen wird). Von Befreiung kann bei den durch diese Verben bestimmten Imperativen nicht mehr die Rede sein; denn der Gegenstand der Befehle, die hier erlassen werden, ist ja nichts anderes als die Transformation literarischer Texte in „Vernichtungsinstrumente“ („strumenti di distruzione“), die auf die Sprache überkommener und konkurrierender Dichtung, ja ihr eigenes kommunikatives Potential, ähnlich einwirken wie die Schnelligkeit und die Sprengkraft technisch avancierter Waffensysteme auf ihre Opfer, die „carne umana straziata e morente“.

Wie das doppelte Vernichtungswerk, das Marinettis „parole in libertà“ sich vornehmen, im einzelnen funktioniert, läßt sich schon aus Gründen typographischer Reproduzierbarkeit nur schwer darstellen. *Faute de mieux* präsentiere ich als Beleg für meine Betrachtungen – in notgedrungen approximativer Übersetzung – einen wenig bekannten Kurztext, der in einer 1917 publizierten Version des Manifests *Distruzione della sintassi* (nun unter dem Titel *Letteratura futurista*) als Anhang und Exempel figuriert:

Avanguardie: 20 metri battaglioni-formiche cavalleria-ragni strade-guadi generale-isolotto staffette-cavallette  
sabbie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fucili-martiri shrapnels-aureole moltiplicazione addizione  
divisione obici-sottrazione granata-cancellatura grondare colare frana blocchi valanga.<sup>31</sup>

---

30 Vgl. Marinetti 41–44.

31 Marinetti lxxxix.

(Avantgarden: 20 Meter Bataillone-Ameisen Kavallerie-Spinnen Straßen-Furte General-Insel Staffetten-Heuschrecken Sáñddünen-Revolution Haubitzen-Tribune Wolken-Roste Gewehre-Märtyrer Shrapnels-Aureolen Multplikation Addition Division Haubitzen-Subtraktion Granate-Auslöschung spritzen fließen Erdrutsch Blöcke Lawine.)

Dieser Text soll offenbar besonders nachdrücklich die Technik des „sostantivo doppio“, welche den programmatischen Verzicht auf die analytischen und dekorativen Details von Adjektiven ermöglicht, exemplifizieren. Was den Text darüber hinaus interessant macht, ist die ihm beigefügte ‚Übersetzung‘ (dieser *parole in libertà* in eine traditionelle Form), also nach Genettes Intertextualitätstypologie eine von Marinetti durchgeführte „auto-transtylisation“.<sup>32</sup> Aus ihr geht hervor, daß die vom Text suggerierte Kriegsszene eine Konfrontation der (natürlich siegreichen) italienischen Vorhut mit (natürlich unterlegenen) türkischen Truppen zum Inhalt hat (wobei die nationalen Identitäten im Originaltext freilich nicht markiert sind). Eine Art Höhepunkt ergeben nach Auskunft der Übersetzung die Syntagmen „obici-sottrazione“ (Haubitzen-Subtraktion) und „granata-cancellatura“ (Granate-Auslöschung), auf die dann die Infinitive „grondare“ (Spritzen des Bluts) und „colare“ (Fließen der feindlichen Bataillone) folgen, die den lawinenartig überwältigenden Sieg der Italiener einleiten. Zur ‚traditionellen Form‘ ausgeweitet, wären die beiden Doppelsubstantive folgendermaßen zu lesen: „Gli obici, di tanto in tanto, sottraevano dalla battaglia intere compagnie. Ecco una granata cancellare tutto uno squadrone“ (Von Zeit zu Zeit entfernten die Haubitzen ganze Kompanien aus der Schlacht. Da eine Granate! Sie löscht eine komplette Schwadron aus).<sup>33</sup>

Lassen wir dahingestellt sein, ob die Substantivdopplungen dieser *parole in libertà* expressiv das erreichen, was sozusagen ihren poetologischen Auftrag ausmacht. Wesentlicher als die – vielleicht bizarr mißglückte – Realisierung der futuristischen Poetik erscheinen mir an einem solchen Text die Prinzipien, welche ihm zugrunde liegen, und die wirken keineswegs bizarr abseitig, auch nicht bloß „pubertär“ (wie immer wieder in verständlichen Abwehrreaktionen behauptet wird),<sup>34</sup> sondern höchst beunruhigend. Indem Marinetti in seiner Kriegsdichtung das Prinzip größter destruktiver Kraft mit dem Prinzip äußerster Schnelligkeit zu koppeln sucht, schreibt er nach einer Logik, die – eben futuristisch – vorausseilend die Logik von Hiroshima sein möchte. Deshalb kommen wir zum Schluß nicht umhin, für das nach wie vor umstrittene Urteil über Marinetti und den Rang, der ihm in der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und seiner Vernichtungskriege zusteht,<sup>35</sup> Gerechtigkeit einzufordern.

---

32 Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris, 1982) 261.

33 Marinetti lxxxix.

34 Vgl. etwa Demetz 54, 125 und passim.

35 Bezeichnenderweise hatte Marinetti neben Gegnern in allen Lagern ja stets auch Befürworter, deren politisches Spektrum – wenigstens zeitweilig – von Mussolini bis Gramsci (oder von Hugo Ball bis Moeller van den Bruck) reichte.

Sie würde essentiell darin bestehen, Marinettis Texte und Projekte nicht länger – wohlmeinend oder übelwollend? – zu verharmlosen, sondern am Extrempunkt dessen zu situieren, was Karl Heinz Bohrer die „Imagination des Bösen“<sup>36</sup> nennt und was ich lieber unmetaphysisch als eine Imagination radikaler Aggressivität bezeichnen möchte. Technisch adäquat potenziert, steigert sich solche Aggressivität bei Marinetti zu so zeitgemäßen wie zukunftssträchtigen Phantasmen von Extermination. In ihnen feiert eine Ästhetik des subjektlos Inhumanen auf oft widerwärtige Weise den Krieg: freilich ohne jemals dessen Schrecken zu verdrängen und ohne dem Krieg je eine Legitimation zu geben, die über das zynische, doch kontingente Recht des Stärkeren, des Schnelleren, des technisch und ökonomisch Avancierten hinausginge. Was immer man von Marinettis bellizistischen „parole in libertà“ sonst auch halten mag: Mit dem wohl widerwärtigsten Topos dieser Thematik, der „mauvaise foi“ des ‚gerechten‘ Krieges (der eher D’Annunzios Domäne war),<sup>37</sup> haben sie – bei aller Bösartigkeit überraschend und erfreulich luzide – nicht das Geringste zu tun.

---

36 Vgl. „Die permanente Theodizee“, *Merkur* 41 (1987): 267–286.

37 Bei D’Annunzio wird der Krieg durch Frankreich und Italien von einer „auserwählten Rasse“ („race élue“) geführt: gegen Österreich, dessen Kaiser „der Henker von Habsburg, der alte Schlächter von Kranken und Wehrlosen, der Verstümmler von Kindern und Frauen“ ist und dessen Soldaten in serbischen Dörfern „Greise ohne Augen, Frauen ohne Brüste, Kinder ohne Arme und Beine“ hinterlassen; vgl. zu solchen und ähnlichen Passus einer lyrischen Propaganda, die den Krieg durch Entmenschlichung des Feindes rechtfertigt, Gabriele D’Annunzio, *Versi d’Amore e di Gloria*, 11. Aufl. (Milano, 1980) 993, 1028 und 1036. Dagegen exaltiert Marinetti, der eine „kollektive Hygiene von Blutduschen im Rhythmus von zehn Jahren“ („la nostra igiene collettiva di doccia sanguinosa decennale“) liebt, die „inspirierte“, doch letztlich bewußt rechtfertigungslose eigene Gewalt. Den germanischen Feind, der ohnehin unterlegen und zum „passatistischen“ Opfer bestimmt ist, trifft hier nur eine vergleichsweise generische Animosität, so wenn es beispielsweise im Widerspruch gegen Nietzsches „europäischen Menschen“ heißt: „Dieser Philosoph haßte den germanischen Typus nicht intensiv genug, um die unüberwindbare Antipathie begreifen zu können, welche alle Rassen gegenüber der unverdaulichen deutschen Rasse auf Distanz hält“; vgl. Marinetti 248 und 291.