

Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Kriegs

Zu Marinettis Poetik der „parole in liberté“

Es gibt viele Kriterien, mit deren Hilfe sich unterscheiden läßt, was man für den Idealtyp eines modernen und den eines klassischen Textes hält. Berühmt geworden sind die Kategorien des „texte scriptible“ und des „texte lisible“, durch die Roland Barthes am Beginn von *S/Z* die Domänen einer (neueren) Po(i)etik textueller Produktivität und einer (älteren) Ästhetik mimetischer Repräsentation abzugrenzen versucht: Während die zweite eine „structure de signifiés“ im Blick hat, verwirklicht sich die erste – von Barthes enthusiastisch gefeiert – in einer „galaxie de signifiants“¹. Nicht weniger suggestiv, doch für eine literarhistorische Perspektivierung praktikabler² wirkt eine Distinktion, die Barthes bereits Anfang der fünfziger Jahre in *Le degré zéro de l'écriture* vorgeschlagen hat. Bei ihr bildet den einen Pol die ‚klassische Sprache‘, in der die Worte in ihren syntaktischen wie logisch-argumentativen Beziehungen aufgehen und funktional deren umfassenden Sinn befördern: „L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle, c'est-à-dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports“³. Der andere Pol, den die ‚moderne Dichtung‘ konstituiert, kündigt sich nach Barthes beispielsweise in Victor Hugos Behandlung des Alexandriners („qui est le plus relationnel de tous les mètres“) an: „puisqu'il s'agit d'anéantir une intention de rapports pour lui substituer une explosion de mots“⁴. Wenn es dem ‚modernen Dichter‘ darum geht, Intentionen von Satzbeziehungen zu vernichten und durch Explosionen von Wörtern zu ersetzen, muß er zwangsläufig den funktionalen Charakter der Sprache

1 Vgl. R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, 9ff. Eine affirmative (und weithin repetitive) Würdigung der hier angesprochenen Passage bietet R. Bensmaïa, *Barthes à l'essai*, Tübingen 1986, Iff. Erhellender sind die Argumente theoretischer Kritik und philosophiegeschichtlicher Situierung, die K.W. Hempfer (*Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976, 55ff.: „Barthes und das Ende der Wissenschaft“) und P.V. Zima (*Literarische Ästhetik*, Tübingen 1991, 267ff.: „Roland Barthes' nietzscheanische Ästhetik des Signifikanten“) in bezug auf Barthes' Kategorien vorbringen.

2 Kaum praktikabel erscheint die in *S/Z* entwickelte Unterscheidung vor allem deshalb, weil in ihr der „texte scriptible“ ja ein bloßes Postulat bleibt, welches genau genommen „gar nicht zu realisieren ist“, so daß die empirische Realität, auf die es dem Literarhistoriker – anders als dem Wortführer einer Spezialästhetik – wesentlich ankommt, dann allein aus poetologisch undifferenzierten (und letztlich auch indifferenten) „textes lisibles“ bestehen muß; vgl. dazu auch Hempfer, *Poststrukturelle Texttheorie*, 56f.

3 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1972 (I. Aufl. 1953), 35.

4 Ebd., 36f.

sabotieren, so daß ihm der nunmehr beziehungslose Signifikant zum Selbstzweck wird: „Le Mot éclate au-dessus d’une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie, elle n’est plus qu’une inflexion qui dure pour présenter le Mot“⁵.

Was die Modernität im Gegensatz zur Klassizität der Dichtung ausmacht, ist hier also die explosionsartige Entfesselung der Wörter aus den relationalen Einschränkungen ihrer übergeordneten Diskurse. Mit diesem Vorgang verbindet sich jedoch auch ein Phänomen, das Barthes als „un renversement dans la connaissance de la Nature“ bezeichnet. Zu ihm stellt er Betrachtungen an, die es wert sind, im Interesse einer Phänomenologie der „poésie moderne“ ausführlicher zitiert zu werden. Sie bestätigen zunächst die neugewonnene Autonomie der Wörter durch eine entsprechende Autonomie inkohärent gewordener Gegenstände, in die sich die fragmentarisierte Natur aufzulösen beginnt: „Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs. Au moment même où le retrait des fonctions fait la nuit sur les liaisons du monde, l’objet prend dans le discours une place exhaussée: la poésie moderne est une poésie objective“⁶. Daraus erwächst dann das Erhabene einer Dingwelt, welche den Menschen, die menschlichen Ordnungen wie die menschlichen Gefühle, gleichsam exiliert und den kommunikativen Humanismus des „langage classique“ auslöscht zugunsten einer ‚inhumanen‘ Sprache des Schreckens und der Gewalt:

La Nature y devient un discontinu d’objets solitaires et terribles, parce qu’ils n’ont que des liaisons virtuelles; personne ne choisit pour eux un sens privilégié ou un emploi ou un service, personne ne leur impose une hiérarchie, personne ne les réduit à la signification d’un comportement mental ou d’une intention, c’est-à-dire finalement d’une tendresse. L’éclatement du mot poétique institue alors un objet absolu [...]. Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s’éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes: il n’y a pas d’humanisme poétique de la modernité: ce discours debout est un discours plein de terreur, c’est-à-dire qu’il met l’homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature; le ciel, l’enfer, le sacré, l’enfance, la folie, la matière pure, etc.⁷

Wie am Schluß des Abschnitts „Y a-t-il une écriture poétique?“, der diesen Entwurf einer anti-humanistischen Poetik enthält, offenbar wird, beziehen sich die zitierten Sätze etwa auf die Dichtung eines René Char, die Barthes in unserem Zusammenhang als Inbegriff der „poésie moderne, dans son absolu“ erwähnt und von einer weniger modernen, da humanistisch gebundenen „prose poétique dans

5 Ebd., 37.

6 Ebd., 39.

7 Ebd.

le goût des *Nourritures terrestres*“ abhebt⁸. Indessen könnte die hier auf Char bezogene Poetik mit dem gleichen Recht für die futuristische Textsorte der „parole in libertà“, wie sie ungefähr vierzig Jahre zuvor am Vorabend des ersten Weltkriegs entstanden war; geltend gemacht werden. Dazu bedürfte es kaum einer sonderlichen Forcierung, da die Analogien zwischen Barthes’ „écriture poétique“, welche durch die Explosion ihrer Wörter die Kohärenz von Satzbeziehungen zerstören möchte, und Marinettis Radikalisierung der *vers libres* in den Verfahren des „paroliberismo“ offen zutage liegen. So gründet ja auch der „paroliberismo“ in einer Erfahrung, die dem Duce des Futurismo laut seinem *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (II. Mai 1912) im Flugzeug, bekanntlich der futuristischen Maschine par excellence⁹, zuteil wurde und die ihm die ‚lächerliche Irrelevanz der alten Syntax‘ enthüllte: „In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell’aviatore, io sentii l’inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero“¹⁰. Darauf folgt in einem jener Nominalsätze¹¹, welche schon in der an sich noch funktional kommunikativen Sprache des Manifests¹² die Liquidierung der ‚alten Syntax‘ betreiben, die Parole: „Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino!“. Um aber die Wörter aus dem Kerker der Satzordnungen zu befreien und gleichsam explodieren zu lassen, nehmen sich bereits die Futuristen vor, in ihren Texten alles zu vernichten, was – um mit Barthes zu sprechen – auf die ‚Intention von Beziehungen‘ gerichtet ist: „Sempre allo scopo di dare la massima quantità di vibrazioni e una più profonda sintesi della vita, noi aboliamo tutti i legami stilistici, tutte le lucide fibbie colle quali i poeti tradizionali legano le immagini nel loro periodare.“¹³.

8 Vgl. ebd., 40.

9 Vgl. dazu die reiche Dokumentation von E R Ingold, *Literatur und Aviatik*, Frankfurt a.M. 1980.

10 F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1968,40.

11 Zu ihrem Stellenwert in Marinettis „Syntax der Assertion“ vgl. die kritische Einschätzung von H. Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, Stuttgart 1980, 198f.

12 Daß die Manifeste im Unterschied zu den innovativen Texten der „ispirazione poetica“ gezwungen sind, zur Herstellung von Kommunikation programmwidrig an bestimmten Grundregeln von Satzbau und Interpunktion festzuhalten, wird auch von Marinetti selbst als Dilemma gesehen: „La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l’insegnamento, gli affari, pur ricercando forme sintetiche di espressione, dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto infatti, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione“. Betrachtet man die Fortune Marinettis bei Zeitgenossen und Nachwelt, stellt sich heraus, daß er für diesen Kompromiß insofern belohnt worden ist, als die kommunikativ formulierten Manifeste stets ungleich größere Aufmerksamkeit erregt haben als die von Kommunikationszwängen ‚befreite‘ *écriture* seines „lirismo essenziale e sintetico“: ein Schicksal, das Marinetti bezeichnenderweise mit den Autoren vieler späterer Avantgardebewegungen teilt.

13 Marinetti, *Teoria*, 66(Kursivierung U.SB.).

Hat der ‚telegraphische Lyrismus‘, zu dem sich die Futuristen bekennen¹⁴, die human ordnenden und perspektivierenden „legami stilistici“ getilgt, so vollzieht er gleichfalls die von Barthes angesprochene Exklusion des Menschen und der „tendresse“ eines lyrischen oder narrativen Ich. Tatsächlich macht im Futurismus die Parole „Distruggere nella letteratura l’io“ den Hauptpunkt des literarischen Programms aus; denn angesichts der Größe der Materie und der Apparate erscheint das Ich als ein Phänomen der Ohnmacht, wenn nicht der Fälschung, und Marinetti wird nicht müde, die ‚lächerliche Irrelevanz‘ des Ich neben jene der ‚alten Syntax‘ zu stellen und – gemäß dem Imperativ „Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani“¹⁵ – die schädlichen Illusionen subjektiv ich-zentrierter Wahrnehmung anzuklagen:

La materia fu sempre contemplata da un *io* distratto, freddo, troppo preoccupato di sé stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane.

L’uomo tende a insudiciare della sua gioia giovane o del suo dolore vecchio la materia, che possiede una ammirabile continuità di slancio verso un maggiore ardore, un maggior movimento, una maggiore suddivisione di sé stessa. La materia non è né triste né lieta¹⁶.

Unverkennbar ist zumal am Ende dieses Abschnitts die Affinität von Marinettis Subjektivitätsverweigerung („La materia non è né triste né lieta“) zu einer Grundposition des *Nouveau Roman*, wie sie z. B. in Robbe-Grilletts berühmt gewordenen Sätzen „Or le monde n’est ni signifiant ni absurde. Il *est* tout simplement“ zum Ausdruck kommt¹⁷.

Demnach scheint es wohl legitim, in bezug auf die europäische Avantgarde-Poetik die (in Relation zu deren Selbstkonzept natürlich paradoxale) Stabilität einer historischen ‚longue durée‘ zu konstatieren, welche zumindest bestimmte Programmpunkte umfaßt, die sich offenbar als eine Art Topik des ‚Avantgardismus‘ etabliert haben. Zu ihnen gehört 1953 wie 1912 die Verwerfung eines Humanismus, den klassi(zisti)sche oder realistische Traditionen überliefern, zugunsten eines subjektlosen „discours plein de terreur“, und – kaum weniger verbreitet und folgenreich – das Postulat einer Befreiung der Wörter bzw. (post-saussureanisch formuliert) der Signifikanten aus den Zusammenhängen von Satzperioden, welche für die Wörter plausibel sinnvolle Signifikate garantieren sollten. Freilich existieren neben den Übereinstimmungen, aus denen sich die avantgardistische ‚longue durée‘ ergibt,

14 Vgl. ebd. 66 oder 287: „I poeti passatisti vorrebbero denigrare le parole in libertà chiamandole *lirismo telegrafico*. Noi futuristi cantiamo la loro morte *telegraficamente*, e questo ci evita di sentire a lungo il loro fetore“. Zur Vorgeschichte des „lirismo telegrafico“ in der militärischen Informationstechnik eröffnet interessante Perspektiven F. Kittler, „Im Telegrammstil“, in: H.U. Gumbrecht – K.L. Pfeiffer (Hrsg.), *Stil*, Frankfurt a.M. 1986, 358–370.

15 Vgl. Marinetti, *Teoria*, 44.

16 Ebd., 45.

17 Vgl. dazu P.V. Zima, „Indifferenz und Objektivität: Von Marinetti zu Robbe-Grillet“, in: RV. Zima – J. Strutz (Hrsg.), *Europäische Avantgarde*, Frankfurt a.M. – Bern – New York – Paris 1987, 103–113, hier 109.

auch bedeutsame Unterschiede, und nur um solche Unterschiede möglichst scharf zu erfassen, haben wir bislang unser Augenmerk auf die Rekonstruktion genereller Gemeinsamkeiten gelegt (wie die erste Regel literarhistorischer Kunst ja prinzipiell darin besteht, provisorisch allgemeine Identitäten zu rekonstruieren, um in deren Bestand – als eigentliches Erkenntnisziel – dann spezifische und in ihrer Spezifität relevante Differenzen sichtbar zu machen).

So zeigt sich, daß ein wesentliches Distinktiv, welches den Marinettischen Futurismus von späteren und poetologisch vergleichbaren Bewegungen trennt, in seinem historischen Ausgangspunkt zu sehen ist. Diesen Ausgangspunkt, der für Marinetti gleichzeitig zum literarischen Zentralmotiv werden sollte, bildet eine in der neueren Kulturgeschichte selten (oder nie) mit ähnlicher Wucht vorgetragene Apotheose des Kriegs¹⁸. Sie wird von den üblichen Darstellungen des italienischen Futurismus zwar vermerkt, aber in der Regel – gewissermaßen ad usum Delphini – heruntergespielt¹⁹, als handelte es sich um eine eher zufällige Caprice und Verirrung ansonsten harmloser Künstler, die mit dem Schlagwort „Guerra sola igiene del mondo“ letztlich nicht mehr als ihr gruppenspezifisches Vergnügen des „épater le bourgeois“ im Sinn hatten: „Marinetti (war) für den Krieg, weil diese Ansicht der rückständigen Bourgeoisie missfiel“, schreibt beispielsweise K.A. Ott²⁰. Damit erscheint der Chefideologe des Futurismo zugleich moralisch (ein wenig) entlastet und intellektuell (total) erledigt, und es verwundert nicht, wenn Ort quasi im gleichen Atemzug behauptet: „Die Futuristen haben nichts zu sagen“, oder „[...] ihr turbulentes Getue (hält) sich streng in den Grenzen der vorgegebenen Parteipolitik“²¹. Daß die ‚Futuristen nichts zu sagen haben‘, läßt sich nämlich allenfalls solange vertreten, als man (möglicherweise wohlwollend) entschlossen ist, jenes Motiv beiseite zu schieben, das wenigstens im Fall Marinettis Alpha und Omega aller futuristischen Aktivitäten darstellte: eben der Wille zum Krieg,

18 Über deren Zusammenhang mit den „gleichzeitigen politischen Kriegstheorien“ sowohl nationalistischer als auch syndikalistischer Herkunft informiert materialreich (mit besonderer Berücksichtigung von Pareto, Sorel, Corradini und Papini) M. Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin – New York 1985, 88–94 und passim.

19 Die verbreitetste Argumentationsstrategie besteht dabei in der strikten Trennung zwischen einem Literaten Marinetti, dessen „arte d’avanguardia“ in ihrer „forza detonante e intimamente sovversiva“ als emanzipatorisch gilt, und einem Politiker Marinetti, dessen – allgemein bedauerte – Vorstellungen demgegenüber das „più contingenziale programma politico“ ausmachen sollen (so etwa G. Lista, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Milano 1980, 53). Zur Kritik an derart schematisch wertenden Distinktionen einer ‚progressiven‘ futuristischen Kunst und einer ‚reaktionären‘ futuristischen Politik, denen zumeist ein unzulängliches, da einseitig auf konservative Komponenten fixiertes Bild vom Faschismus zugrunde liegt, vgl. M. Hinz, „Il problema del rapporto Futurismo – Fascismo nella letteratura recente“, *Studi Novecenteschi* 12 (1985)H. 29, 51–81, bes. 54ff. und 79ff.

20 „Die wissenschaftlichen Ursprünge des Futurismus und Surrealismus“, *Poetica* 2 (1968), 371–398, hier 393.

21 Ebd., 392.

über und durch den Marinetti in der Tat einiges zu sagen wußte, was sich selbst im Abstand von bald einem Jahrhundert um so bedeutender (und wohl auch helllichtiger) erweist, je unerfreulicher und widerwärtiger es uns andererseits berühren mag.

Um zu erläutern, wie es sich mit Marinettis literarischem, ja textuellem Militarismus genauer verhält, werfen wir zunächst einen Blick auf sein Verhältnis zu schriftstellerischen Vorläufern und Kollegen. Angesichts von Helga Finters gründlichen Untersuchungen zur Antwort des Futurismus auf die „expliziten Poesiemodelle des Kontexts“²² können wir uns hierbei mit wenigen Hinweisen begnügen. Der wichtigste gilt dem Phänomen, das sich dem Leser der futuristischen Manifeste und Appelle wahrscheinlich immer wieder am frappantesten aufdrängt: Gemeint ist die zynische Klarsicht, mit der Marinetti die Beziehung sowohl zur Tradition als auch zum Kontext, in denen er operiert, ganz und gar ausschließlich als ein Konkurrenzverhältnis begreift²³. Dies Bewußtsein von Konkurrenz geht weit und grundsätzlich über alles hinaus, was sich bis dahin in früheren Innovationsbewegungen – etwa bei Marino oder Gracián in den manieristischen Schulen der Barockliteratur²⁴, in der romantischen Kulturrevolution (etwa bei Stendhal oder Victor Hugo), im Realismus oder im Symbolismus – manifestiert hatte. Wie schon das erste futuristische Manifest mit seinen kaum verhüllten Attacken auf ‚Ekstase und Schlaf‘ der Konkurrenten D’Annunzio, Pascoli oder Fogazzaro deutlich macht, kann es ein solches Bewußtsein nicht bei der eigenen Innovation und bei deren emphatischer Ankündigung bewenden lassen. Dringlicher noch als direkte Reklame in eigener Sache erscheint (so mein zweiter Hinweis) die systematische Bekämpfung anderer Schriftsteller als Feinde, zumindest aber Gegner und Rivalen. Dadurch erklärt sich der Ton kaltblütig berechneter Aggressivität, der die meisten futuristischen Programmschriften durchwirkt und – historisch wohl erstmals – explizit einräumt, daß die Bewegung das Experiment neuer Techniken nurmehr als Mittel zum eigentlichen Zweck: der Hegemonie im literarischen, künstlerischen und schließlich auch politischen Feld, betrachtet.

22 Vgl. H. Finter, *Semiotik*, 26–86.

23 Um mit Karl Eibl zu sprechen, hat Marinetti sich offenbar besonders luzide bewußt gemacht, daß in einem „seit Erfindung der Buchdruckerkunst“ „ständig hektischer“ werdenden „Gedrängel auf dem Parnaß“ jeder lebende Autor „mit einem Heer von Gespenstern konkurriert“; vgl. K. Eibl, „Das Realismus-Argument“, *Poetica* 15 (1983), 314–328, hier 326f. Dem Bewußtsein, sich in einem „Gedrängel“, das weder auf dem Parnaß noch auf dem Markt bequeme Nischen reserviert, durchsetzen zu müssen, entspricht auch Marinettis frühzeitig demonstrierte Virtuosität beim Einsatz von Reklame in allen verfügbaren Medien. So ist die Nähe von „Marinettis Syntax der Assertion“ zur Werbesprache (vgl. Finter, *Semiotik*, 200ff.) unter anderem schon dadurch zu erklären, daß sie kontinuierlich der Werbung in eigener Sache zu dienen hat.

24 Zu den in diesem Zusammenhang prägnantesten Vorstellungen, Graciáns Konzepten einer „Excelencia de primero“ und „Renovación de grandeza“, vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Innovation und Verstellung bei Gracián“, in: *Gestaltung – Umgestaltung*, Tübingen 1990, 413–427.

Dies Ziel äußert sich besonders auffällig 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 Erz-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“²⁵. Wenn die Dichtung D’Annunzios (und mit ihr die aller übrigen Symbolisten) in einer kompromittierenden Nachbarschaft zum ‚Gesang‘ Homers situiert wird, dann verschiebt und verjüngt sich die Definition dessen, was als entscheidender Bruch in der europäischen Literatur- und Geistesgeschichte gelten soll. Er findet, um die poetologische Revolution der „parole in libertà“ zu dramatisieren, nicht länger zwischen „Anciens“ und „Modernes“ oder Klassikern und Romantikern statt, sondern („finalmente“, wie es immer wieder heißt) zwischen Marinetti und dem Rest, der sich mehr oder weniger pauschal in eine graue Indifferenz essentiell nivellierter Vergangenheit zurückbefördert sieht: „le nostre parolibere [...] ci distinguono finalmente da Omero [...]. Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all’ultimo fiato lirico della terra“²⁶.

Demnach kann man den italienischen Futurismus, wie ihn Marinetti konzipiert hat, mit einigem Recht 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 und Gegner bestimmt werden. Dieser Mechanismus hat zur Folge, daß Marinetti mit der größten Vehemenz, die ihm zu Gebote steht, gerade die avanciertesten Standpunkte – vorzugsweise des Symbolismus – kontestiert. Da sie ihm das Prestige des ‚Neuen‘ und ‚Unerwarteten‘ streitig machen könnten²⁷, pflegt er den verbalen Feldzug gegen solche an sich affinen Gruppen und Autoren mit besonderem Einsatz zu führen, um sie durch ein resolutes Dementi ihrer Aktualität in die verlassenen Provinzen des „Passatismo“ zurückzudrängen und solcherart unschädlich zu machen.

25 Marinetti, *Teoria*, 160.

26 Ebd. (in quasi identischer Formulierung auch ebd., 181f.). Daher wirkt gegen Marinettis Anspruch keine Polemik schmerzlicher als der Hinweis auf die Existenz einer ‚Tradition des Futurismus‘ („Il disprezzo per l’antico è antichissimo“), wie er häufig von Giovanni Papini, Marinettis Rivalen vom prononcierter nationalistischen Flügel des Faschismus (und Florentiner Futurismus) geäußert worden ist. Vgl. dazu G. Papini, *Opere*, cura di L. Baldacci, Milano 1977, 490ff. sowie vor allem 395, wo die „celebrazione della vita moderna“ auf Whitman, Verhaeren und D’Annunzios *Laudi*, der „desiderio di radicare la cultura passata“ auf Rousseau, der „disprezzo per la donna“ auf Strindberg und Weininger zurückgeführt werden.

27 Wie es ja auch Papini insinuiert, wenn er – kultivierter, doch (vielleicht deswegen) weniger durchsetzungsfähig als Marinetti – an die graphischen Effekte von Mallarmés *Un coup de dis* oder die „innumerevoli onomatopie di Pascoli“ erinnert; vgl. ebd., 495f.

Dafür ein paar Beispiele. Wie Marinetti 1913 die ‚typographische Revolution‘ verkündet, welche die Poetik der „parole in libertà“ begleiten und vollenden soll, wendet er ihren Elan ausdrücklich gegen die raffinierte Ästhetik symbolistischer Gedichtsbände: „Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana“²⁸. Darauf richtet sich die Kampfansage an Mallarmé, dessen Name in den futuristischen Manifesten oft lediglich als ein französisches Pseudonym für D’Annunzio zu dienen scheint: „Combatto l’estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara, dell’aggettivo unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito. [...] Combatto inoltre l’ideale statico di Mallarmé, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d’imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità“²⁹. So wäre es ein Leichtes, aus Marinettis Appellen eine Anthologie von Passagen zusammenzustellen, die nicht nur auf poetologische Schlachten, sondern nachgerade auf Massaker hinauslaufen. Sie beginnen natürlich mit dem vielgerühmten Manifest *Uccidiamo il Chiaro di Luna* (April 1909)³⁰, der Feier des symbolischen ‚Massakers‘ an den ‚ameisenhaften‘ Bewohnern von „Podagra“ und „Paralisi“. Weitere aufschlußreiche Exempel bieten die Schrift *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, welche außer dem unvermeidlichen D’Annunzio insbesondere „il sentimentalismo balbuziente e botanico di Pascoli“ oder „lo stomachevole caffè e latte di sacristia del nostro deplorabile Fogazzaro“ verhöhnt³¹, und vor allem eine „Lettera [...] circolare ad alcune amiche cosmopolite che danno dei thè-tango e si parsifalizzano“ *Abbasso il tango e Parsifal*. In der letzteren protestiert Marinetti zum einen – offenbar auf den Spuren von Nietzsches *Der Fall Wagner* – im Namen der ‚Gesundheit‘, des ‚Willens‘ und der ‚Virilität‘ gegen den *Parsifal*, der für ihn „la svalutazione sistematica della vita“ bedeutet³². Zum anderen verbindet er seinen Protest gegen den Tango („felinità selvaggia della razza argentina, stupidamente addomesticata, morfinizzata, e incipriata“) mit einer Invektive, deren hysterischer Vernichtungswille die Prominenz der romantischen und der symbolistischen Literatur treffen soll, da der Tango nichts anderes sei als eine „Monotonia di anche romantiche, fra il lampeggio

28 Marinetti, *Teoria*, 67. Zur „Behandlung‘ des Gegners im futuristischen Diskurs“ (Finter, *Semiotik*, 115) gehört offensichtlich auch eine Rhetorik, die – fern jeder symbolistischen Reminiszenz – am *genus demonstrativum* öffentlicher Beschimpfung geschult ist.

29 Marinetti, *Teoria*, 67.

30 Nach Luciano De Maria das „capolavoro, forse, della marinettiana arte di far ‚manifesti‘ (vgl. Marinetti, *Teoria*, XXII f.; dort auch eine Exegese der in diesem „Racconto-manifesto“ enthaltenen Allegorien). Kritischer akzentuiert sind die Interpretationen von H. Finter (*Semiotik*, 68–79) und besonders von M. Hinz (*Die Zukunft*, 93f.), der mit Recht betont, daß es für die Aggressionslust der Marinettischen Texte, welche meistens zur Lust an Hinrichtungen tendiert, im Grunde niemals ebenbürtige oder auch nur ernstzunehmende Gegner gibt: „Der Gegner erscheint sowohl als enorme Masse wie gleichzeitig als Kanonenfutter“.

31 Vgl. Marinetti, *Teoria*, 261.

32 Vgl. ebd., 83.

delle occhiate e dei pugnali spagnuoli di De Musset, Hugo e Gautier. Industrializzazione di Baudelaire, *Fleurs du mal* ondeggianti nelle taverne di Jean Lorrain, per ‚voyeurs‘ impotenti alla Huysmans e per invertiti alla Oscar Wilde“³³ .

Präsentiert sich der Tumult der Marinettischen Polemik hier vorwiegend unter dem Aspekt der Ausschaltung von Konkurrenz, so bildet deren Revers 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 sowohl umfassender und totaler als auch durchaus mit einem gewissen soziologischen Realismus vereint. Jedenfalls orientiert sie sich nicht in erster Linie an der genaugenommen vor-soziologischen Fin-de-Siècle-Idee, den Abstand zwischen (Institution) Kunst und Leben(spraxis) zu überwinden³⁴ ; denn daß unter den Bedingungen der Moderne kein institutionenenthobenes Leben reiner Spontaneität mehr vorstellbar ist, konnte ja gerade dem modernitätsfixierten Scharfblick eines Marinetti schwerlich verborgen bleiben. Stattdessen sollte die Strategie der futuristischen Bewegung offenbar darin bestehen, mit den in der Institution Kunst entwickelten Direktiven weniger die „Lebenspraxis“ schlechthin als vielmehr die übrigen sozialen Funktionssysteme zu okkupieren³⁵ : Nicht auf utopischer Umgestaltung liegt hier der wesentliche Akzent, sondern auf der – möglichst breit fundierten und deshalb effektiv durchgreifenden – Machtübernahme.

Daher hat es seinen Sinn, wenn die Manifeste des Futurismus nicht nur eine gruppenspezifisch unverwechselbare Literatur, Malerei oder Musik entwerfen, sondern nach und nach einen geradezu enzyklopädischen (oder mit anderen Worten: totalitären) Anspruch erheben. In dieser Tendenz bewegen sich z. B. die Projekte einer futuristischen Erziehung durch die „scuole di coraggio“, welche ihre Schüler einem Curriculum simulierter Gefahren und Katastrophensituationen unterwerfen³⁶ , oder einer

33 Ebd., 82.

34 In einer solchen „Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis“ sieht bekanntlich P Bürger – ein wenig verkürzt – das Grundmotiv der historischen Avantgardebewegungen; vgl. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, 68f. und passim.

35 Wobei bis zu einem gewissen Grad auch die funktionalen Besonderheiten zumal der Bereiche Wirtschaft und Politik berücksichtigt wurden; vgl. dazu M. Hardt, „Futurismus und Faschismus“, RF 94 (1982), 381–419, bes. 390ff. und 409ff, sowie U. Schulz-Buschhaus, „Der Futurismus als ‚grande e forte letteratura scientifica‘“, in: *Literatur und Wissenschaft*, Tübingen 1987, 371–382, hier 374f.

36 Vgl. Marinetti, *Teoria*, 265. Solche Vorschläge gehören sinnigerweise zu Marinettis Kampagne „Contro i professori“, bei der es darum geht, Croce (den angeblich Germanophilen) zu vernichten und sich von Nietzsche zu distanzieren.

– freilich halb parodistisch intendierten – futuristischen Religion und Moral der Schnelligkeit, nach der die zehn Gebote des Christentums (mit Anklängen teils an Sade und teils an Nietzsche) zu einem einzigen verkehrt werden, das von der Todsünde der ‚Langsamkeit‘ ausgeht: „Bisogna perseguitare, frustare, torturare tutti coloro che peccano contro la velocità“³⁷. Zentrale Bedeutung gewinnen, sobald es mit der Machtübernahme ernst wird, natürlich die Ansätze zur (partei)politischen Organisation des Futurismus, die zumeist innerhalb, kurzfristig aber auch in Konkurrenz mit der faschistischen Bewegung stattgefunden haben³⁸. Daß sie zum Scheitern verurteilt waren, dürfte – entgegen den Vorurteilen der (zumal literarhistorischen) *Communis Opinio*, welche Intellektuelle grundsätzlich für exemplarisch harmlos hält – kaum an der höheren Gewaltbereitschaft des Faschismus gelegen haben. 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 weit 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 (obwohl sie das auch vom Faschismus Gemeinte sicherlich klarer erfaßten und formulierten)³⁹.

Trotz des machtpolitischen Scheiterns (das am Ende auch die Rolle der futuristischen Fraktion innerhalb des Faschismus betrifft)⁴⁰ 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“

37 Vgl. ebd., 112. Marinettis „nuova religione-morale della velocità“ kennt auch neue Heiligtümer. Unter diesen „luoghi abitati dal divino“ sind erwähnenswert: „I campi di battaglia. Le mitragliatrici, i fucili, i cannoni, i proiettili sono divini. Le mine e le contro-mine veloci: far saltare il nemico PRIMA che il nemico ci faccia saltare“. Außerdem, erneut ein Indiz für Marinettis Scharfblick: „La benzina è divina“ (ebd., 114).

38 Aus der abundanten Literatur zu diesem Thema vgl. vor allem U. Carpi, *Un bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Napoli 1981; M. Hardt, „Futurismus“, a.a.O.; M. Hinz, „Il problema“, a.a.O.

39 Mit Recht sieht M. Hinz den politischen Ort des Futurismus deshalb „vicino alla prima fase spontaneista e terroristica del fascismo“ und schlägt vor, die futuristische Ideologie nicht länger an einem opportunistisch simplifizierten Faschismus-Begriff zu messen, sondern aus Marinettis Schriften selbst ein prägnanteres Bild des Faschismus zu gewinnen; vgl. „Il problema“, 80f. Im übrigen haben auch die Futuristen bei ihrer Parteigründung versucht, den Extremismus mancher Parolen zu dämpfen, indem sie einen expliziten Niveauunterschied zwischen dem „Partito Politico Futurista“ und dem „movimento artistico futurista“, „necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo“, einführen (vgl. Marinetti, *Teoria*, 301). Damit verwandelt sich der „Disprezzo della donna“ aus einer provokanten These, der das Volk noch nicht gewachsen scheint, in ein ideales Fernziel.

40 Sie wurde als die terroristische ‚Linke‘ der Bewegung zumal durch institutionelle Gratifikationen (Marinetti als „Accademico d'Italia“) allmählich 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, *Die Zukunft*, 205–212.

beobachten. Um die Poetiken, die er als ‚passatistisch‘ denunziert, zu bekämpfen, verfolgt Marinetti mit den „parole in libertà“ gleichsam eine Doppelstrategie, die bald den Aspekt einer Negation und bald jenen einer multimedialen Steigerung der Literatur hervorkehrt. Auf eine Negation von Literatur als Kunst läuft es hinaus, wenn Marinetti in Palazzeschis berühmter *Fontana malata* einen Akt vorsätzlicher Dissakration erblickt; das heißt: „i primi sputi gloriosi che il Futurismo ha lasciato cadere sul ridicolo Altare dell’Arte coll’A maiuscolo“⁴¹. Dagegen ergibt sich in gewissem Sinn eine Steigerung von Literatur durch den Versuch, ihr – wie in den rezenteren Kunstformen des Happening oder der Performance⁴² – bestimmte Effekte von Musik und bildenden Künsten zu inkorporieren. So haben die „parole in libertà“ an den bildenden Künsten mittels ihrer neuartigen Druckgestaltung, Marinettis tatsächlich einfallsreicher „rivoluzione tipografica“, Anteil. An den Klangeffekten einer musikalischen Produktion von entschiedener Kakophonie partizipieren sie mit dem kontinuierlichen Einsatz onomatopoetischer Worteinheiten und der deklamationsfördernden Technik einer „Ortografia libera espressiva“⁴³. Derart wird in Marinettis „lirismo rapidissimo, brutale e immediato“ erneut die Duplizität des Verhältnisses zur symbolistischen Konkurrenz offenbar: Einerseits negiert er („lirismo telegrafico, che non abbia alcun sapore di libro“) – eben ‚brutal‘ – die symbolistische Idee des „Livre“ als Quintessenz von Poetizität; andererseits realisiert er sich – seinem Konzept von ‚Unmittelbarkeit‘ gemäß – durch eine so simultane wie (der Intention nach) atemberaubend ‚schnelle‘ Entfesselung all jener synästhetischen Wirkungen, welche Symbolisten (und Parnassiens) einst entwickelt, dann aber bloß mit maßvoller Diskretion verwendet hatten.

Vom Publikum sollte die ‚Performance‘ einer solchen Entfesselung der Synästhesien als Aggression, zumindest als Choc, erfahren werden. Auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann es deshalb kein Zufall – nicht einmal ein bloß kontingentes bzw. marginales Phänomen – sein, daß Marinettis nach den Prinzipien des „paroliberismo“ gestaltete Texte beinahe ausschließlich ein einziges Thema umkreisen: das des Kriegs. Dabei ist sofort hinzufügen, daß die Exaltation, welche der futuristische „lirismo telegrafico“ betreibt, exklusiv den modernen Krieg anspricht, der ihm – als Vollzug mechanisch herbeigeführter, kollektiver Extermination verstanden – zum Inbegriff von Modernität überhaupt wird.

41 Vgl. Marinetti, *Teoria*, 56 (ähnlich 47: „Bisogna sputare ogni giorno sull’ *Altare dell’Arte!*“). In dieser Geste, die vor allem auch das Manifest *Il Teatro di Varietà* prägt, trifft sich Marinetti offenkundig mit den Impulsen des Dadaismus; vgl. ebd., LVII. Von nationalistischem Elan bestärkt, kann sich die Dissakration klassischer Kunst in Marinettis „romanzo esplosivo“ *8 Anime in una bomba* dann folgendermaßen äußern: „Via! si piscia tutti nel pianoforte a coda. Sì tutti pisciam pisciam pisciam sui vasti profondi funerarii idioti accordi di Wagner Bach Beethoven! sssssssssssssssssssssssss Italianissimi rubinetti gloriosi“ (ebd., 723).

42 Die deshalb, da auf eine beachtlich kompakte Vergangenheit gestützt, auch nicht ohne weiteres als aktuelles „Indiz einer kulturgeschichtlichen Epochenschwelle“ gesehen werden sollten, wie K. Barck im Interesse einer – durchaus traditionsreichen – „integrativen Ästhetik des Lebendigen“ vorschlägt; vgl. „Materialität, Materialismus, *performance*“, in: H.U. Gumbrecht – K.L. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, 121–138, hier 133.

43 Vgl. dazu Finter, *Semiotik*, 168f. („Die Schrift als Ausdrucksgarantie“; „Die Schrift als garantierte Stimme“).

So bedeutet „La Guerra“ für Marinetti, der ja auch realpolitisch mit einem Engagement, das dem seines Hauptkonkurrenten D’Annunzio gleichkam, erfolgreich für den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg agitiert hat⁴⁴, nicht allein ‚intensivierten Futurismus‘ („Futurismo intensificato“) und das ‚schönste bislang erschienene futuristische Gedicht‘ („il più bel poema futurista apparso finora“)⁴⁵. Zugleich wird die Realität des modernen Kriegs auch in einem speziell literarästhetischen Sinn zum entscheidenden Kriterium, das die Aktualität der futuristischen Poetik und die Inaktualität aller nicht-futuristischen Poetiken besiegelt:

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
46

Mit der italienischen Kriegsintervention im Jahr 1915 ereignet sich nach Marinettis Verständnis also Zusammenbruch und ‚Begräbnis‘ der ‚passatistischen‘ Dichtung, die immer (und sogar im Falle des Kriegsagitators D’Annunzio) in letzter Instanz ‚pazifistisch‘ bleiben mußte, während die Dichtung der futuristischen Avantgarde in demselben Moment ihre Apotheose erlebt, welche sie – wenn man so will – einem Militarismus in zweiter Potenz verdankt. Der Anspruch sowohl militärischer wie literarischer Überlegenheit auf seiten der Futuristen hängt damit zusammen, daß sie ihre Texte nicht nur unter thematischen Gesichtspunkten zur Glorifikation des Kriegs verfassen. Vielmehr sind die „parole in libertà“ dank der Multiplikation und Beschleunigung von Choc-Effekten auch, was die Materialität ihrer Zeichenstruktur angeht, als eine geschriebene, ja graphisch figurierte und komponierte Allegorie militärischer Aktionen zu begreifen. Deshalb fährt der soeben zitierte Appell an die italienische Studentenschaft mit einer expliziten Gleichsetzung von Kriegshandlungen und graphisch-phonetischen Aggressionen fort:

44 Über die Eigenart der jeweiligen Agitationsstrategie vgl. U. Schulz-Buschhaus, „Zwei Diskurse der literarischen Kriegführung: Marinetti und D’Annunzio“, in: K. Amann – H. Lengauer (Hrsg.), *Österreich und der Große Krieg 1914-1918*, Wien 1989, 60-66. Während bei D’Annunzio die Erregung von Haß auf den so gefährlichen wie infamen germanischen Feind dominiert, demonstriert Marinetti, der sich im Krieg gleichsam in seinem Element fühlt, vor allem ein enthusiastisches Bewußtsein technologischer Superiorität, dem der Germane („qualche lurido e grottesco professore nordico dal cappelluccio tirolese“) nicht wie ein Dämon, sondern wie eine Karikatur des „passatismo teutonico“ und folglich als chancenloses Kriegs- und Technologieopfer erscheint; vgl. Marinetti, *Teoria*, etwa 32 oder 287.

45 Vgl. ebd., 286f.

46 Ebd.

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 sinottiche di valori lirici, i suoi schizzi topografici da aviatore, le sue battaglie di caratteri tipografici e il cannoneggiamento delle sue onomatopee⁴⁷.

So ist die „explosion de mots“, die sich aus den ‚Fesseln‘ ihrer syntaktischen und prosodischen Beziehungen lösen, bei Marinetti ganz wortwörtlich ein zeichenhaftes Analogon zur – vorgeblich ‚befreienden‘ – Entfesselung des Kriegs. 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 Marinetti lediglich noch in seinen konventionellsten Momenten leerer Rhetorik erinnert. Was militärisch wie literarisch fasziniert, ist speziell die Gewalt der Materie, des Materials und der Apparatur, die im Krieg ‚glorios‘ (ein mot-clef Marinettis) ihre humanistische Einhegung durchbrechen und das früher gefeierte heroische Individuum zur ‚quantité négligeable‘ degradieren: Im übrigen erwähnt Marinetti unter den historischen Tendenzen, welche in die Richtung seiner Poetik weisen, schon 1913 eine „Modificazione della concezione della guerra, diventata il collaudo sanguinoso e necessario della forza di un popolo“

⁴⁸ .Angesichts dieser Autonomie des Materials, die den kriegführenden Menschen mehr und mehr die bloß passive Rolle von Patienten und Leichen anweist⁴⁹, 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, ‚das Ich zu zerstören‘ („Distruggere 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“)⁵⁰. 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‘ darbietet, beinahe irrelevant macht. Der Passus aus dem Manifest *Lo splendore*

47 Ebd., 287

48 Vgl. ebd., 59.

49 Vgl. dazu Th.W. Adornos Notiz zum (die futuristischen Tendenzen bestätigenden und radikalisierenden) Stil der Kriegführung im Jahr 1944: „Der Eindruck ist nicht der von Kämpfen, sondern 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“ (*Minima Moralia*, Frankfurt a.M. 71964, 66).

50 Vgl. Marinetti, *Teoria*, 44.

geometrico e meccanico e la sensibilità numerica (18. März 1914), der diese Abwägung kausal zusammengehöriger, doch unterschiedlich attraktiver ‚Spektakel‘ enthält, ist wenig erfreulich, verdient aber dennoch, in extenso zitiert zu werden, da er auf besonders eklatante Weise den prinzipiellen Perspektivenwechsel unterstreicht, den die futuristische Poetik von der Relevanz humaner Erfahrung zur Relevanz einer subjektlosen Maschinenwelt vollzieht, 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 avversarii. 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 morente⁵¹

Was durch diesen Perspektivenwechsel als Postulat geäußert wird, entspricht im übrigen 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)⁵². So bemerkt Adorno einmal in bezug auf den ‚Zerfall‘ des von ihm erlebten Kriegs, „an dessen Anfang sich schon keiner mehr erinnern kann, wenn er zu Ende sein wird, 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 konnte⁵³.

51 Ebd., 86f.

52 Das gilt etwa für die Phänomene von kapitalistischer Produktivität, sportlicher Rekordjagd, Vergewaltigung der Natur (vgl. ebd., 59), Erfahrungsverlust und Kulturindustrie. Zu Marinettis begeisterter Partizipation am kulturindustriellen Betrieb vgl. Hinz, „Il problema“, 80.

53 Adorno, *Minima*, 62f.

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 Lücken, paralysierte Zwischenräume klaffen“⁵⁴. Es ist das aber eine Beschreibung, welche die „zeitlose Folge von Schocks“, die Marinettis Texte realisieren sollen, nicht weniger präzise wiedergibt als den „mechanische(n) Rhythmus“ realer Materialschlachten.

In der Tat ähneln die Marinettischen „Tavole Parolibere“ – wie Sanguineti richtig bemerkt – Schlachtfeldern⁵⁵. Typographisch ist in ihnen die ‚passatistische‘ Idylle der Buchseite ebenso zerrissen wie syntaktisch die zeitgliedernde Abfolge 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 sein⁵⁶. Dieser Eindruck, der natürlich auch den langfristigen Tendenzen der Militärtechnik antizipatorisch entspricht, hängt zunächst in erster Linie mit Marinettis Kult der Schnelligkeit zusammen, die sich immer wieder derart übersteigern muß, 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)grammatischen Blitzkriege im Grunde schon das *Pronunciamiento del Manifesto tecnico della letteratura futurista* vom II. Mai 1912 hinlängliche Auskunft.

An diesem Basistext der futuristischen Poetik ist nämlich ebenfalls die Schnelligkeit bemerkenswert, mit der die zu Beginn angeschlagenen Töne einer Befreiungsempfehlung, die den Wörtern im Kerker ihrer Syntax gilt, gleichsam im Handumdrehen der Kehrseite von Befreiung, das heißt: einem Aufruf zur Unterdrückung und Zerstörung, Platz machen. Dabei mag es nützlich sein, noch einmal genauer die Hauptpunkte des technischen Manifests zu betrachten, welche von der ‚Destruktion‘ der Syntax (Punkt I) zur ‚Destruktion‘ des Ich (Punkt II) fortschreiten⁵⁷. Wie man unschwer registrieren kann, gebraucht ihre

54 Vgl. ebd., 63.

55 Vgl. Hinz, *Die Zukunft*, 107.

56 Daß Marinettis Texte Statik erzeugen, indem sie Dynamikpausen- und distanzlos forcieren, ist die Hauptthese von Hinz' überwiegend negativ wertenden Textanalysen; vgl. ebd., 74ff. und 103. Ähnlich lautet im übrigen das – wohl treffende – Urteil von Octavio Paz: „El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se inmovilizaba en una serie inconexa de instantes fijos. Eliminación del tiempo como sucesión y como cambio: la estética futurista del movimiento se resolvió en la abolición del movimiento“ (*Los hijos del limo*, Barcelona – Caracas – México 1981, 171). Freilich muß dies Urteil angesichts von Paz' zukunftsfeindlicher „poética del instante“ nicht unbedingt einen Tadel implizieren.

57 Vgl. Marinetti, *Teoria*, 41–44.

sloganartig autoritäre Formulierung geradezu trommelnd vier Synonyme von Zerstörung. 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 „strumenti di distruzione“, die auf die Sprache überkommener und konkurrierender Dichtung, ja auf ihr eigenes kommunikatives Potential, ähnlich einwirken wie die Schnelligkeit und Sprengkraft technisch avancierter *Waffen* auf ihre Opfer, die „carne umana straziata e morente“.

Wie das doppelte Vernichtungswerk, das Marinettis „parole in libertà“ betreiben, im einzelnen funktioniert, läßt sich schon aus praktischen Gründen typographischer Reproduzierbarkeit nur schwer darstellen. Faute de mieux, präsentieren wir als einzigen Beleg für unsere Betrachtungen 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:

Avanguardia: 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 valanga⁵⁸.

Was den Text, der offenbar besonders nachdrücklich die Technik des „sostantivo doppio“ exemplifizieren soll, interessant macht, ist die ihm beigelegte „Traduzione di queste parole in libertà in forma tradizionale“, also ein Beispiel dessen, was man nach Genettes Intertextualitätstypologie „auto-transtylisation“ nennen könnte⁵⁹. 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. Eine Art Höhepunkt, der vor dem durch die Infinitive „grondare“ (des Bluts) und „colare“ (der feindlichen Bataillone) eingeleiteten, lawinenhaft überwältigenden Sieg der Italiener stattfindet, ergeben nach Auskunft der Übersetzung die Syntagmen „o ici-sottrazione“ und „granata-cancellatura“. Zur „forma tradizionale“ ausgeweitet, wären sie folgendermaßen zu lesen: „Gli obici, di tanto in tanto, sottraevano dalla battaglia intere compagnie. Ecco una granata cancellare tutto uno squadrone“⁶⁰.

58 Ebd., LXXXIX.

59 Vgl. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris 1982, 261.

60 Marinetti, *Teoria*, LXXXIX.

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 zugrundeliegen, und die wirken keineswegs bizarr, sondern entschieden 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 können wir zum Schluß nicht umhin, für das nach wie vor umstrittene Urteil über Marinetti und den Rang, der ihm in der Geschichte des 20. Jahrhunderts zusteht⁶¹, Gerechtigkeit einzufordern. Sie würde essentiell darin bestehen, seine Texte und Projekte nicht länger – wohlmeinend oder übelwollend? – zu verharmlosen, sondern am Extrempunkt dessen zu situieren, was Karl Heinz Bohrer die „Imagination des Bösen“ nennt⁶² 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 Inhumanen auf oft widerwärtige Weise den Krieg, ohne indes seine Schrecken zu verdrängen und ohne ihm je eine Legitimation zu geben, die über das zynische, doch kontingente Recht des Stärkeren, Schnelleren, 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 Kriegs (der eher D’Annunzios Domäne war)⁶³, haben sie nicht das Geringste zu schaffen.

61 Bezeichnenderweise hatte Marinetti neben Gegnern in allen Lagern ja stets auch Befürworter, deren politisches Spektrum – wenigstens zeitweilig – von Mussolini bis Gramsci reichte; vgl. Hinz, *Die Zukunft*, 155ff. und 248ff. (zur episodensreichen Rezeption Marinettis in Rußland).

62 Vgl. „Die permanente Theodizee“, *Merkur* 41 (1987) H. 458, 267–286, hier 268ff.

63 Bei D’Annunzio wird der Weltkrieg von einer „race élue“ gegen Österreich, dessen Kaiser „il boia d’Asburgo, l’antico / uccisor d’infermi e d’inermi, / il mutilator di fanciulli / e di femmine“ ist, und gegen Feinde, die in serbischen Orten ‚Greise ohne Augen, Frauen ohne Brüste, Kinder ohne Arme und Beine‘ hinterlassen, als ein angesichts solcher Infamien gerechter und historisch notwendiger geführt (vgl. D’Annunzio, *Versi d’Amore e di Gloria*, Milano 111980, 993, 1028 und 1036). Dagegen exaltiert Marinetti, der eine ‚kollektive Hygiene von Blutduschen im Rhythmus von zehn Jahren‘ (*Teoria*, 248: „la nostra igiene collettiva di doccia sanguinosa decennale“) liebt, die ‚inspirierte‘, doch letztlich bewußt rechtfertigungslose eigene Gewalt (vgl. etwa ebd., 291). Den germanischen Feind, der ohnehin unterlegen und zum ‚passatistischen‘ Opfer bestimmt ist, trifft hier nur eine vergleichsweise genetische Animosität, so wenn es beispielsweise im Widerspruch gegen den „tipo unico europeo, sognato da Nietzsche“ heißt: „Questo filosofo non odiava sufficientemente il tipo germanico, per poter comprendere l’irriducibile antipatia che divide tutte le razze dall’indigesta razza tedesca“ (ebd., 248).