

## Zwei Diskurse der literarischen Kriegführung: Marinetti und D'Annunzio

(mit einer Anmerkung zu Hugo von Hofmannsthal)

Die nachfolgende Skizze behandelt zwei Arten, vom Krieg zu dichten, oder genauer gesagt: zwei Arten, literarisch den Krieg zu führen. Eine Variante – und wohl eine radikalere – ist die Marinettis und der futuristischen Avantgarde, eine zweite die Gabriele D'Annunzios, während ein Seitenblick, der auf bezeichnende Weise ratlosen Reaktion Hugo von Hofmannsthals gelten wird. Dabei sind die Beispiele, welche ich gewählt habe, durchaus als exemplarisch zu verstehen; denn die Texte Marinettis und D'Annunzios stehen bei vergleichbarer Kriegsbegeisterung ja in einem offenkundigen Spannungsverhältnis, und es ist kein Zufall, wenn nach dem Gewinn des Krieges beide für eine gewisse Zeit um die Hegemonie im faschistischen Diskurs rivalisieren werden.

Wenn ich Marinettis Variante, den Krieg zu führen, als die radikalere bezeichne, geht das auf den Umstand zurück, daß der Krieg für die Futuristen anders als für D'Annunzio von Anfang an im Zentrum ihres kulturrevolutionären Entwurfs stand. Bekanntlich verlangte das 1909 veröffentlichte Futuristische Manifest nicht allein, die „von Arbeit, dem Vergnügen oder dem Aufstand bewegten Massen“ der modernen Metropolen zu feiern, sondern außerdem: „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken, die Akademien aller Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede utilitaristische Feigheit kämpfen“<sup>1</sup> Dieser Emphase von Kampf und Zerstörung, welche Marinettis spezifischer Ton ausmacht, entspricht die im ersten Manifest benachbarte These: „Wir wollen den Krieg glorifizieren – die einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, den destruktiven Akt der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung der Frau.“ (S. 10).

Charakteristisch ist hier, daß die futuristische Lust an der Destruktion Phänomene zusammenbringt, denen man gemeinhin ganz unterschiedliche politische Konnotationen zuzuweisen pflegt: einerseits den eher individuellen Terror anarchistischer Attentate, andererseits den kollektiven Terror eines nationalistisch entflammten Militarismus. Offensichtlich sind die eine wie die andere Art des

---

1 F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Hrsg. v. Luciano De Maria. Mailand 1968, S. 10. Auf diese Ausgabe wird im folgendewn durch Seitenangabe nach den Zitaten verwiesen. Alle Übersetzungen stammten vom Vf.: das Original ist lediglich an Schlüsselstellen beigelegt.

Terrors gleichermaßen willkommen, um zu vernichten, was Marinetti perhorresziert: „die meditative Bewegungslosigkeit, die Ekstase und den Schlaf“ („l’immobilità pensosa, l’estasi e il sonno“ S. 10). Dagegen fordert Marinettis terroristische Poetik die Exaltation der „aggressiven Bewegung, der fieberhaften Schlaflosigkeit, des Laufschriffs, des Salto mortale, der Ohrfeige und des Faustschlags“ (ebd.).

Von Anfang an, das heißt: seit der ersten Deklaration der Bewegung, ist demnach klar, daß für die Avantgarde des Futurismus der Krieg alles andere darstellt als eine Katastrophe. Vielmehr ist er der letzte Zweck jeder künstlerischen Aktivität, der höchste Wert des gesteigerten Lebens, weshalb es später in einem Aufruf an die italienische Studentenschaft, der nicht zuletzt gegen D’Annunzios weniger avantgardistisches Kriegsverständnis gerichtet ist, heißen wird: „Der Krieg kann nicht sterben, weil er ein Gesetz des Lebens ist. Leben = Aggression. Universaler Friede = Vergreisung und Agonie der Rassen“ („decrepitezza e agonia delle razze“, S. 287). So verwandelt sich der Krieg in das, was Marinetti „intensivierten Futurismus“ nennt; denn der Krieg – und hier scheint Marinetti als Prophet weit ins 20. Jahrhundert vorzuschauen – ist die Zukunft selber: „Wir [...] Futuristen haben den Krieg stets als einzige Inspiration der Kunst betrachtet, als einzige läuternde Moral, als einzige Hefe des Menschenteigs [„unico lievito della pasta umana“]. Allein der Krieg kann die menschliche Intelligenz verjüngen, beschleunigen, schärfen, die Nerven leicht machen und durchlüften, uns von den Alltagslasten befreien, dem Leben tausendfaches Aroma und den Idioten Geist verleihen“ (ebd.).

Nun ist der Futurismus eine, um nicht zu sagen: die idealtypische Avantgarde-Bewegung vor allem insofern, als er seine Aktivitäten nicht auf den Raum von Kunst und Literatur beschränkt, sondern mit eklatanten Aktionen das gesellschaftliche Leben selbst zu bestimmen, oder moderner formuliert: die sozialen Funktionssysteme der Politik, der Wirtschaft, des Militärs usw. systematisch zu okkupieren sucht.<sup>2</sup> In diesem Sinn erklärt Marinetti im gleichen Aufruf, der den Krieg als „intensivierten Futurismus“ definiert:

Der Futurismus will auf brutale Weise das Leben in die Kunst einführen; er bekämpft das alte statische, dekorative, effeminierte, preziöse, empfindliche Ideal der Ästheten, dem die Aktion verhaßt war. In den letzten dreißig Jahren wurde Europa infiziert von einem widerlichen sozialistoiden, anti-patriotischen, internationalistischen Intellektualismus [uno schifoso intellettualismo socialistoide, antipatriottico, internazionalista], der den Körper vom Geist trennt, eine törichte Hypertrophie des Gehirns erstrebt, die Vergebung erlittener Aggressionen lehrt, den universalen Frieden und das Verschwinden des Krieges verkündet, dessen ‚Schrecken‘ von Ideenkämpfen ersetzt würden. Gegen diesen Intellektualismus

---

2 Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus: *Der Futurismus als „grande e forte letteratura scientifica“*. *Betrachtungen über die Widersprüche einer Avantgarde*. In: *Literatur und Wissenschaft. Festschrift für Rudolf Baehr*. Tübingen 1987, S. 371-382, hier S. 374f.

germanischer Herkunft ist der Futurismus aufgestanden, indem er den Instinkt, die Kraft, den Mut, den Sport und den Krieg feiert [Contro questo intellettualismo d'origine germanica il Futurismo si scagliò esaltando l'istinto, la forza, il coraggio, lo sport e la guerra, S. 284].

Das Spezifische der futuristischen Kriegspropaganda besteht folglich darin, daß sie in erster Linie gar nicht das Ziel verfolgt, die Sache der eigenen Nation gegen die einer fremden und feindlichen zu betreiben. Vielmehr ist sie vorrangig bemüht, den Krieg als Ereignis überhaupt erst einmal hervorzubringen und dann möglichst auf Dauer zu stellen; denn der ersehnte Kriegsausbruch scheint eben durch den pazifistischen „Intellektualismus germanischer Herkunft“ ja aufs äußerste gefährdet zu sein. Deshalb läßt Marinetti keine Gelegenheit verstreichen, um die Aufhebung der Kunst in zukünftigen kriegerischen Aktionen zu proklamieren, besonders eindrucksvoll und mit zynischem Schwung beispielsweise 1911 beim Beginn des Libyenkrieges, als die ‚Geburt‘ des imperialistischen ‚Panitalianismus‘ in einem futuristischen Manifest folgendermaßen zelebriert wird:

Futuristische Dichter, Maler, Bildhauer und Komponisten Italiens! Solange der Krieg dauert, lassen wir Verse, Pinsel, Meißel und Orchester beiseite! Es haben die roten Ferien des Genies begonnen! Heute können wir nichts anderes mehr bewundern als die großartigen Symphonien der Schrapnelle und die wahnwitzigen Skulpturen, die unsere inspirierte Artillerie aus den Massen der Feinde formt [Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli shrapnels e le folli sculture che la nostra ispirata artiglieria foggia nelle masse nemiche, S. 291].

Wesentliche Mittel, die für die Kriegspropaganda eingesetzt werden, sind neben im engeren Sinn literarischen Texten wie *Mafarka le Futuriste* (1909), Manifesten und Aufrufen seit 1910 vor allem die sogenannten ‚Serate futuriste‘: auf Provokationen und Tumulte hin angelegte Abendveranstaltungen, in denen sich sowohl die Happenings späterer Avantgarden als auch die ‚Saalschlachten‘ des Nationalsozialismus während seiner gleichsam ‚squadristischen‘ Phase ankündigen.<sup>3</sup> Mit Absicht fand die erste dieser ‚Serate futuriste‘ im noch habsburgischen Triest statt (am 12. Jänner 1910 im Politeama Rossetti), und bald – wenn wir Marinetti selbst glauben wollen: spätestens mit der zweiten, in Mailand organisierten ‚Serata‘ vom 15. Februar 1910 – stellte sich auch die Effizienz prägnanter, leicht wiederholbarer Slogans heraus. Und so pflegte der Schlachtruf futuristischer Agitation seit 1910 mit einem Vivat („Viva la guerra sola igiene del mondo!“) zu beginnen und mit einer dazu komplementären Preat-Formel („Abbasso l’Austria!“) zu enden (vgl. S. 290).

---

3 Vgl. zu ihnen und insgesamt zu den Formen des ‚spettacolo futurista‘ Claudia Salaris: *Storia del Futurismo*. Rom 1985, S. 63ff.

Indessen ist noch einmal zu betonen, daß in diesem Slogan der erste Teil, die Komponente des „Viva la guerra“, ein weit größeres Gewicht besitzt als die zweite Komponente des „Abasso l’Austria“. Sein Hauptadressat sind nämlich nicht die Österreicher, die Feinde der Nation, sondern die italienischen Anhänger „pazifistischer und internationalistischer Theorien“ (vgl. S. 247). Allein die ‚germanisch‘ korrumpierte Partei Giolittis und der italienischen Neutralisten erscheint hier als ernst zu nehmender Widersacher, während die Germanen selber nicht eigentlich in die Position gleichrangiger Gegner erhoben werden: die Propaganda des Futurismus macht aus ihnen mit selbstsicherer Konsequenz Zerrbilder eines kraft- und leblosen ‚Passatismus‘, von denen bei kriegerischen Auseinandersetzungen keine adäquate Gegenwehr zu erwarten ist.

Daraus ergibt sich ein Image der Kriegsgegner, das auf den ersten Blick vielleicht etwas Überraschendes hat. Es wird insbesondere durch den Umstand bestimmt, daß Begriffe wie Militarismus, Gewalt und Aggression entschieden positiv besetzt sind und deshalb für den Gegner nicht mehr zur Verfügung stehen. Statt dessen erscheinen die Feinde von vornherein in einer karikaturalen Gestalt, das heißt: als groteske Objekte der eigenen, ‚inspirierten‘ Aggression, welche demnach eher Verachtung und sarkastisches Gelächter als eigentlichen Haß verdienen. Gewiß ist in den Schriften der futuristischen Aufrüstung immer wieder auch die Rede von ‚unserem Haß auf Österreich‘, und über Nietzsche, dem Marinetti ansonsten einige Schlagwörter verdankt, heißt es einmal: „Dieser Philosoph haßte den germanischen Typ nicht intensiv genug, um die unaufhebbare Antipathie begreifen zu können, welche alle Rassen von der unverdaulichen deutschen Rasse trennt“ (S. 248). Doch wirken solche und ähnliche Äußerungen einer konkret rassistischen Abneigung verhältnismäßig konventionell, wenn man sie an dem mißt, was in ihrem Kontext als generelle Glorifikation des (vitalisierenden) Kriegs unmittelbar vorausgeht:

Wir [Futuristen] sind überzeugt, daß man nicht entschlossen in die Zukunft voranschreiten kann ohne eine persönliche Hygiene täglichen Kampfes und ohne die kollektive Hygiene von Blutduschen im Rhythmus von zehn Jahren [noi rispondiamo che non si può avanzare risolutamente nell’avvenire, senza mantenere la nostra igiene personale di lotta quotidiana e la nostra igiene collettiva di doccia sanguinosa decennale, S. 248].

Charakteristischer als Tiraden anti-österreichischen und anti-deutschen Hasses, wie wir sie dann – virtuos formuliert – bei D’Annunzio finden, wirkt in den futuristischen Schriften also die karikaturale Degradierung der präsumtiven Kriegs g e g n e r , die in einer Haltung forcierter Selbstexaltation stets auch als die präsumtiven Kriegs o p f e r angesehen werden. Daß sie zu Opfern bestimmt sind, steht außer jedem Zweifel, weil sie für Marinetti immer schon den Typus der Anti-Futuristen, das heißt: der ‚Passatisten‘. darstellten: sie sind der Vergangenheit verhaftet, schwerfällig langsam, professoral pedantisch, ja im Grunde pazifistisch. So wird in dem Bericht über die Provokation eines

futuristischen Auftritts in Triest 1910 der (verständliche) Protest des pro-österreichischen Publikums als „großer Aufstand der Mumien“ bezeichnet (vgl. S. 214). In einer gleichfalls 1910 gehaltenen Rede an die Venezianer rechtfertigt Marinetti seinen Vorschlag, die Kanäle zuschütten zu lassen und die Stadt zu modernisieren, folgendermaßen:

Protestiert nicht gegen die angebliche Häßlichkeit der Lokomotiven, der Straßenbahnen, der Automobile und der Fahrräder [...]. Sie sind immer noch dazu gut, irgendeinen schmutzigen und grotesken nördlichen Professor mit Tirolerhut zu zerquetschen [Potranno sempre servire a schiacciare qualche lurido e grottesco professore nordico dal cappelluccio tirolese, S. 32].

Dem entspricht das *Sintesi Futurista della Guerra* betitelte Schaubild, das die „Direktion der futuristischen Bewegung“ am 20. September 1914 ausgegeben hat. Auf ihm sieht man, wie ein phallisch stilisierter Keil, welcher acht Völker des ‚schöpferischen Geistes‘ symbolisiert, siegreich in den Bereich der ‚deutschen Kultur‘ eindringt. Unter den Völkern des „Genio Creatore“ ragt selbstverständlich Frankreich hervor: „Intelligenz, Mut, Schnelligkeit, Eleganz, Spontaneität, Explosivität, Disinvoltura“. Auf der Gegenseite befindet sich zwischen Deutschland (Qualitäten: „Schafsblödheit, Schwerfälligkeit, Rohheit, Pedanterie“ etc.) und der Türkei (Qualitäten: „0“) der Erzfeind Österreich, ein Land, dessen futuristische Charakteristik mit den Worten „Idiotie, Schmutz“ beginnt und mit den Worten „Wanzen, Priester“ („cimici, preti“) endet (vgl. S. 280f.).

In dem schon erwähnten Aufruf an die italienische Studentenschaft unterscheidet Marinetti die eigene Glorifikation des Kriegs, der zum Selbstzweck wird und nie enden darf, scharf von der – wie er meint – ‚passatistischen‘ Kriegsdichtung konkurrierender Literaten. Dabei mokiert er sich über Autoren, die „weinerlich die Schrecken des Kriegs beklagen oder in pompösem Stil die toten Helden feiern“ (vgl. S. 287). Für sie sei der Krieg nur ein „neues poetisches Motiv, ein Vorwand, um unter den Ruinen ihres Gehirns in monströsen Aufzügen von Terzinen Griechen und Römer wiedererstehen zu lassen“ (ebd.). Schließlich seien sie nichts anderes als verkappte Pazifisten, da sie insgeheim hofften, im Kampf gegen Deutschland und Österreich auch den Krieg selber zu vernichten. Diese Polemik bezieht sich, wie kurz zuvor explizit gemacht wird, speziell auf D’Annunzio, der somit als letzter Zeuge einer nunmehr erledigten und zu begrabenden ‚poesia pacifista‘ erscheint.

Mit einer solchen Qualifikation tut Marinetti seinem größten Konkurrenten allerdings eindeutig Unrecht; denn ein Vertreter ‚pazifistischer Dichtung‘ war D’Annunzio auf keinen Fall. Nur insofern hat Marinetti recht, als D’Annunzios literarische Kriegführung in der Tat einen Diskurs entwickelt, der sich zum futuristischen Kriegsdiskurs ziemlich genau komplementär verhält. Die Glorifikation der Futuristen betraf ja zuvörderst das Phänomen des modernen Kriegs an sich: sie pries „die Bombardierungen, die Panzerzüge, die Schützengräben, die Salven der Artillerie, die elektrifizierten Drahtverhaue“,

da diese neuen Dinge nichts mit der klassizistischen, traditionellen, archäologischen, georgischen, nostalgischen, erotischen ‚poesia pacifista‘ zu tun hätten“, für die exemplarisch die Namen „Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Carducci, Pascoli, D’Annunzio“ genannt werden (vgl. S. 285f.). Sublim waren die gepriesenen Phänomene, weil in ihnen die Subjekte – wie poetologisch verordnet – jetzt auch ganz real explodierten und zumal, weil sie alle Vorstellungen überlieferter Moral ad absurdum führten. Hinter solcher Feier der Modernität, ja Futurität des Krieges als umwälzendes Ereignis verblaßte bei Marinetti wenigstens relativ die Invektive gegen den konkreten Kriegsgegner. Dieser zieht keinerlei Emphase auf sich, sondern erscheint als das prädestinierte Opfer einer überlegenen, technifizierten und vitalisierten Zivilisation: eben als ein „schmutziger Professor mit Tirolerhut“, der von der Superiorität avancierter, avantgardistischer Techniken „zerquetscht“ wird.

Bei D’Annunzio sind die Akzente dagegen umgekehrt gesetzt. Was in seiner Kriegsdichtung anders als bei den Futuristen in den Vordergrund drängt, ist gerade die Invektive des Feindes. Wo Marinetti groteske Karikaturen des ‚Passatismo‘ wahrnimmt, welche zu bloßen Objekten von Zerstörung bestimmt scheinen, sieht D’Annunzio einen Bezirk des schlechterdings Monströsen, der durch den Sieg im gerechten, ja heiligen Krieg unschädlich gemacht werden muß. Ein solcher Krieg kann keineswegs wie für Marinetti als Selbstzweck gelten; denn über ihm steht die Notwendigkeit, einen Feind zu vernichten, den die Geschichte immer schon als Inkarnation barbarischer Unmenschlichkeit erwiesen hat. Deshalb bildet jener „Haß auf Österreich“, den Marinettis Propaganda hinter einer „fieberhaften Erwartung des Kriegs“ zurücktreten läßt (vgl. S. 278), in D’Annunzios Kriegsdichtung den eigentlichen Sinnmittelpunkt. Ihm dient eine Rhetorik, welche an die Tradition des antiken oder antikisierenden Jambus anschließt, aus der von Archilochos bis zu André Chéniers *Iambes* geeignete Vorbilder für den hier erforderlichen Ton vehementer Beschimpfung zu entnehmen waren.<sup>4</sup>

Passagen solcher Beschimpfung enthält z. B. bereits D’Annunzios *Canzone dei Dardanelli* aus dem Jahr 1911. Sie wurde berühmt, weil sie wegen der Beleidigung des Oberhauptes eines damals ja noch alliierten Staats am 24. Jänner 1912 zur Konfiszierung des Bandes der *Canzoni della Gesta d’Oltremare* führte und außerdem Hugo von Hofmannsthals erschrockene Protestreaktion vom 1. Februar 1912 auslöste. In dieser Canzone wird der österreichische Kaiser unter anderem als ein „frommer Henker“ angesprochen, „der Engel des ewigen Galgens“ („l’Angelo della forza sempiterna“), und es folgen zwei Terzinen, welche – übersetzt – ungefähr lauten:

Düsteres Mantua, Bastionen von Belfiore,

---

4 Vgl. zu dieser Gattungstradition der „rabies“ (Horaz, *De arte poetica* 79: „Archilochum proprio rabies armavit iambo“) Klaus W. Hempfer: *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*. München 1972, S. 240ff.

Gräber der Lombardei, geschwungenes Triest,  
sah man je ein größeres Wunder?

der – einem Aasgeier gleich –  
das unverdauliche Fleisch der Leichen auskotzt!

fosse di Lombardia, curva Trieste,  
si vide mai miracolo maggiore?

che rivomisce, come l'avvoltoio,  
le carni dei cadaveri indigeste!)<sup>5</sup>

Bezeichnenderweise werden eben diese Verse in einem opportunen Moment, nämlich im ersten Kriegsjahr 1914, von D'Annunzio wiederverwendet und in die französisch geschriebene *Ode pour la Résurrection Latine* eingearbeitet. Dort geht ihnen eine Schreckensvision von siegreichen germanischen Barbaren voraus, die plündern und vergewaltigen, worauf sich als Nebensatz anschließt (S. 999):

tandis que le vautour à deux têtes.  
le maître puant au double cou dénudé,  
pousse soir cri lugubre et rejette  
la charogne mal digérée.

Dem Paroxysmus des Hasses, den solche und ähnliche Formulierungen manifestieren, entspricht ein geradezu besinnungsloser Worttausch. Zwar ist dieser Worttausch immer schon gewissermaßen das Markenzeichen von D'Annunzios Lyrik gewesen; doch offenbart er in den Kriegsgedichten Züge gesteigerter Hysterie. So besteht etwa in der *Ode an die serbische Nation (Ode alla Nazione Serba)* vom November 1915 eine ganze, 21 Verse umfassende Strophe allein aus den Appositionen des Subjekts „Der Henker von Habsburg“ („Il boia d'Asburgo“), und auch in der nächsten Strophe muß man 15 weitere Verse warten, bis man auf das zum Subjekt gehörende Verbum stößt: „0 Serbien, der schmutzige Henker von Habsburg [...] ruft gegen dich die feisten Henkersknechte zur Hilfe, 50 gegen einen.“ Dabei lauten die ersten Appositionen, die ich hier lediglich über acht Verse hin verfolge (S. 1028f.):

Der Henker von Habsburg, der alte  
Schlächter von Kranken und Wehrlosen,  
der Verstümmler von Kindern  
und von Frauen, der lüsterne  
Greis, dem schon die Würmer in der Nase

---

5 Gabriele D'Annunzio: *Versi d'Amore e di Gloria*. Mailand 111980, Bd. 2, S. 915. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die Seitenangaben nach den Zitaten bzw. Übersetzungen, die wieder vom Vf. stammen.

kriechen und dem mit Eiter und Schleim  
 die verfaulte Seele aus den Augen  
 und vom Kinn tropft [usw.].  
 (Il boia d'Asburgo, l'antico  
 uccisor d'infermi e d'inermi,  
 il mutilator di fanciulli  
 e di feminine, l'impudico  
 vecchiardo cui pascono i vermi  
 già entro le nari e già cola  
 dal ciglio e dal mento la marcia  
 anima in cispa ed in bava).

Kein Zweifel, daß D'Annunzio mit diesen und anderen Oden eine diskursstrategische Funktion erfüllt, die bei den Futuristen leer geblieben war. Marinetti hatte den Feinden gegenüber ein Bewußtsein triumphaler Überlegenheit proklamiert, das aus einer exaltierten Selbstgewißheit der Kriegs- und Aggressionslust resultierte. Dagegen verläuft die Inzitation, welche D'Annunzio betreibt, wesentlich über die Erregung von Haß. So ruft er der serbischen Nation zu: „Se pane non hai, odio mangia;/ se vino non hai, odio bevi;/ se odio sol hai, va sicuro“ (S. 1040). Um Haß zu erregen, ist es indes unpraktisch, nach Marinettis Art überschwengliche eigene Aggressionslust zum Ausdruck zu bringen; eher bietet sich an, Aggressionen, die vom Heroischen ins Infame gewendet sind, dem Gegner zuzuschreiben. Derart sieht D'Annunzio, wie die Feinde in serbischen Orten „Greise ohne Augen, Frauen ohne Brüste, Kinder ohne Arme und Beine“ hinterlassen (vgl. S. 1036). Eine fundamentale Rolle spielt unter solchen Imaginationen die Sorge um sexuelle Integrität, in der die lateinische Rasse durch den – wie stets betont wird – schmutziggefressenen Gegner aufs höchste gefährdet zu sein scheint. Zu diesem Komplex gehören etwa die Vision der germanischen Horde mit ihren „zahllosen Konkubinen“ oder das Bild des „Henkers von Habsburg“, der bezeichnenderweise als auch sexuell bedrohlicher Syphilitiker porträtiert wird.<sup>6</sup>

So ist das Pathos, das D'Annunzio entfaltet, vor allem ein Pathos des lateinischen Blutes und des lateinischen Bodens, wie es exemplarisch die Ode *Per i Combattenti* (21. Jänner 1916) fordert. Um dies Pathos zu begründen, wird der Blick unablässig in die Tiefe der Geschichte zurückgelenkt, wo immer schon in einem als ewig angesehenen Kampf die lateinische Rasse mit den Barbaren, den „Tedeschi lurchi“, die „Erwählten“ mit der „Horde“ zusammenstießen.<sup>7</sup> Aus solcher Überlieferung gewinnt der neue Kampf nicht nur den Charakter eines gerechten, sondern nachgerade eines heiligen Krieges:

6 Zu dessen Ikonographien der Literatur des Fin de siècle vgl. Patrick Wald Lasowski: *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIX siècle*. Paris 1982.

7 Bezeichnend dafür ist vor allem die Verwendung der rekurrenten Formel „Tedeschi lurchi“, welche bereits die patriotische Dichtung des Risorgimento zur Stigmatisierung der „Barbaren“ aus Dantes *Divina Commedia* (*Inferno* XVII 21) übernommen hatte.



durchaus bedeutungsvoll lautet der Untertitel des Gedichtbandes *Asterope* „Gli inni sacri della guerra giusta“. Da Frankreich, die führende Nation der Latinität, in einen heiligen Vergeltungskrieg eingetreten ist, schlägt die Stunde, wie von der Providenz verordnet, auch für den italienischen Flügel der „race élue“ (S. 993): „Nous sourirons quand il faudra mourir./ Car, pour les Latins, c’est l’heure sainte/ de la moisson et du combat“ (S. 1003).

Der Krieg, für die Futuristen ein arbiträrer Willensakt, in dem die avancierteste Nation ihre aus allen traditionellen Bindungen emanzipierte Immoralität beweist, verwandelt sich bei D’Annunzio demnach in ein sakrales Geschehen, durch das die Tradition selbst zur Erfüllung gelangt und gleichsam den Endsieg der Kultur gegen die Barbarei besorgt. Gewiß hat auch hier ein zeittypischer *élan vital* sein Gewicht. Wenn die Zeit gekommen ist, diktiert der Kriegssänger: „Vorsicht ist Schande, Niederlage der Zweifel, Verbrechen die Ruhe, Feigheit jedes müßige Wort, und Säumen ist schon Verlust“ (S. 1047). Doch wird der *élan vital* aufgehoben in einer Legitimität, die den erwählten und künftigen Siegern aus den Mächten der Geschichte, der Rasse und des Blutes zuwächst. In deren Sinne dichtet D’Annunzio als Prototyp des künftigen Siegers: „Nous sommes les nobles, nous sommes les élus,/ et nous écraserons la horde hideuse“ (S. 1003). Oder am Ende der *Ode an die serbische Nation*: „E v’è uno Iddio: l’Iddio nostro“ (S. 1047).

Ich habe einleitend von der Ratlosigkeit gesprochen, die Hofmannsthals Reaktion auf D’Annunzios vehemente anti-österreichischen Invektiven kennzeichnet. Dazu noch ein paar Notizen. Liest man Hofmannsthals Stellungnahmen zur Kriegsagitation und zum Krieg, zeigt sich kontrastiv mit schneidender Schärfe die (wenngleich moralisch natürlich tief fragwürdige) Modernität der Agitationsstrategien, welche Marinetti und D’Annunzio entwickelt haben. Beide haben teil an spezifischen und ausgesprochenen zukunftsreichen Diskursformen des 20. Jahrhunderts: dem Diskurs der Entfesselung von kollektivem Haß, dem Diskurs der Liquidierung des historisch Zurückgebliebenen und vital Defekten. Vor diesem Hintergrund wird einerseits offenbar, was ich mit bewußter Patina Hofmannsthals Noblesse nennen möchte; andererseits enthüllt sich eine unaufhebbare und – man darf wohl sagen – tragische Fremdheit angesichts gesellschaftlicher und sozialpsychologischer Realitäten, welche aus der idealistischen Bildungswelt des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu begreifen waren.

Dabei ist die wesentliche Realität, die hier Relevanz gewinnt, sicherlich die der Masse. Wo es um Propaganda für den modernen Krieg geht, muß in erster Linie eben die Masse oder – mit Marinettis Wendung – der Menschenteig, die „pasta umana“, agitiert werden. Daß die Futuristen durch ihre ‚Serate futuriste‘, die ihnen eigentümliche ‚Propaganda der Tat‘ und durch ihre Formulierung griffiger Slogans solche Agitation betreiben, ist evident. Indessen wendet sich auch D’Annunzios lyrische

Kriegsbeschwörung letztlich an ein potentielles Massenpublikums<sup>8</sup> : so sehr dem manche lexikalischen Extravaganzen und Preziosismen zu widersprechen scheinen, so sehr ist dieser Intention andererseits die plakativ vereinfachte semantische Grundstruktur des Gedichtkorpus untergeordnet, zumal der machtvolle Appell an elementare Sexualängste, welche das kollektive Unbewußte bestimmen.

Nichts von solcher Ansprache der Massen, für die D'Annunzio und Marinetti untereinander ganz verschiedenartige Formen und Ideologien erarbeiteten, findet sich nun in den essayistischen Äußerungen Hofmannsthal's. Hofmannsthal's Rede ist nicht nur bei einer Gelegenheit, sondern kontinuierlich ein überaus moderater, besorgter und melancholischer „Appell an die oberen Stände“. Beispielhaft wird das schon durch die Antwort auf D'Annunzios Dardanellen-Kanzone deutlich. Bei ihr ist zu berücksichtigen, daß D'Annunzio neben Paul Bourget ursprünglich ja Hofmannsthal's ideologisches Leitbild dargestellt hatte<sup>9</sup>, und noch 1897 rühmte Hofmannsthal in einer Haltung bewegter Empathie, wie in D'Annunzios Wirken die Worte des Dichters zur bindenden politischen Tat würden. Wenn Hofmannsthal im Jahr 1912 der [sic!] Dardanellen-Kanzone repliziert, fällt indes auf, daß eben der Aspekt des Agitatorischen aus der Betrachtung weithin ausgeklammert bleibt. Statt dessen spricht Hofmannsthal sozusagen vor einem Publikum von Kennern in erster Linie als Literaturkritiker, wobei er mitunter treffende Formeln feiner Ironie findet, wie etwa die Charakteristik: „Ihre Poesie vereinigte zuweilen den Schwung Pindars mit der Zuverlässigkeit des Baedeker“ (Genaueres über D'Annunzios Gedichte ist auch später nie mehr gesagt worden). Darauf erinnert Hofmannsthal an das, was er nach kunst- und kulturhistorischer Übereinkunft für den „wahren italienischen Geist“ hält: „Italienischsein heißt hart und fein und klar sein, das Gegebene sehen, wie es ist, mit uralten Bauernauen, und sich das beste davon nehmen“<sup>10</sup>. Von diesem „wahren italienischen Geist“ sei D'Annunzio abgewichen, um ein „zweites italienisches Gesicht“ zu zeigen, das des Pasquillanten Pietro Aretino. Damit habe er zwar die Grenzen des „Anstandes“ (ein Schlüsselwort in Hofmannsthal's Argumentation) überschritten. doch letztlich nur „für einen Augenblick“ (S. 86); denn insgesamt scheint es nach Hofmannsthal's Entscheid oder vielmehr Wunsch „unmöglich“, dies Pasquillantengesicht „heute“, „im zwanzigsten Jahrhundert“ noch länger als „für einen Augenblick“ hervorzukehren.

---

8 Zur Massenwirksamkeit von D'Annunzios Propaganda besonders im Jahr 1915 gibt es aufschlußreiche Episoden in Piero Chiaras ‚biographie romancée‘. Dabei spielt natürlich vor allem D'Annunzios effektvolle Selbstinszenierung eine Rolle, von der einige Züge – wie etwa das appellierende ‚Gespräch‘ mit der Menge vom Hotelbalkon aus – durch den Duce später als Ritual übernommen wurden. Vgl. Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mailand 1981, S. 271ff.

9 Zu den verschiedenen Phasen dieser Beziehung vgl. Friedbert Aspetsberger: *Hofmannsthal und D'Annunzio*. In: *Studi germanici* 10 (1972). S. 425–500.

10 Hugo von Hofmannsthal: *Prosa III*. Frankfurt/M. 1952, S. 85. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die Seitenangaben nach den Zitaten.

So ist Hofmannsthals Antwort bei aller Kritik auf Versöhnung eingestellt. Ihr soll die Erwähnung der „Marmortafeln“ in den „Dörfern vom Cadorin bis zur Brianza“ dienen, „auf denen die Namen der braven Leute zu lesen sind, die im Kampf gegen brave Leute für die Freiheit und Einheit von Italien gefallen sind“ (S. 84). Solche Visionen der Versöhnung von „braven Leuten“ mit „braven Leuten“ kehren dann auch in Hofmannsthals Schriften der Kriegszeit bemerkenswert oft wieder: vor allem als „österreichische Idee“, aus der sich ein „Ausgleich der alteuropäischen lateinisch-germanischen mit der neu-europäischen Slawenwelt“ (S. 404) ergibt. Dieser Idee zuliebe – und wohl auch wegen einer Vorahnung der Niederlage – scheint Hofmannsthals tiefstes Interesse über den Krieg hinweg immer schon beim Kriegsende zu sein. Was ihm vorausgeht, gilt als „das völlig Unfaßbare“ (vgl. S. 176), das die eigentlichen Kriegsschriften mit einem starren Ethos des Ausharrens zu bewältigen suchen. Zu ihm gehört die „edle Stummheit“ der k.u.k. Armee, der „stoische“ und der „christliche“ Zug ihrer Krieger (vgl. S. 247), schließlich in sinnbildlicher Konzentration der „Geist der Karpathen“, der als höchste militärische Tugend, „kostbarer als Mut“, die „Geduld“ feiert: „und das unsagbare Ausharren, das heldenhafte Vor, immer wieder, und das heldenhaftere Zurück, diese siegreichen Rückzugsgefechte, dies innerliche Überlegenbleiben im scheinbaren Unterliegen“ (S. 264). Verglichen mit den Diskursen D’Annunzios oder Marinettis, welche im Krieg die aggressiv überwältigende Dynamik von Massenbewegungen vorantreiben, laufen diese Hofmannsthalschen Formulierungen tatsächlich auf diskursive „Rückzugsgefechte“ – freilich nicht „siegreicher“ Art hinaus.<sup>11</sup> Immerhin deuten sie aber an, daß Hofmannsthal die neuen präfaschistischen Wirklichkeiten, denen er sich („stoisch“, „christlich“, „alteuropäisch“) versagte, zumindest unbewußt als kaum zu überwindenden Widerstand wahrnahm. Jedenfalls hat er – trotz aller politischen Tätigkeit, Selbstermutigung und „Bejahung Österreichs“<sup>12</sup> – wohl schon 1916 gewußt, daß der Krieg verloren war und daß es keine andere Hoffnung gab als den prekären Versuch eines „innerlich[en] Überlegenbleiben[s]“ im nicht bloß scheinbaren „Unterliegen“.

---

11 Ähnlich urteilt Wolfram Mauser (*Hugo von Hofmannsthal*. München 1977, S. 168ff.) über Hofmannsthals „konservative Orientierung“ an einer im Sinne kulturellen Bewahrung und nicht im Sinne vitalistischer Entfesselung verstandenen „Lebensphilosophie“. Freilich scheint mir die moralisierende Verurteilung dieser Position („antiemanzipatorisch, antiaufklärerisch und antidemokratisch“) dann gerade im Hinblick auf andere ‚progressivere‘ Applikationen des lebensphilosophischen *élan vital* wenig differenziert.

12 Dazu liefert Detailinformationen Heinz Lunzer: *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914-1917*, Frankfurt/M.-Bern 1981.