

## **Barbaren des 20. Jahrhunderts. Avantgardistische Kunstmilitanz und die Gewalt des Ersten Weltkriegs**

**Hanno Ehrlicher**

### **Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:**

Ehrlicher, Hanno. 2011. "Barbaren des 20. Jahrhunderts. Avantgardistische Kunstmilitanz und die Gewalt des Ersten Weltkriegs." In *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, edited by Uwe Fleckner, Maike Steinkamp, and Hendrik Ziegler, 197–215. Berlin: Akademie Verlag.

<https://doi.org/10.1524/9783050089591.197>.

### **Nutzungsbedingungen / Terms of use:**

**licgercopyright**



# **DER STURM DER BILDER**

Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike  
bis in die Gegenwart

**HERAUSGEgeben von UWE FLECKNER  
MAIKE STEINKAMP UND HENDRIK ZIEGLER**

Akademie Verlag

ISBN 978-3-05-004903-8

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2011

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Umschlaggestaltung und Layout: Gitti Krogel, Hamburg  
Satz: Werksatz Schmidt & Schulz GmbH, Gräfenhainichen  
Druck: MB Medienhaus Berlin  
Bindung: Buchconcept, Calbe

Printed in the Federal Republic of Germany

## **BARBAREN DES 20. JAHRHUNDERTS**

Avantgardistische Kunstmilitanz und die Gewalt des Ersten Weltkriegs

**HANNO EHRLICHER**

### **Nietzsches »Barbaren« und die Geburt des futuristischen Übermenschen**

In einem seiner nachgelassenen Fragmente vom Winter 1887 prophezeit Friedrich Nietzsche für das kommende Jahrhundert die Überwindung der von ihm diagnostizierten kulturellen Dekadenz der Gegenwart mit Hilfe eines barbarischen Neubeginns. Er sieht dabei aber noch nicht recht, wer als heroisches Subjekt einen entsprechenden Willen zur Macht inkarnieren könnte:

»Um sich aus jenem Chaos zu dieser *Gestaltung* emporzukämpfen – dazu bedarf es einer *Nöthigung*: man muß die Wahl haben, entweder zu Grunde zu gehn oder *sich durchzusetzen*. Eine herrschaftliche Rasse kann nur aus furchtbaren und gewaltsaugen Anfängen emporwachsen. Problem: wo sind die *Barbaren* des 20. Jahrhunderts? Offenbar werden sie erst nach ungeheuren socialistischen Krisen sichtbar werden und sich consolidiren, – es werden die Elemente sein, die der *größten Härte gegen sich selber* fähig und den *längsten Willen* garantiren können ...«<sup>1</sup>

Gut zwanzig Jahre später wäre die Antwort auf die von Nietzsche erhobene Frage nach den Barbaren des 20. Jahrhunderts auch nicht leichter gefallen, nun allerdings eher aufgrund eines Überangebots an Kandidaten. Mehr als ein Künstler trat in den Jahren vor dem Ersten

Weltkrieg mit dem Anspruch auf, das von Nietzsche ersehnte Barbarentum selbst in die Wege zu leiten. Der Italiener Filippo Tommaso Marinetti, wegen seiner Umtriebigkeit von den Zeitgenossen auch das »Koffein Europas« genannt, war unter allen wohl der lautstärkste Zivilisationszerträumerer. 1909 veröffentlichte er das erste Manifest des Futurismus in *Le Figaro*, im Jahr darauf erschien sein Roman *Mafarka le futuriste*. Geschildert wird darin der Fall einer gelungenen männlichen Parthenogenese, die Geburt eines unbefleckten Sohnes durch den Vater. Mafarka, der futuristische Künstlerkrieger und Protagonist des Romans, erweckt am Ende den aus einer Mischung von organischen und anorganischen Materialien konstruierten Flugmenschen Gazurmah zum Leben. Dies geschieht allein durch seine schöpferische Willenskraft und »sans le secours de la vulve«, wie es in bezeichnender Verschiebung vom gebärenden auf das sexuelle Organ der Frau heißt.<sup>2</sup> Nicht nur der Roman lässt sich als eine vulgarisierende, aggressiv ins Pornographische und Militaristische gewendete Variation auf Nietzsches Gedanken vom Übermensch lesen, auch die Geburt der futuristischen Bewegung selbst, die im ersten Manifest geschildert wird, ist eine aus dem Geiste von Nietzsches *Zarathustra*. Noch die wütende Polemik, mit der Marinetti später in seinem Manifest *Contro i professori* gegen seine Kritiker auf die Unterstellung eines solchen Einflusses reagierte, beweist diese Abhängigkeit eher als dass sie sie widerlegt.<sup>3</sup> Zarathustras Botschaften »werdet hart« und »was fällt, das soll man auch noch stoßen« fanden ihren unüberhörbaren Nachhall bei den Futuristen, die sich ganz als Barbaren des 20. Jahrhunderts gebärdeten: »A vous les pioches et les marteaux! Sapez les fondements des villes vénérables«, heißt es unter anderem im Manifest, »car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice«.<sup>4</sup> Nachdem das Programm des Futurismus verkündet worden war, wird denjenigen, die noch logische Einwände dagegen zu formulieren hätten, unmissverständlich gedroht:

»Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles! Vos objections? Assez! Assez! Je les connais! C'est entendu! Nous savons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. – Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres. – Peut-être! Soit! [...] Qu'importe? [...] Mais nous ne voulons pas entendre! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes! Levez plutôt la tête! Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles!«<sup>5</sup>

Neu ist die Verbindung von künstlerischer Programmatik und militanter Gewaltrhetorik an sich nicht. Man findet sie schon in den französischen Manifesten der Belle Époque, in denen sich bereits der Symbolismus mit seinen Kontrahenten bisweilen heftige metaphorische Fehden lieferte.<sup>6</sup> Die Futuristen meinten es mit ihrer Drohgebärde gegen Kritiker allerdings wesentlich ernster. Wie ihre *speditione punitive* gegen unliebsame Rezensenten bewiesen, waren sie bereit, die Schwelle von symbolischer zu realer Gewalt zu überschreiten.<sup>7</sup> Marinettis Programm des neuen futuristischen Menschen unterscheidet sich freilich nicht nur in dieser Überschreitung des Symbolischen von Nietzsches Übermenschenideal. Zwischen der Kriegserklärung des Philosophen, der kurz vor seinem Nervenzusammen-

bruch im Januar 1889 seine »große Politik« bekannt gab, mit der er »die Physiologie zur Herrin über alle anderen Fragen« erheben wollte, und der futuristischen Hymne auf den Krieg als der »einzigen Hygiene der Welt« liegt noch Entscheidenderes.<sup>8</sup> Es sind weniger die »sozialistischen Krisen«, die Nietzsche vermutete, als vielmehr ein rapider Industrialisierungsschub und eine damit einhergehende Veränderung der alltäglichen Lebenswelt. Sie änderte sich insbesondere in den expandierenden Großstädten mit dramatischer Geschwindigkeit, und es ist ja kein Zufall, dass sich die futuristische Gruppe in Mailand konstituierte, einer Stadt, die wie keine andere in Italien vom Industrialisierungsbemühen der verspäteten Nation gekennzeichnet war. Als Nietzsche gegen die bürgerlich-rationalistische Subjektkonzeption des 19. Jahrhunderts mit einem konsequent physiologischen Denken polemisch Stellung bezog, orientierte er sich dabei noch am Leitfaden eines Leibes, dessen organische Ganzheitlichkeit nicht in Frage stand.

Anders beim Futurismus, dem diese identitätsstiftende Basis abhanden gekommen war. Marinetti installiert Nietzsches Vernunftkritik ins Innere der industriellen, städtischen Moderne. Aus dem »Subjekt der Vielheit« wird im Futurismus ein vervielfältigtes Subjekt, eine Identität, die sich durch Fragmentierung gewinnt. Die Besonderheit der italienischen Avantgarde ist es, den Zentrifugalkräften der urbanen Moderne nicht mit einem restaurativen Ideal wiederherzustellender Ordnung entgegenzutreten, sondern sich ihnen affirmativ auszusetzen und sie gar zu beschleunigen. Der Erfahrungsverlust, den die von Schockwahrnehmungen geprägte moderne Großstadtwirklichkeit zumindest nach Einschätzung Walter Benjamins zur Folge hatte, wird von Marinetti als Befreiung gedeutet.<sup>9</sup> Für ihn wird die Technik zum Medium, durch das sich die Geburt eines futuristischen Übermenschen vollziehen soll, der die Zwänge und Limitierungen des vernunftgesteuerten Subjekts hinter sich gelassen hat.

Das futuristische Manifest setzt dies erzählerisch in Szene als einen mythischen *rite de passage* mit den typischen Stationen von Krankheit, Untergang und Elevation.<sup>10</sup> Die dort postulierte Verschmelzung mit der Maschine, die sich konkret als Einstieg in die vor dem Haus parkenden Rennwagen vollzieht, soll den Künstler von den Bindungen der Ratio und sogar von biologischer Determiniertheit befreien. Der Tod verwandelt sich in einen Wachhund, der von den rasenden futuristischen Übermenschen platt gefahren wird. Durch den Rausch der Beschleunigung soll das Bewusstsein schlichtweg überholt werden. Das neue futuristische Subjekt definiert sich nicht durch Vernunft, sondern durch energetisches Handeln. *Ago, ergo sum* ist die Formel, nach der sich der Futurismus begründet. Der Unfall, welcher der Proklamation der neuen elf Gebote unmittelbar vorausgeht, verdeutlicht es: »[...] voilà tout-à-coup que deux cyclistes me désapprouvèrent, titubant devant moi ainsi que deux raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires. Leur ondoirement stupide discutait sur mon terrain... Quel ennui! Pouah!... Je coupai court, et par dégoût, je me flanquai – vlan – cul par-dessus tête, dans un fossé...«<sup>11</sup>

Das Dilemma rationaler Entscheidungsfindung wird aktionistisch durchschlagen. Marinetti verwandelt in seiner Fiktion den Sturz in den Graben, den er *de facto* im Juni 1908

bei einer Autofahrt erlitten hatte, zu einer willentlich herbeigeführten Tat.<sup>12</sup> Aus dem Kontrollverlust über die technische Apparatur wird ein Akt der Selbstopferung. Der fiktive Protagonist überlebt den Sturz nicht nur, sondern er erwirbt magische Kräfte, indem er sich den Schlamm des »maternel fossé«, der zugleich Abflussgrube einer Fabrik ist, gierig einverleibt. Ausgehend von Stellen wie dieser konnte Cinzia Sartini Blum in ihrer Studie *The Other Modernism* die futuristischen Mythopoesien als Inkorporationsstrategien interpretieren, als Versuch einer Dominanzgewinnung über das bedrohliche Andere durch dessen Introjektion. Die initiatorische Selbstopferung, die sich in der Verschmelzung mit der technischen Apparatur vollzieht, soll den Verlust einer stabilen Identität in Omnipräsenz verwandeln. Die Erlösungsmacht der »reinen« energetischen Produktion besteht in der Auslöschung von Partialinteressen zugunsten eines restaurierten und totalisierten Selbst, das grenzenlos geworden ist.<sup>13</sup> Der neue, futuristische Mensch heißt wenig später bei Marinetti folgerichtig *uomo moltiplicato*. Im entsprechenden Manifest ist er als *a-humaner Typus* definiert, der *Gewissenspein, Güte, Gefühl und Liebe* eliminieren müsse, da diese Eigenschaften nur *Barrieren für den Fluss unserer mächtigen physiologischen Elektrizität* darstellten.<sup>14</sup> Ein derartiger Barbar des 20. Jahrhunderts teilt mit dem von Nietzsche imaginierten zweifellos die Eigenschaft, sich bereits jenseits moralisch-humanistischer Wertekriterien zu befinden. Die »große Politik«, mit deren Hilfe er möglich werden soll, hat sich allerdings deutlich technifiziert. Sie ist von der »Physiologie« zur »physiologischen Elektrizität« verschoben worden.

### **Die futuristische Mobilisierungsästhetik und der Londoner »Vortex«**

Marinettis Versuch, die Innerlichkeitskultur in Italien und darüber hinaus in ganz Europa beiseite zu räumen, war ein groß angelegtes »kulturhygienisches« Projekt, das mit explizit militaristischen und nationalistischen Zielsetzungen gekoppelt war. Seine Umsetzung sollte allerdings nicht im Feld der Politik erfolgen, sondern als ästhetisches Programm vollzogen werden, das sich gegen die diskursiven Praxen des Politischen richtete. Wirksamstes Instrument waren dabei die futuristischen *serate*, die Michael Kirby zutreffend als »mixture of art, polemics, and quasi-political action« kennzeichnete.<sup>15</sup> In mehreren intensiven Aktionsphasen fanden sie bis Kriegsbeginn in praktisch allen größeren Städten Italiens statt.<sup>16</sup> Von Anfang an waren diese theatralischen Aufführungen nicht nur mit direkter Kriegspropaganda im Stile des nationalistischen Irredentismus verbunden.<sup>17</sup> Sie sollten als ästhetisches Ereignis insgesamt die energetische Dynamik manifestieren, die Marinetti für das monistische Universalprinzip des Lebens hielt, das im Krieg in seiner unmittelbarsten Gestalt hervortrete. Der Futurismus, der in der Sekundärliteratur immer wieder als eine Art obsessive Thematisierung der äußeren Erscheinungswelt der technischen Moderne behandelt wird, bedeutete nach dem Selbstverständnis seines Hauptorganisators die mimetische Reproduktion einer die Technik fundierenden unsichtbar-immateriellen Essenz.

E. T. Marinetti.

<sup>1</sup> Filippo Tommaso Marinetti: *Il Teatro di varietà*, veröffentlicht in der Zeitschrift *Lacerba*, 1913 (Ausschnitt)

Die multimedialen Spektakel der *serate* sollten ein künstlerisches Äquivalent für die agonale Substanz des modernen, von der Technik geprägten Lebens bieten. Krieg war für Marinetti spektakuläre Aufführungen in seiner Funktion als politisches Ereignis sekundär: Ästhetisch modellhaft sollte er vielmehr als ein mythisches Fest der Verausgabung wirken, als körperlich-motorischer Energie-Exzess, der Gefühl und Verstand in gleichem Maße ausschalten und in der Enthemmung Kräfte freisetzen sollte.<sup>18</sup> Jenseits aller militärisch-taktischen Zielsetzungen ging es Marinetti um die Produktion von »stupore« und »fisicofollia«, wie sie laut seines Manifests zum *Teatro di varietà* auch das futuristische Theater erzeugen sollte: »Der Futurismus will das Varieté in ein Theater der Schockwirkungen, des Rekords und der Psychotollheit verwandeln.«<sup>19</sup> Am Ende dieses programmatischen Textes greift er auf die Technik der *parole in libertà* zurück, um die angestrebte Reizüberflutung der Sinne literarisch erfahrbar zu machen. Marinetti hatte seine beschleunigte Syntax zwischen Mitte Oktober bis Mitte November 1912 entwickelt, als er als Korrespondent der französischen Zeitschrift *Intransigeant* vom Balkankrieg berichtete. Nun nutzte er seinen Telegrammstil zur Simulation der Wahrnehmungsschocks, die seiner Auffassung nach die moderne Großstadt charakterisierten und auch im futuristischen Theater erzeugt werden sollten |Abb. 1|.

Die syntaktischen Innovationen, die Marinettis *Parolibismo* bestimmen, dienten alle einem Endziel: Sie sollten die »längst erschöpfte Psychologie des Menschen« durch eine

»lyrische Obsession der Materie« ersetzen, wie es der Futuristenchef im *Manifesto tecnico della letteratura futurista* formulierte.<sup>20</sup> Mit der Anhäufung rasch aufeinander folgender Realitätspartikel und dem gleichzeitigen Entzug einer grammatischen und damit auch logischen Subjektinstanz soll dem Leser der Raum zur reflexiven Verarbeitung genommen werden. Die synästhetischen Reizmittel, welche die Symbolisten und die Dichtergruppe der *Parnassiens* noch vor der Jahrhundertwende entwickelt hatten, entfalten sich nicht mehr im Rahmen einer Poetik der Stille, wie sie Mallarmé beispielhaft ausformuliert hatte.<sup>21</sup> Sie werden nun lärmend gegen das Bewusstsein des Rezipienten gewendet, das durch ein Bombardement von Eindrücken regelrecht aufgelöst und zerstreut werden soll.<sup>22</sup> Dieser Krieg im Medium der Schrift, den Marinetti zu inszenieren versuchte, bestimmt vor allem sein erstes parolibristisches Werk *Zang Tumb-Tuum*. Am eigenen Leib soll der Leser hier die Zukunft des multiplizierten Menschen erleben, die von einer rauschhaften Verschmelzung mit einem agonalen und dynamischen *élan vital* gekennzeichnet ist. Was Marinetti als »Befreiung« der Materie anpreist und als gesellschaftliche Revolte kodiert, läuft tatsächlich auf den Versuch hinaus, den Leser dem autoritären Appell einer Autorinstanz zu unterwerfen. Diese konstituiert sich nicht mehr diskursiv über das Aussagesubjekt des Textes, sondern versucht über eine Rhetorik der Stimme und des Blicks eine quasi »sinnliche« Präsenz zu erlangen.<sup>23</sup> Im Medium der Schrift kann dieser angestrebte »unmittelbare« Dirigismus allerdings nur symbolisch geleistet werden, und die Gefahr seines Scheiterns bleibt damit notwendigerweise groß.

Um sozial wirksam zu werden, musste diese Kriegsdarstellung folgerichtig zur Performance hin ausgeweitet, das Medium der Schrift musste überschritten werden. Marinetti unternahm diesen Schritt: Noch bevor der Text über die Bombardierung Adrianopels 1914 als Monographie veröffentlicht wurde, präsentierte er unterschiedliche Teile daraus bei seinen Vortragstouren durch Europa, unter anderem in Berlin, Rotterdam, Paris, Brüssel und schließlich im November 1913 in London.<sup>24</sup> Die Aufführungen scheinen ihre intendierte Wirkung nicht verfehlt zu haben, bewunderte doch Wyndham Lewis in seiner Autobiographie *Blasting and Bombardiering* die Stimmgewalt des Italieners. In seinem Bericht avanciert Marinettis oratorische Performance nicht nur zur Vorwegnahme, sondern gar zur Überbietung der akustischen Gewalterfahrung, der Lewis etwa vier Jahre nach diesem futuristischen Geräuschangriff an der Westfront in Frankreich und Belgien ausgesetzt wurde: »But it was a matter for astonishment what Marinetti could do with his unaided voice. He certainly made an extraordinary amount of noise. A day of attack upon the Western Front, with all the 'heavies' hammering together, right back to the horizon, was nothing to it.«<sup>25</sup>

Lewis bezieht sich wahrscheinlich auf Marinettis parolibristische Simulation des militärischen Konflikts um Adrianopel anlässlich eines Banketts, das die eben erst gegründete Gruppe der Londoner *Rebel Artists* dem Futuristen zu Ehren veranstaltete.<sup>26</sup> In der Rückschau stilisiert der gebürtige Kanadier schon die erste Begegnung mit dem Südländer zum Konflikt zwischen zwei antagonistischen ästhetischen Prinzipien. Wenig später, nach der Konstituierung der Gruppe *Vortex*, wurde dieser Disput in der Zeitschrift *Blast* auch in

öffentlicher Form ausgetragen.<sup>27</sup> Es lohnt sich, Lewis deutlich stilisierten Dialog mit Marinetti ausführlicher zu zitieren, komprimiert er doch in dramatischer Kurzform und in zugespitzter Deutlichkeit all die Argumente des Vortizismus, die in verschiedenen Artikeln verstreut gegen den Futurismus ins Feld geführt wurden:

»Futurism is good. It is all right.«

›Not too bad, said I. ›It has its points. But you Wops insist too much on the Machine. You're always on about these driving-belts, you are always exploding about internal combustion. We've had machines here in England for a donkey's years. They're no novelty to us.‹

›You have never understood your machines! You have never known the *ivresse* of travelling at a kilometre a minute [...].‹

›Never! I shook my head energetically. ›Never. I loathe anything that goes too quickly. If it goes too quickly, it is not there.‹

›It is not there!‹ he thundered for this had touched him on the raw: ›It is *only* when it goes quickly that it *is* there!‹

›That is nonsense! I said. [...].«<sup>28</sup>

Der grundlegende ästhetische Konflikt zwischen Futurismus und Vortex-Bewegung wird hier als Streit zwischen den Prinzipien von Statik und Dynamik, zwischen Formidentität im Stillstand und Formauflösung durch Bewegung inszeniert. Dieser Dualismus künstlerischer Prinzipien wird zu einem Aufeinandertreffen zweier Kultur- und Menschenarten ausgeweitet: Der selbstbeherrschte und willensstarke Nordeuropäer begegnet dem pathetischen Südeuropäer. Der Streit der beiden Avantgardefraktionen spielte sich auch auf körperpolitischer Ebene ab, und gerade auf dieser Ebene entfaltete er sich mit ganzer Vehemenz. Wo Marinetti das Modell eines multiplizierten und fragmentarisierten Körpers verfolgt, orientiert sich Lewis am Ideal der Körperpanzerung: Statt der explosionsartigen Entbindung von Erregungsenergien propagiert er deren Bindung innerhalb einer von der Umwelt klar abgegrenzten Einheit.<sup>29</sup> Der futuristische Fluxus wird angehalten und gestaut. Auf ästhetischer Ebene lässt sich das besonders gut an der Bilderserie verdeutlichen, die Wyndham Lewis zu Shakespeares Stück *Timon of Athens* um 1913 anfertigte |Abb. 2–3|. Die Formensprache, die er hierbei entwickelte und die für seine vortizistische Phase insgesamt charakteristisch ist, entsteht aus der Konfrontation der zentrifugalen *linee-forza* des Futurismus mit klassischer Linienführung und den ruhenden geometrischen Formen des Kubismus.<sup>30</sup> Das Ergebnis lässt sich als eine Art arretierte Dynamik beschreiben. Die Figur des Wirbels, die sich die englische Avantgardebewegung zu ihrem Signet wählte, wird genau in diesem Sinne als Form einer gebundenen Energie interpretiert, als Konzentration und Hemmung von Bewegungskräften zu einem Stillpunkt maximaler Anspannung: »The Vorticist is at his maximum point of energy when stillest«, formuliert Lewis in seinem programmatischen Text *Our Vortex*, und ganz ähnlich spricht Ezra Pound vom Vortex als »point



<sup>2</sup> Wyndham Lewis: *Timon of Athens: A Feast of Overmen*, 1913, fotomechanischer Druck, 38,7 × 27,2 cm, London, Sammlung Graham Lane

spannung gegen die futuristische Zerstreuung. Wyndham Lewis metaphorisiert an verschiedenen Stellen die Reproduktion der modernen Lebenswelt, welche die italienische Avantgarde seiner Ansicht nach kennzeichnet, als sexuellen Kopulationsakt. So etwa, wenn er formuliert: »The Futurist statue will move: then it will live a little: but any idiot can do better than that with his good wife, round the corner«.<sup>32</sup> Gegen diese Promiskuität mit dem Leben wird die männliche Kunst des Vortex als »periodic escapes from this brothel« offeriert.<sup>33</sup>

Der Streit zwischen Vortex-Bewegung und Futurismus um die richtige künstlerische Körperpolitik wird also bestimmt von den Schemata symbolischer Geschlechterdifferenz. Nicht nur die Konturen eines imaginären Körpers stehen zur Debatte, sondern auch dessen Geschlechtlichkeit. Ungeachtet ihrer ästhetischen Differenzen waren sich beide Avantgardebewegungen einig in ihrem Ideal einer neuen Virilität, mit deren Hilfe die vorgebliche Dekadenz der zeitgenössischen Gesellschaft überwunden werden sollte. Auch in dieser Hinsicht ist die bereits zitierte Passage aus *Blasting and Bombardiering* bemerkenswert. Sie lässt den Zusammenprall der beiden Künstler ausgerechnet auf der Herrentoilette eines Cafés statt-

of maximum energy«.<sup>31</sup> Dieser Versuch, eine zentrierte Dynamik zu erreichen, zeigt sich auch im vortizistischen Manifest *Blast*, mit dem die Gruppe kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs aggressiv an die Öffentlichkeit trat [Abb. 4–5].

Der energetische Impuls des Futurismus wird vom Vortizismus also grundsätzlich übernommen, gleichzeitig jedoch in andere Ausdrucksformen überführt. Dabei wird Marinetti von seinen englischen Konurrenten immer wieder vorgeworfen, dass er das Kräftepotential des modernen Lebens nicht im Rahmen künstlerischer Subjektivität produktiv mache, sondern sich in einer angeblich unproduktiven Entäußerung an seine Umwelt verliere. Der Vorwurf entropischer Verausgabung wird dabei nicht nur als künstlerische Unzulänglichkeit dargestellt, als ein romantisches Verlust formaler Beherrschung. Immer wieder wird er sexuell übercodiert und auch als ein Verlust von Männlichkeit behauptet. Die »Reinheit« der künstlerischen Abstraktion, die der Vortizismus der futuristischen Mimesis entgegensetzt, wird als »männliche« Autarkie konnotiert, als asketische Distanz, die sich frei hält von einem kontaminierenden Kontakt mit der »weiblichen« Lebensumwelt. Ezra Pound positioniert in seinem programmatischen Text zum Vortex ganz explizit ein Ideal männlicher An-

finden. Ein Ort, den man als geradezu emblematisch für die kulturhygienischen Phantasien der hier behandelten Avantgarden betrachten könnte. Gemeinsam imaginieren sie dort eine gewaltsam-aktionistische Reinigung der Kultur, die sie nicht nur im sozialen und politischen Sinne, sondern auch im sexuellen als »entartet« denunzieren, um den zeitgenössischen Terminus der deutschen Kultukritik zu gebrauchen.<sup>34</sup> Einig ist sich der Londoner Vortizismus mit dem Futurismus in der kulturkritischen Ausgangsdiagnose sowie im Glauben, mit den Mitteln der Kunst zur Schaffung einer neuen männlichen Kultur beitragen zu können. Man ist sich auch weitgehend einig in den Ideologemen, die das jeweilige kulturrevolutionäre Programm unterfütterten. Noch im Moment der Abstoßung vom futuristischen Modell übernimmt der Vortizismus dessen grundlegende imaginäre Schemata und widerlegt den Konkurrenten nicht, sondern überbietet ihn. Das gilt nicht nur für das aggressive Virilitätsideal, sondern auch für den nationalistischen Diskurs, den die englische Avantgarde anschlägt, etwa wenn im zweiten Manifest *Blast* die Modernität schlechthin als das Produkt des »Angelsächsischen Genius« reklamiert wird.<sup>35</sup>

Der postdekadente Mensch, den sich die Vortizisten als Protagonisten einer neuen männlichen Kultur der Kälte ausmalten, teilt mit dem futuristischen Übermenschen die Tatsache, nicht mehr Subjekt im humanistischen Sinne zu sein. Wie Marinetti eignet sich auch Wyndham Lewis den Imperativ der technisch-industriellen Modernisierung an. Der natürliche menschliche Leib wird für obsolet erklärt. »THE ACTUAL HUMAN BODY BECOMES OF LESS IMPORTANCE EVERY DAY«, formuliert er in seinem Text *The New Egos* kategorisch. Die Macht der Technik wird auch in seiner Körperpolitik zum integralen Bestandteil einer Strategie zur Stabilisierung des (männlichen) Subjekts. Ein derartiges Programm reagierte auf den beginnenden Zerfall der imaginären Einheitlichkeit des »ganzen« Körpers durch die neuen Realitäten der industriellen Moderne.<sup>36</sup> Die Maschine wird dabei jedoch nicht als Medium einer expansiven Erweiterung des menschlichen Körpers begriffen wie im Futurismus, sondern als ein Vorbild für die erfolgreiche Transformation von Natur in die formale Ordnung einer geometrischen Struktur. Mit seiner Zeichnung *Enemy of the Stars* illustriert Wyndham Lewis besonders anschaulich das Endergebnis dieses Mechanisierungsprozesses



3 Wyndham Lewis: *Timon of Athens*, 1913–1914, Feder, Tinte und Aquarell auf Papier, 34,5 × 26,5 cm, Privatsammlung

# **MANIFESTO.**



4 Richard Aldington et al.: *Manifesto*, veröffentlicht in der Zeitschrift *Blast*, 1914 (Ausschnitt)

| Abb. 6 |. Der menschliche Körper, der als Ausgangspunkt der Abstraktionsarbeit immer noch erkennbar bleibt, ist hier mit vollem Bewusstsein verdinglicht worden.<sup>37</sup> Wie die energieentbindende Selbstfragmentierung des Futurismus folgt die energiebindende Selbstpanzerung des Vortizismus einer Ermächtigungslogik, aus der heraus sich die Künstler zu Agenten eines Gewaltprozesses machen, dem sie sonst passiv unterworfen wären. Lewis kleidet diese Logik in das drastische Bild vom lustvollen Suizid als dem letzten autonomen Akt eines Subjekts, das sich eher ums Leben bringt als seine Handlungsfähigkeit aufzugeben: »Killing somebody must be the greatest pleasure in existence: either like killing yourself without being interfered with by the instinct of self-preservation – or exterminating the instinct of self-preservation itself.«<sup>38</sup>

Ungeachtet der formalen Differenzen, die sich zwischen futuristischer und vortizistischer Kunst leicht ausmachen lassen, scheint mir unterhalb der differierenden Manifestationsweisen gleichsam subkutan ein Wunsch nach

einer Selbstermächtigung des künstlerischen Subjektes wirksam, der wenigstens zwischen Marinetti und Lewis grundsätzliche Ähnlichkeiten stiftete. Totale Entgrenzung und eine ebenso totale Autonomie des Subjekts bilden dabei die beiden extremen Möglichkeiten zur Stabilisierung der Grenzlinien zwischen Innen- und Außenraum des Individuums. Man ist versucht, das vortizistische Programm der Körperpanzerung und das futuristische Programm einer destruktiven Entäußerung der Körperaffekte als die zwei Kehrseiten eines psychotischen Charaktertypus zu bezeichnen, wie ihn Klaus Theweleit in seiner Studie über *Männerphantasien* analysierte.<sup>39</sup> Sein Ausgangsmaterial waren dabei allerdings Autobiographien von Soldaten und deren reale Verhaltensweisen, weshalb sich seine psycho- und sozialanalytischen Einsichten nicht unmittelbar auf die Imaginationen der Avantgarden übertragen lassen.

Wie groß der Abstand zwischen den Gewaltphantasien der Kunstmilitäne und den Erfahrungen realer Destruktion tatsächlich war, lässt sich ermessen, wenn man die Reaktionen von Futurismus und Vortizismus auf den Beginn des Ersten Weltkriegs betrachtet; eines Weltkriegs, in dem das bürgerliche Individuum, das von diesen Avantgardebewegungen als ein Störquell der Vergangenheit aus dem Weg geräumt werden sollte, tatsächlich

in den »reinen« Landschaften technischer Zerstörung zu verschwinden schien, wie zum Beispiel bei der Darstellung Verduns als Raum eines subjektlos-abstrakten Kampfes durch Félix Vallotton [Abb. 7].

### Jenseits des Schmerzes: Der ästhetische Wille zur Macht

Die Haltung der beiden Avantgarden könnte in Hinsicht auf den Beginn des Ersten Weltkriegs zunächst kaum stärker differieren. Marinetti bemühte sich, in seiner Zeitschrift *L'Italia futurista*, die sich als ein Forum der »futuristi ai fronti« verstand und in der Tat auch unter den Frontsoldaten verbreitet wurde, die ontologische Differenz zwischen seiner Mobilisierungskunst und der realen Destruktivität des Krieges völlig auszublenden. Die Kriegsteilnahme Italiens wird von ihm als Erfolg der futuristischen Interventionskampagne gefeiert.<sup>40</sup> Die Kriegshandlungen selbst werden als Verwirklichung des eigenen avantgardistischen Kunstprogramms ausgegeben, als »il più bello poema futurista apparso finora«, wie es schon in einem Flugblatt vom 29. November 1914 hieß.<sup>41</sup>

Wyndham Lewis dagegen setzte sich in der »War Number« von *Blast*, die im Juli 1915 erschien, von solcher Kriegsbegeisterung dezidiert ab und betrachtete den Militarismus Marinettis als einen weiteren Beweis für dessen mangelnde künstlerische Distanz zum bloßen Leben. Auf den Triumphgestus des Italieners reagierte er mit der Behauptung, der Krieg sei lediglich ein kontingentes historisches Ereignis, das die Substanz der Kunst unberührt lasse: »The great Poets and flashing cities will still be there as before the War. But in a couple of years the War will be behind us«.<sup>42</sup> Auch während des Kriegs versuchte der Vortizismus, die radikale Autonomie des künstlerischen Subjekts zu bewahren. Spätestens Henri Gaudier-Brzeskas Text *Vortex (Written from the Trenches)* zeigt jedoch, wie problematisch der Versuch war, das angestrebte künstlerische Programm einer Abstrahierung vom humanen Subjekt über den Krieg hinweg zu retten. Gaudier-Brzeska insistierte ebenso wie Lewis darauf, dass die militärische Gewalt des Kriegs nichts an der fundamentalen Struktur des Ästhetischen verändern könne. Allerdings tat er dies nicht vom sicheren Schreibtisch aus, sondern an der Westfront des Ersten Weltkriegs in Flandern: »WITH ALL THE

### CURSE

the flabby sky that can manufacture no snow, but  
can only drop the sea on us in a drizzle like a poem  
by Mr. Robert Bridges.

### CURSE

the lazy air that cannot stiffen the back of the SERPENTINE,  
or put Aquatic steel half way down the MANCHESTER CANAL.

But ten years ago we saw distinctly both snow and  
ice here.

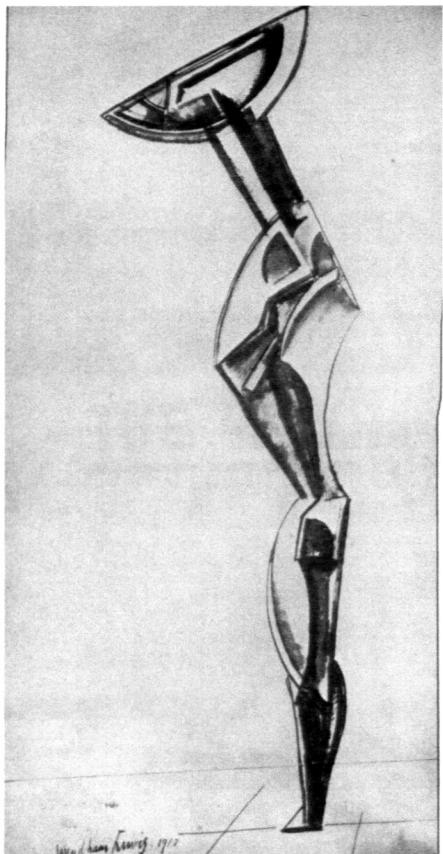
May some vulgarly inventive, but useful person, arise,  
and restore to us the necessary BLIZZARDS.

**LET US ONCE MORE WEAR THE ERMINE  
OF THE NORTH.**

**WE BELIEVE IN THE EXISTENCE OF  
THIS USEFUL LITTLE CHEMIST  
IN OUR MIDST!**



<sup>5</sup> Richard Aldington et al.: *Manifesto*, veröffentlicht in der Zeitschrift *Blast*, 1914 (Ausschnitt)



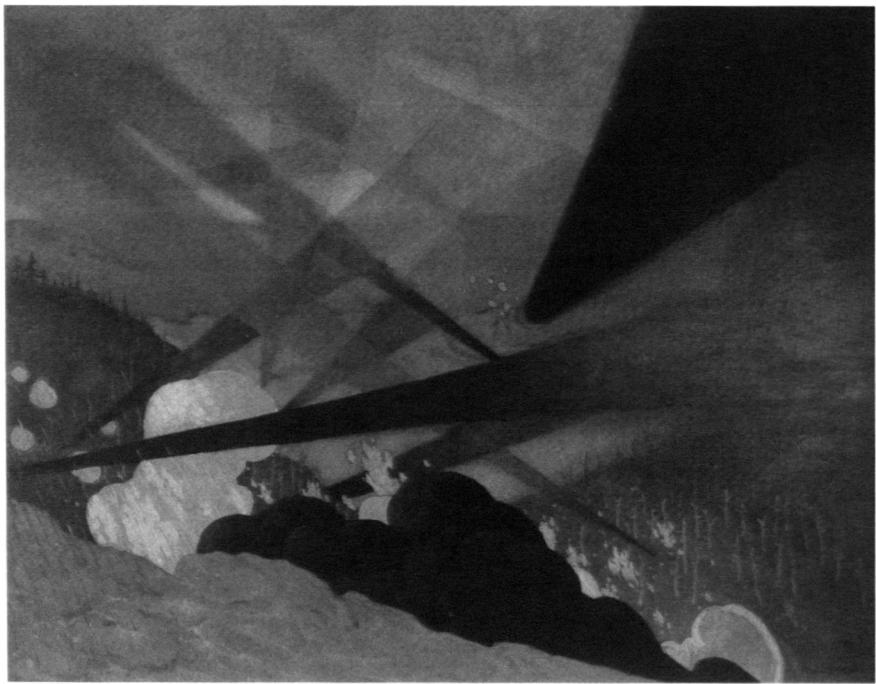
6 Wyndham Lewis: *Enemy of the Stars*, 1913, Feder und Tinte, laviert, 44 × 20 cm, Privatsammlung

DESTRUCTION that works around us NOTHING IS CHANGED; EVEN SUPERFICIALLY. LIFE IS THE SAME STRENGTH; THE MOVING AGENT THAT PERMITS THE SMALL INDIVIDUAL TO ASSERT HIMSELF.«<sup>43</sup>

Der Krieg verändere nicht nur nichts an der Essenz der Lebenskräfte, aus denen sich die Kunst speise. Er helfe sogar, diese sichtbar zu machen, indem er das Individuum von seinen sentimental Vorurteilen reinige und das Substanziale unter den oberflächlich-utilitaristischen »unimportant units« freilege. Dieser einleitenden Argumentation eingedenk, dürfte es schwer fallen, das künstlerische Experiment, von dem Gaudier-Brzeska im folgenden berichtet, als Parabel einer Pazifisierung zu deuten, wie dies in der Forschung teilweise geschehen ist.<sup>44</sup> Er bearbeitet zwar das Gewehr eines Feindes, das ihm in die Hände gefallen ist und dessen »powerful IMAGE of brutality« ihn beeindruckt, aber die künstlerische Modifizierung zielt nicht auf eine Kritik der Gewalt. Objekt der Kritik ist vielmehr das utilitarisch-zweckorientierte Handeln der Menschen. Gaudier-Brzeska bricht zwar den Gewehrkolben ab und will durch die Eingravierung eines Musters einem »gentler order of feeling« Ausdruck geben. Dieses Vorgehen wird jedoch explizit nicht als Distanzierung von der emotionalen Wirksamkeit des ursprünglichen Bilds der Gewalt dargestellt, sondern als dessen Transformierung in ein künstlerisches Äquivalent: »BUT I WILL EMPHASIZE that MY DESIGN got its effect (just as the gun had) FROM A VERY SIMPLE COMPOSITION OF LINES AND PLANES«.<sup>45</sup> Die Nachricht vom Tode Gaudier-Brzeskas, die unmittelbar nach diesem Text abgedruckt ist, zeigt eindeutig,

dass der Künstler selbst ein Opfer der gewaltsamen Reinigung des Kriegs geworden ist. Die vortizistische Zeitschrift bietet keinen Raum, in dem sich emotionale Betroffenheit über dieses Ereignis manifestieren könnte. Mit der Phrase »mort pour la patrie« wird der Verlust eines der Kernmitglieder der Gruppe zum tragischen Opfer stilisiert. Der gesamte Kontext der Zeitschrift legt dabei nahe, darin ein doppeltes Opfer zu sehen: für das Vaterland, aber eben auch für die angestrebte »Reinheit« der Kunst.<sup>46</sup> Noch die Realität des Todes wird so, unter Verdrängung der Existenz von psychischem und physischem Leiden, zu einer Bestätigung des vortizistischen Kunstprogramms.

Hinsichtlich dieser Schmerzverdrängung lässt sich die Reaktion der Gruppe Vortex auf den Beginn des Ersten Weltkriegs dann doch wieder mit dem Futurismus vergleichen, der ebenso hartnäckig in seinem programmatischen Diskurs die Erfahrung von Tod und Leiden



7 Félix Vallotton: *Verdun. Tableau de guerre*, 1917, Öl auf Leinwand, 112 × 146,5 cm, Paris, Musée de l'Armée

absentiert. Auch und gerade in der italienischen Avantgarde werden die Toten aus den eigenen Reihen zu Opfern im Namen höherer Ideale stilisiert, wobei das Ideal einer »neuen« Kunst und das der Nation überblendet werden. Immer wieder sind in *L'Italia futurista* aktuelle Listen der im Kampf gefallenen und verwundeten Futuristen als eine Art Leistungsbilanz abgedruckt. Doch auch in diesem Falle können die Kontinuitäten der kunstrevolutionären Programmatik nicht ganz die gesellschaftlichen Veränderungen verborgen, auf die man während der Kriegszeit pragmatisch zu reagieren hatte. So wird zwar unverändert das misogynie Ideal des futuristischen Übermenschen proklamiert und *Mafarka il futurista* in insgesamt 26 Fortsetzungsfolgen wieder abgedruckt.<sup>47</sup> Gleichzeitig vollzog sich jedoch eine »Verweiblichung« der Gruppe. Zunehmend werden nun Autorinnen integriert wie Rosà Rosa, Enif Robert oder Fanny Dini, um nur die wichtigsten Namen zu nennen. Der Krieg, der als Geburtsstätte des *uomo moltiplicato* imaginiert worden war und der Selbstermächtigung des männlichen Subjekts dienen sollte, bewirkte in Italien tatsächlich den ersten nachhaltigen Emanzipationsschub der Frauen.

Die Veränderungen in der Zusammensetzung der futuristischen Gruppe sind als Effekte dieses Wandels der Geschlechterverhältnisse zu verstehen. Die Kluft zwischen den Phantasien männlicher Autarkie und Omnipotenz und den sozialen Realitäten hatte sich durch den

Weltkrieg jedenfalls nicht verringert. Die daheimgebliebenen Frauen erkannten in den versehrten und prothesengestützten Soldaten, die ihren Genesungsurlaub antraten, nicht ohne weiteres die Helden, die der Futurismus angekündigt hatte. Marinetti hatte dagegen keine derartigen Probleme mit dem Realitätsprinzip. Seine Kriegspropaganda blendet die Fakten dabei nicht etwa aus, sondern hebt ihren Erfahrungsgehalt einfach in der gewohnten anästhesierenden Rhetorik auf. *Donne, dovete preferire i gloriosi mutilati* ist ein Aufsatz vom Juni 1916 überschrieben, in dem der Futuristenchef die Frauen auffordert, sich von ihrem sentimental Ideal körperlicher Ganzheitlichkeit zu lösen und mit ihren glorreichen Versehrten »Söhne aus Stahl« zu zeugen, auf dass das gegenwärtige Fest der Destruktion sich ohne Ende reproduziere:

»Donne avete l'onore di vivere in un tempo virile e futurista di nazioni cancellate, di città rase al suolo, di popoli migranti, di squadre affondate, di montagne esplose, e di eserciti catturati. [...] Donne, dovete preferire ai maschi intatti, più o meno sospetti di vigliaccheria, i gloriosi mutilati! Amateli ardente! I loro baci futuristi vi daranno dei figlio d'acciaio, precisi, veloci, carichi di elettricità celeste, ispirati como il fulmine nel colpire e abbattere uomini alberi e ruderli secolari.«<sup>48</sup>

Marinetti präsentiert in diesem Text die faschistische Pointe seiner futuristischen Mobilisierungsphantasien mit einem kaum zu überbietenden Zynismus. Die von ihm ersehnte Zukunft der Katastrophe war gegenwärtige Wirklichkeit geworden. Der ästhetische Wille zur Macht hatte seinen ersten barbarischen Höhepunkt erreicht. Es sollte nicht der letzte bleiben in jenem Zeitalter der Extreme, als das der Historiker Eric Hobsbawm das 20. Jahrhundert bezeichnet hat.<sup>49</sup> Als Walter Benjamin 1931 in der Weimarer Republik sein Denkbild über den »destruktiven Charakter« formulierte, tat er das im klaren Bewusstsein dessen, dass der Wunsch nach leerem Raum und Spurlosigkeit, der den »Feind des Etwu-Menschen« kennzeichne, noch nicht an sein Ende gekommen war: »Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stoßen, auch da sieht er einen Weg. Weil er aber überall einen Weg sieht, hat er auch überall aus dem Weg zu räumen. Nicht immer mit roher Gewalt, bisweilen mit veredelter«.<sup>50</sup> Und bisweilen auch mit den Mitteln der Kunst. Die Londoner Vortex-Bewegung und der italienische Futurismus manifestieren in diesem Sinne durch eine Kunst jenseits der Werke den destruktiven Charakterzug der Moderne.

**1** Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1887–1889* (hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari), Berlin 1988 (Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 13), S. 18.

**2** Das französische Original erschien mit dem Untertitel *Roman africain* 1910 bei Sansot et Cie. Die italienische Übersetzung, die Marinettis Privatsekretär Decio Cinti anfertigte, wurde fast zeitgleich in der Reihe der *Edizione futurista* in Mailand veröffentlicht. Seit 2002 ist eine komplette deutsche Übersetzung des Textes erhältlich; vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka der Futurist. Afrikanischer Roman*, München 2002. Ich zitiere nach dem Nachdruck der französischen Ausgabe: Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka le futuriste*, Paris 1984, S. 168.

**3** Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista* (hg. v. Luciano de Maria), Mailand 1968, S. 262–266.

**4** Filippo Tommaso Marinetti: *Manifeste Initial du Futurisme* [1909], in: Jean-Pierre Andreoli de Villers (Hg.): *Le premier manifeste du futurisme*, Ottawa 1986, S. 41–101, S. 89 u. S. 95; vgl. die etwas freie deutsche Übersetzung von Christa Baumgart bei Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 75–80, S. 79 f.: »Ergreift die Spitzhaken, die Äxte und die Hämmer und reißt nieder, reißt ohne Erbarmen die ehrwürdigen Städte nieder. [...] Denn Kunst kann nur Heftigkeit, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein.«

**5** Zitiert nach Andreoli de Villers 1986, S. 99 f.; vgl. Schmidt-Bergmann 1983, S. 80 (»Aufrecht auf dem Gipfel der Welt, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu! Ihr macht Einwendungen... Genug! Genug! Die kennen wir... Wir haben begriffen!... Unsere schöne, verlogene Intelligenz sagt auch uns, daß wir der Abschluß und der Neubeginn unserer Ahnen sind. – Vielleicht!... Es sei!... Was schadet es denn? Wir wollen nichts begreifen!... Wehe dem, der uns diese infamen Worte noch einmal sagt!... Kopf hoch!... Aufrecht auf dem Gipfel der Welt schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!«).

**6** Vgl. Joachim Schultz: *Literarische Manifeste der »Belle époque«. Frankreich 1886–1909. Versuch einer Gattungsbestimmung*, Frankfurt am Main 1981.

**7** Erstmals führten Carrà, Boccioni und Marinetti 1911 eine solche Strafexpedition als Reaktion auf eine negative Rezension von Ardengo Soffici durch; vgl. Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 73 f.

**8** Nietzsche 1988, S. 638.

**9** Vgl. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire* [1939] in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2 (hg. v. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main 1974, S. 605–653.

**10** Im Jahr der Veröffentlichung des futuristischen Manifestes erschien auch van Genneps ethnologische Studie, in der zahlreiche Beispiele von Übergangsriten aus aller Welt vorgestellt werden; vgl. Arnold van Gennep: *Les rites du passage*, Paris 1909.

**11** Zitiert nach Andreoli de Villers 1986, S. 45; vgl. Schmidt-Bergmann 1983, S. 76 (»[...] und im gleichen Augenblick sah ich zwei Radfahrer auf mich zukommen, die mich ins Unrecht setzten und vor mir zauderten wie zwei Überlegungen, die beide überzeugend und trotzdem kontradiktiorisch sind. Ihr dummes Dilemma spielte sich auf meinem Gelände ab... Wie dumm! Puh!... Ich bremste hart und vor lauter Ärger stürzte ich mich, mit den Rädern nach oben, in einen Graben...«).

**12** Zu den Umständen des Unfalls vgl. Giovanni Lista: *Marinetti*, Paris 1976, S. 39. Eine Abbildung des Ereignisses aus der zeitgenössischen Presse findet sich bei Cinzia Sartini Blum: *The Other Modernism. F. T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley, Los Angeles u. London 1996, S. 53. Sie datiert den Autounfall allerdings auf den 15. Oktober 1908.

**13** Ibid. (»Frauen, ihr habt die Ehre, in einer männlichen und futuristischen Zeit zu leben, in der Nationen aufgelöst, Städte dem Erdboden gleichgemacht werden, Völker migrieren, Geschwader versinken, Berge explodieren und Heere aufgerieben werden [...]. Frauen, ihr sollt die ehrenhaften Verwundeten den unversehrten Männern vorziehen, die mehr oder weniger im Verdacht stehen, Feiglinge zu sein. Liebt sie mit Inbrunst! Ihre futuristischen Küsse werden euch Söhne aus Stahl schenken, präzise, schnell, geladen mit himmlischer Elektrizität, begeistert wie der Blitz, wenn er Menschen, Bäume und die Trümmer von Jahrhunderten schlägt und niederreißt.«)

**14** Filippo Tommaso Marinetti: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* [1915], zitiert nach Schmidt-Bergmann 1993, S. 107–110, S. 108.

**15** Michael Kirby u. Victoria Nes Kirby: *Futurist Performance*, New York 1986, S. 18.

**16** Die erste Phase dauerte von Januar bis August 1910, dann gab es nach längerer Pause zwischen März und Juni 1911 wieder eine Tournee und schließlich ab Februar 1913 eine fast zweijährige Phase regelmäßiger Veranstaltungen. Weitere *serate* fanden dann noch im März 1915 und schließlich im Winter 1915–1916 statt. Zur Chronologie der Aufführungen vgl. *Mappa storico-cronologico*, in: *Marinetti il futurista* (hg. v. Carlo Vanni Menichi), Ausstellungskatalog, Studio Kronos, Florenz 1988, S. 70–116. Eine ausführliche Darstellung bietet Günter Berghaus: *Italian Futurist Theatre 1909–1944*, Oxford 1998, S. 85 ff. Für eine knappe Aufbereitung der Forschungsergebnisse vgl. Friedemann Malsch: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar 1997 (CD-Rom-Ausgabe), S. 177–182.

**17** Die *serata* im Teatro Lirico von Mailand am 15. Februar 1910 wurde beispielsweise explizit als Hommage auf den General Asinari di Bernezzo angekündigt, der wegen seiner anti-österreichischen Verlautbarungen vom Dienst suspendiert worden war.

**18** Zu Marinettis Konzeption der »guerra festa« vgl. insbesondere die Ausführungen von Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*, Berlin u. New York 1985, S. 89 ff.; Mario Isnenghi: *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Rom u. Bari 1973, S. 169 ff.

**19** Filippo Tommaso Marinetti: *Das Varieté* [1913], zitiert nach Schmidt-Bergmann 1993, S. 220–227, S. 225.

**20** Filippo Tommaso Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* [1912], zitiert nach ibid., S. 282–288, S. 285.

**21** Vgl. Stéphane Mallarmé: *Le livre, instrument spirituel*, in: id.: *Œuvres complètes* (hg. v. H. Mondor u. G. Jean-Aubry), Paris 1945, S. 378–382.

**22** Die gleichzeitige Aneignung und Negation symbolistischer Verfahrensweisen in der Technik der *parole in libertà* bemerkte schon Ulrich Schulz-Buschhaus: *Die Geburt einer Avantgarde aus der Apotheose des Krieges. Zu Marinettis Poetik der »parole in libertà«*, in: *Romanische Forschungen* 1–2/1992, S. 132–151, S. 144.

**23** Dies konnte Helga Finter in einer gründlichen semiotischen Analyse der *parole in libertà* zeigen; vgl. Helga Finter: *Semiotik des Avantgardedexts. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*, Stuttgart 1980, S. 159 ff.

**24** Zur Chronologie der Lesungen aus *Zang Tumb Tuuum* vgl. die Anmerkungen von de Maria 1968, S. CXVII f.

**25** Wyndham Lewis: *Blasting & Bombardiering*, London 1937, S. 37.

**26** Wyndham Lewis hatte sich im Oktober 1913 mit Roger Fry überworfen, für dessen *Omega Workshops* er gearbeitet hatte. Der Dissens führte dazu, dass sich um Lewis eine Reihe von »Dissidenten« des Workshops sammelten (Frederick Etchells, Cuthbert Hamilton und Edward Wadsworth). Diese »Rebel Artists« versuchten schon bald, eine avantgardistische Gegeninstitution zu schaffen, was schließlich mit Gründung des *Rebel Art Centres* im Frühjahr 1914 in der Great Ormond Street auch gelang; vgl. Richard Cork: *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, London 1976, 2 Bde., Bd. 1, S. 92 ff.

**27** Konkreter Anlass für die Polemik zwischen Futuristen und Vortizisten war die Veröffentlichung des von Nevinson und Marinetti gemeinsam verfassten Manifestes *Vital English Art* im *Observer* vom 7. Juni 1914, in dem der Anschluss der radikalen Londoner Künstler an den Futurismus verkündet wurde. Lewis, die anderen vom Manifest direkt betroffenen Künstler (mit Ausnahme Jacob Epsteins), sowie Richard Aldington, Henri Gaudier-Brzeska und Ezra Pound reagierten postwendend mit einer Gegenanzeige in der Londoner Presse sowie einer Störaktion bei einer von Marinettis Lesungen in den *Doré Galleries*. Die Texte sind alle abgedruckt in: *ICSAC-Cahier 8–9/1988*, S. 123 ff. Zur Konstituierung der vortizistischen Avantgarde vgl. Paul O’Keeffe: *The Troubled Birth of Blast. December 1913–June 1914*, in: *ibid.*, S. 43–62.

**28** Lewis 1937, S. 37 f.

**29** Die unterschiedlichen Körperpolitiken von Marinetti und Wyndham Lewis führte Foster in einem sehr lesenswerten Artikel aus; vgl. Hal Foster: *Prosthetic Gods*, in: *Modernism/Modernity* 2/1997, S. 5–38.

**30** Zur Bedeutung der Bildserie für die Entwicklung der vortizistischen Ästhetik von Lewis vgl. auch Tom Normand: *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics*, Cambridge 1992, S. 51 ff.

**31** Wyndham Lewis: *Our Vortex*, in: *Blast* 1, London 1914, S. 147–149, S. 148; sowie Ezra Pound: *Vortex. Pound*, in: *ibid.*, S. 153–154, S. 153. Ich zitiere hier und im Folgenden nach dem Faksimilenachdruck der Zeitschrift, Santa Rosa 1997.

**32** Wyndham Lewis: *Futurism, Magic and Life* [1914], in: *ibid.*, S. 135.

**33** Lewis 1914 (*Our Vortex*), S. 148.

**34** Zu Max Nordaus zweibändiger Studie *Entartung von 1892–1893* vgl. Gert Mattenklott: *Max Nordaus Theorie kultureller Degeneration*, in: *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, S. 25–31. Zur weiteren Geschichte des Begriffes vgl. Horst Rüdiger: *Entartete Kunst. Ursprung und Degeneration eines Begriffes*, in: *Arcadia* 16/1981, S. 284–289; Jens Malte Fischer: »*Entartete Kunst*«. Zur Geschichte eines Begriffs, in: *Merkur* 38/1984, S. 346–352.

**35** Richard Aldington et al.: *Manifesto*, in: *Blast* 1 1914, S. 9–43, S. 39 (»The Modern World is due almost entirely to Anglo-Saxon genius, its appearance and its spirit«).

**36** Als »imaginär« soll die Vorstellung vom menschlichen Körper als Ort eines unteilbaren und autonomen Individuums hierbei im Sinne der Subjektivierungstheorie Jacques Lacans bezeichnet werden. Lacans bekannte These über das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion geht davon aus, dass die jubilatorische Erfahrung eines »Idealuchs« auf der Spiegelung des Subjekts im Bild des Ähnlichen beruht: vgl. Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in: id.: *Écrits*, Bd. 1, Paris 1999, S. 92–99; vgl. Sigrid Schade: *Der Mythos des »Ganzen Körpers«. Das Fragment in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*, in: Ilsebill Barta et al. (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 239–260.

**37** Der Hinweis, dass es sich bei Lewis' Bild um die Visualisierung einer gewaltsamen Unterdrückung der inneren Natur des Menschen handelt, kann in diesem Fall deshalb kaum sinnvoll in kritisch-aufklärerischer Absicht erfolgen. Was Adorno und Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung* als das verdrängte Negativ gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse ans Licht zu bringen suchten, ist hier mit Bewusstsein und voller Absicht in Szene gesetzt und als ein Paradefall für Sloterdjiks »zynische Vernunft« zu verstehen; vgl. Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947; Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1983, 2 Bde.

**38** Lewis 1914, S. 133.

**39** Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, 2 Bde, Frankfurt am Main 1986.

**40** Der Kriegseintritt Italiens am 23. Mai 1915 war bekanntermaßen Ergebnis des massiven politischen Drucks, den eine breite interventionistische Front aufgebaut hatte, angefangen von D'Annunzio über Corradinis *Regno*, die Florentiner Avantgarde um die Zeitschrift *Lacerba* bis hin zu Mussolinis *Popolo*. Die Futuristen hatten daran ihren Anteil, nahmen allerdings eher eine Statistenrolle ein, nachdem sie nach dem Bruch mit der Gruppe um *Lacerba* kurzzeitig kein publizistisches Forum mehr zur Verfügung hatten. Zur interventionistischen Kampagne vgl. John A. Thayer: *Italy and the Great War. Politics and culture, 1870–1915*, Madison u. Milwaukee 1964, S. 271 ff.

**41** Filippo Tommaso Martinetti: *In quest'anno futurista* [1914], zitiert nach Luigi Scrivo: *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Rom 1968, S. 112–115, S. 114.

**42** Wyndham Lewis: *Marinetti's Occupation*, in: *Blast* II/1915, S. 26. Ich zitiere nach dem Faksimile-nachdruck der Zeitschrift, Santa Rosa 1993.

**43** Henri Gaudier-Brzeska: *Vortex (Written from the Trenches)*, in: *ibid.*, S. 33–34, S. 34.

**44** So beispielsweise Karin Orchard: »Ein Lachen wie eine Bombe. Geschichte und Ideen der Vorticisten«, in: *Blast: Vorticismus – Die erste Avantgarde in England 1914–1918*, Ausstellungskatalog, Sprengel Museum, Hannover/Haus der Kunst, München 1996, S. 9–21, S. 20.

**45** Gaudier-Brzeska 1915, S. 34.

**46** Vgl. Paul Peppis: *Surrounded by a Multitude of Other Blasts: Vorticism and the Great War*, in: *Modernism-Modernity* 2/1997, S. 39–66, S. 61 f.: »The demise of this defiant soldier-artist recuperates Vorticism's contradictory doctrine: his destruction is the final validation of his cause, transforming him into the heroic and monumental soldier-artist celebrated on the *War Number*'s cover, who dies in the fight for modern art and life against Germany and *passéisme*, and in whom the Vorticists could recognize themselves.«

**47** Der Wiederabdruck erschien in: *L'Italia Futurista* 1/1916 (Heft Nr. 8–12) u. 2/1917 (Heft Nr. 1–14, Nr. 16, Nr. 18–20, Nr. 24 u. Nr. 27).

**48** Filippo Tommaso Martinetti: *Donne, dovete preferire i gloriosi mutilati*, in: *L'Italia futurista* 1/1916 (Heft Nr. 2): (»Frauen, ihr habt die Ehre, in einer männlichen und futuristischen Zeit zu leben, in der Nationen aufgelöst, Städte dem Erdboden gleichgemacht werden, Völker migrieren, Geschwader versinken, Berge explodieren und Heere aufgerieben werden. [...] Frauen, ihr sollt die ehrenhaften Verwundeten den unverehrten Männern vorziehen, die mehr oder weniger im Verdacht stehen, Feiglinge zu sein. Liebt sie mit Inbrunst! Ihre futuristischen Küsse werden euch Söhne aus Stahl schenken, präzise, schnell, geladen mit himmlischer Elektrizität, begeistert wie der Blitz, wenn er Menschen, Bäume und die Trümmer von Jahrhunderten schlägt und niederreißt.«) Übersetzung ins Deutsche H. E.

**49** Vgl. Eric Hobsbawm: *Age of Extremes. The short Twentieth Century, 1914–1991*, London 1994.

**50** Walter Benjamin: *Der destruktive Charakter* [1931], in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1 (hg. v. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main 1991, S. 396–398, S. 398.