

Italienischer Futurismus

Einleitung

Der italienische Futurismus ist die früheste avantgardistische Bewegung im 20. Jahrhundert. Bereits 1909 wurde sie mit dem Gründungsmanifest von Filippo Tommaso Marinetti⁶¹, dem Kopf der Gruppe, und seinen futuristischen Mitstreitern ins Leben gerufen. Gerade in ihren Anfängen, in der „heroischen“ Zeit von 1909-1916⁶² und ihrem „Höhepunkt“ 1913⁶³, sind die wesentlichen innovativen Versuche der Bewegung zu finden, so daß die Zeit nach dem ersten Weltkrieg bis 1944/45 als „Nachspiel“⁶⁴ oder „zweiter Futurismus“⁶⁵ erscheint.

„Im Futurismus hat immer ein Durcheinander von Grundsätzen und Menschen geherrscht“, stellte Palazzeschi, Futurist seines Zeichens, bereits 1915 fest⁶⁶ – dieses Kapitel wird die Gruppe nicht als homogenes Kollektiv behandeln, sondern wird sich vornehmlich der zentralen Figur Marinetti widmen, dessen Werk neben dem der Futuristinnen Emma Marpillero, Mina Della Pergola und Maria Goretti die stärksten lettristischen Tendenzen aufweist.

Wie und wieso die Futuristen und Futuristinnen den Buchstaben zum Material ihrer Kunst machten und in ihren Produktionsprozeß integrierten, soll im folgenden erläutert werden. Für weitergehende Fragestellungen jenseits dieses Detailaspektes verweise ich schon hier auf die Bücher von Demetz, Schmidt-Bergmann, Baumgarth, Calvesi, die Aufsätze von H. Günther und W. Wehle sowie die eben

⁶¹ Marinetti wurde 1876 in Alexandria (Nordafrika) geboren und starb 1944 in Oberitalien.

⁶² Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek 1993. Hier: S. 9.

⁶³ Baumgarth, Christa: Geschichte des Futurismus. Reinbek 1966. Hier: S. 91. Im folgenden zitiert als „Baumgarth“ mit Seitenangabe.

⁶⁴ Baumgarth, S. 109ff. Ob man 1944, das Todesjahr Marinettis, oder 1945 als Ende des Futurismus auffaßt, ist unerheblich.

⁶⁵ Hans Günther: Befreite Worte und Sternensprache. Der italienische und der russische Futurismus, In: Grimminger u.a., Literarische Moderne, a.a.O. S. 284-313, hier: S. 304; es handelt sich meiner Meinung nach um eine recht subjektive Festlegung, die der Frage nach den Verstrickungen von Futurismus und Mussolinis Faschismus leicht umgehen kann, da sie eine (moralische) Wertung nahelegt, deren Formel reduziert lautet: früh = gut, spät = schlecht/böse.

⁶⁶ Vgl. Baumgarth, S. 102.

abgeschlossene, material- und erkenntnisreiche Dissertation von Hanno Ehrlicher.⁶⁷

„Libertà“ und Bellizismus

„Befreiung“ und „liberté absolue“⁶⁸ sind nicht nur Stichworte, sondern Zentralbegriffe für den Futurismus. In der futuristischen Literatur bemüht sich Marinetti um eine „Befreiung der Worte“. Im Futurismus finden sich weiterhin Vorstellungen von „befreiten Menschen“ (befreit von der Last der Vergangenheit⁶⁹, der Schwerkraft oder der Angst vor dem Tod), vom „befreiten Italien“, die Idee der von der Diktatur des Armes und des Gehirns beim Schreiben „befreiten Hand“ (man ahnt hier die Nähe zur „écriture automatique“).⁷⁰ Die These lautet, daß die unbedingte Befreiung von allen Traditionen poetologisch zu den „Parole in Libertà“, den „Worten in Freiheit“ führt und so die Initialzündung für den dekompositorischen Lettrismus wird.

Die Fesseln, von denen sich der Mensch nach der Vorstellung der Futuristen zu befreien hat, sind die „passatistischen“ – wie der Name „Futurismus“ („Dynamismus“ und „Elektrizität“ waren die anderen möglichen Name, der jedoch verworfen wurden⁷¹), so ist auch der

⁶⁷ Vgl. Peter Demetz: *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche Avantgarde 1912-1934*. München 1990. Im folgenden zitiert als „Demetz“ mit Seitenangabe; Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, a.a.O.; Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus*, a.a.O.; ders.: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*. Stuttgart 1991; Maurizio Calvesi: *Der Futurismus. Kunst und Leben*. Köln 1987; Günther, Hans: *Befreite Worte*, a.a.O.; Winfried Wehle: *Lyrik im Zeitalter...*, a.a.O.; Hanno Ehrlicher: *Die Große Zerstörungsarbeit*, a.a.O., S. 108-216 (Angabe in Manuskriptseiten).

⁶⁸ Wehle, *Lyrik im Zeitalter...*, a.a.O., S. 422.

⁶⁹ Wie drückend und tödlich Historie sein kann, konnten die Futuristen, die Nietzsche-Rezipienten waren (vgl. Wolfgang E. Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jh. oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München 1977. Hier: S. 89), in dessen zweiter „Unzeitgemäßer Betrachtung“ „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ nachlesen. Friedrich Nietzsche: *Werke*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. 1988. Band 1, S. 243-334.

⁷⁰ Im russischen Futurismus, der hier nur am Rande betrachtet wird, sind es in der Tragödie „Vladimir Majakovskij“ die Gegenstände und Werkzeuge, allen voran Sichel und Hammer, die sich von der Bevormundung der Menschen befreit haben und sich nun *freiwillig* dem Proletariat zur Verfügung stellen.

⁷¹ Zum Begriff „Dynamismus“ vgl. Richard J. Pioli: *Stung by Salt and War, Creative Texts of the Italian Avant-Gardist F.T. Marinetti*. New York 1987. Hier: S. ix; zu „Elektrizität“ siehe Marinetti: *Guerra, sola igiene del mondo* (1915), In: F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria. Milano 1968. S. 235-341. Hier: S. 319ff.

von Marinetti ins Leben gerufene Gegenbegriff ein sprechender Name; passatistisch ist alles, was historisch gewachsen, langsam, konservativ, rückwärtsgewandt oder schlicht unmodern ist – Museen und ihre Direktoren, Venedig und seine Fremdenführer, die Pferdekutsche und der Mondschein.⁷² Das Vergangene soll nicht die Last sein, von der die jungen Genies erdrückt werden, die Toten sollen nicht über die Lebenden herrschen, und Marinetti fordert das Recht der Lebenden sogar mit Waffengewalt ein. Ihre Meinung in diesen und anderen Fragen kundzutun, wurden die Futuristen nicht müde: Die Selbstdarstellung und Erklärung der eigenen Werke, Ideen und Ziele in immer neuen Manifesten ist paradigmatisch für die Strömung – der seinerzeit berühmte Kritiker Ardengo Soffici sprach in diesem Zusammenhang von einer „amerikanischen Reklamesucht“ Marinettis und seiner Kollegen.⁷³

Der innere Unfreiheit aller Avantgarden, das bereits Dagewesene unbedingt abzulehnen, der Zwang zum „être neuf“ ist bei den freiheitsliebenden Futuristen besonders stark ausgeprägt und wird zwar von der Seite der Ästhetik aus gedacht, überschreitet diese aber schon von Beginn an. So besteht eine wesentliche und verbindende Gemeinsamkeit aller Futuristen darin,

daß sie sich nicht nur als Künstler sahen, sondern auch als Vertreter eines neuen Menschentyps. Er erschien ihnen als einzig adäquat gegenüber den gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ihrer Umwelt [...] Der futuristische Künstler sah sich als „Schöpfer“ im Einklang mit dem Lebensprinzip der Zeit. Das gab ihm seine elitäre Rolle.⁷⁴

Dabei scheint die absolute Lebens- und Gegenwartsbejahung, das „Schöpfertum“ auch destruktive und nekrophile Züge zu tragen; bereits im Gründungsmanifest steht das berühmt-berüchtigte Bekenntnis: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige

⁷² Vgl. hierzu die einschlägigen Manifeste, etwa: „Tod dem Mondschein“. Allen Gegnern der futuristischen Bewegung wird pauschal und sehr vereinfachend Passatismus vorgeworfen. Zu den expliziten Angriffspunkten der Futuristen vgl. Helga Finter: *Semiotik der Avantgardetextes. Gesellschaftliche und poetische Erfahrung im italienischen Futurismus*. Stuttgart 1980. Hier: S. 26.

⁷³ Vgl. Baumgarth, S. 93.

⁷⁴ Faust, *Bilder werden Worte*, a.a.O., S. 89. Diese Rolle spielten sie – im Gegensatz zu den Dadaisten – mit ernster Miene und oft übertriebenem Künstlerpathos.

Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus...“⁷⁵; diese profaschistischen Vorstellungen müssen nicht unabhängig von der ästhetischen Konzeption gesehen werden, im Gegenteil: Es sind hier ähnliche gedankliche Grundmuster, die die ästhetisch avantgardistische und politisch chauvinistisch-faschistische Haltung evozieren:

Der rauschhafte Kult der Geschwindigkeit stellt für die Futuristen einen Selbstwert dar und ist weder durch moralische, kulturelle oder sonstige Werte eingeschränkt. Bewundert wird alles Dynamische – gleich ob es sich um das lärmende Tempo von Autos und Flugzeugen, um die destruktiven Energien des Krieges oder den Aufruhr von Massen handelt.⁷⁶

Der Krieg ist den Futuristen das größtmögliche „Simultanspektakel“ und in sofern wünschenswert – eine ästhetische Schlußfolgerung, euphemistisch gedacht und nicht ohne moralische Konsequenzen. Doch sollte, ohne die faschistoide Grundhaltung in Schutz zu nehmen, bedacht werden, daß die Ohrfeigen, die die Futuristen verteilten und die Prügeleien, die sie sich mit ihren Kritikern lieferten, zwar von einem tatsächlichen Maß an physischer Gewalt zeugen, daß es aber von der Ohrfeige oder der ästhetischen Gewaltverherrlichung zum tausendfachen Mord ein Kategoriensprung ist. Die Äußerung vom Krieg als der Hygiene der Welt wurde einige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg ausgesprochen; die Schrecken des *modernen* Krieges, der gerade nicht „reinjigte“, sondern millionenfach psychische und physische Krüppel produzierte, waren noch unbekannt, wenn auch für kritischere Köpfe abzusehen. Auch wenn sie sich militaristisch geben: Die Avantgardisten, auch die Futuristen, waren in erster Linie Kunst-Bewegte und nicht Kämpfer in Schützengräben.⁷⁷

In der bellizistischen Haltung, die als streitbare Freiheitsliebe mit destruktivem Potential antritt, sehe ich die zweite Komponente, die die Futuristen den Lettrismus als destruktiv-dekompositorische Produktionsform entdecken läßt.

⁷⁵ Zitiert nach Baumgarth, S. 26.

⁷⁶ Hans Günther, *Befreite Worte...*, a.a.O., S. 286. Zum Themenkomplex „Futurismus – Faschismus“ vgl. das Buch „Die Achse Avantgarde – Faschismus“ von Eva Hesse, a.a.O.

⁷⁷ Vgl. hierzu Wehle, *Lyrik im Zeitalter...* a.a.O., S. 427.

Simultaneität

Krieg als Simultanspektakel: *Simultaneität* war der Ausgangspunkt für die poetologischen und anderen ästhetischen Probleme, die (nicht nur) der Futurismus zu lösen sich anstrebte.⁷⁸ Simultaneität bedeutet: Gleichzeitigkeit unterschiedlicher, nicht zusammengehöriger Ereignisse in der Welt, die alle auf den einzelnen Menschen einströmen. Der Sachverhalt bestand schon immer; doch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird das Lebensgefühl der Simultaneität zur neuen bestimmenden Erfahrung: die unerhörte, ungesehene, unfaßbare Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die die Sinne, aber auch den Geist des Menschen unendlich überfordert. Die Unübersichtlichkeit, die Virulenz, atemlose Geschwindigkeit, Dynamik wird dabei als „das Moderne“ *par excellence* erfahren⁷⁹ und daher von den Futuristen gefeiert. An diesem Punkt ergreifen sie die Chance zur poetologischen Neuerung. Der Teil des modernen Erlebens, der in der Zunahme an Komplexität, der Unübersichtlichkeit, der Sinnverwirrung erfahrbar ist, muß mit neuen ästhetischen Mitteln seinen Ausdruck finden; um zu ihnen zu gelangen, müssen alte Konzepte überwunden werden: Tradierte poetische und gestalterische⁸⁰ Regeln werden angegriffen und verworfen. Diese Tendenz, die in der profuturistischen Literatur bereits am *verso libero*, der italienischen Variante des *vers libre*, zu beobachten war, beschäftigte Marinetti schon 1905. Im Oktober dieses Jahres stellte er die literarische Neuerung⁸¹ mit ihren

⁷⁸ Zum Themenkomplex „Simultaneität“ vgl. das Standardwerk von Pär Bergmann: *Modernolatria et Simultaneità. Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Uppsala 1962.

⁷⁹ – Wenn auch nicht, zum Leid der Futuristen, in Italien, das keine Großstadt aufweisen konnte, die sich damals mit Paris, London oder Berlin hätte messen können.

⁸⁰ Für die Darstellung von Simultaneität in Skulptur und Malerei, die hier nicht berücksichtigt werden können, vgl. die Ausführungen von P. Bergmann, *Modernolatria et Simultaneità*, a.a.O., S. 158-183.

⁸¹ Eine Neuheit war der „*verso libero*“ nur in Italien; der „*vers libre*“, der „ohne Bedauern auf die Silbenzählung, den Reimzwang, ja auf jede ‚Regelmäßigkeit der Gliederung‘ verzichtet, um das Gefühl des Dichters allein zu Gehör zu bringen“ (Demetz, S. 45) – der *vers libre* war in Frankreich schon Jahre zuvor von Marinettis erstem „poetischen Mentor“ (Demetz, S. 43) Gustave Kahn eingeführt worden; Marinetti war bilingual, doch die französische Sprache dominierte lange über der italienischen.

„neuesten rhythmischen und metrischen Reformen“⁸² in der von ihm gegründeten und herausgegebenen Zeitschrift „Poesia“ zur Diskussion.⁸³

Diese Innovationen reichen jedoch noch nicht weit genug; das utopisch-pädagogisch-aufklärerische Ziel der Futuristen, die Menschen auf das neue Zeitalter vorzubereiten⁸⁴, ja dieses Zeitalter mit zu begründen, indem sie die im Ansatz befindlichen Tendenzen der Modernität ins Extrem steigern, verlangt einen noch radikaleren Bruch mit der poetischen Tradition. Die neue Dichtung ist bestimmt für den neuen Menschen, den Übermenschen – den *uomo moltuplicato*,⁸⁵ den futuristischen Menschen. Dem ist die Simultaneität ein Spektakel, die Geschwindigkeit der Welt ein angemessener Takt, das moderne (auch naturwissenschaftliche) Weltbild das einzig mögliche. Die „parole in libertà“ sind der poetische Ausdruck.

Parole in Libertà

Zu viel des alten Denkens, der alten Ordnung sieht Marinetti in der (wenn auch schon sehr gelockerten) Versform des *vers libre*. Er versucht sie zu überbieten: 1912/13⁸⁶ proklamiert die „parole in libertà“, die erste „eigenständige literarische Formulierung“⁸⁷ der Futuristen, in der sich eine erste Anbahnung des Lettrismus manifestiert. Sie lässt sich eine Vorstufe des dekompositorischen Lettrismus lesen.

⁸² Poesia I, 9 (Oktober 1905); vgl. Baumgarth, S. 16.

⁸³ Teile der Antworten sind abgedruckt in Baumgarth, S. 17ff.

⁸⁴ So versteht sich die bruitistische Musik der Futuristen auch als „Vorschule“ zum Großstadtlärm; vgl. die Ausführungen zur futuristischen Musik am Ende der Arbeit.

⁸⁵ Zur Vorstellung des *uomo moltuplicato* und zur „Enthumanisierung“ des Menschen vgl. Ehrlicher, Die „große Zerstörungsarbeit“, a.a.O. S. 108-123, hier insbes. S. 123.

⁸⁶ 1912 erscheint das „Technische Manifest der futuristischen Literatur“, im selben Jahr die „Risposte alle obiezioni“ (Antworten auf die Einwände (der europäischen Presse)), in denen der Text „Battaglia Peso + Odore“ (s.u.) als Beispiel für die poetische Umsetzung der Theorie der *parole in libertà* abgedruckt ist; 1913 die Schrift „Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte“.

⁸⁷ Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 88. „Diese ‚parole in libertà‘ sind der wichtigste Beitrag, den der Futurismus in die Entwicklung der modernen Literatur einbrachte“, bewertet Faust die Neuerung. Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 96.

Für Marinetti stellte sich „(a)ls zentrales Problem [...] die Frage, wie der Rausch gleichzeitig ablaufender Lebensprozesse adäquat in Worte, Farbe, Holz, Bronze etc. zu übersetzen sei“⁸⁸ – die „parole“ sind seine Antwort als Literat. Zwei Beispiele für die „parole in libertà“-Dichtung, den Paroliberismus, seien hier angeführt:

„Corrispondenti di guerra e aviatori“, ein Text aus der „Schlachtbeschreibung“ „Zang Tumb Tuuum“ von 1914, und der Beginn der Schilderung eines Kampfes mit dem Titel „Battaglia Peso + Odore“ („Schlacht Gewicht + Geruch“):

Mustafà-Pascià serbatoio di fango gelato tumulto confusione gridiiiiii di 80 corrispondenti di guerra + 35 addetti militari = 115 testimoni di tutti i popoli della terra [...] ⁸⁹

(Mustafa-Pascià Speicherbecken von gefrorenem Dreck Tumult Durcheinander Geschrei von 80 Kriegskorrespondenten + 35 Militärattachés = 115 Zeugen aus allen Völkern dieser Erde [...]) ⁹⁰

Mezzogiorno $\frac{3}{4}$ flauti gemiti solleone tumbtumb allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintinnio zaini fucili zoccoli chiodi cannoni [...] ⁹¹

(Mittag $\frac{3}{4}$ flöten gestöhn gluthitze *bumbum* alarm Gargaresch krachen knattern marsch Geklirr tornister gewehre hufe nägel kanonen [...]) ⁹²

Im Vergleich von *verso libero* (oder *vers libre*) und *parole in libertà* ist eine Radikalisierung⁹³, ja die bezogene Gegenposition, die „vehementeste Entmachtung der Verssprache“⁹⁴ offensichtlich. Marinetti strapaziert die Syntax nicht nur, sondern versucht sie zu negieren: Die „befreiten Worte“ – oder „Wörter in Freiheit“⁹⁵ – stehen

⁸⁸ Wehle, Lyrik im Zeitalter... a.a.O., S. 421; von dieser Problemstellung her werde die Begeisterung für Kino sowie die Aktionsform des literarischen Varietés der Avantgardisten verständlich, schreibt Wehle weiter (ebd.).

⁸⁹ Zang Tumb Tuuum erschien mit den Untertiteln „Adrianopoli Ottobre 1912“ und „parole in libertà“. Zitiert nach Marinetti: Teoria e invenzione futurista, a.a.O., S. 675.

⁹⁰ Für die Hilfe beim Übertragen verschiedener italienischer Texte ins Deutsche danke ich meiner Schwester Eva.

⁹¹ Zitiert nach Marinetti, Teoria e invenzione futurista, a.a.O., S. 59.

⁹² Zitiert nach Baumgarth, S. 250; vgl. auch Faust, Bilder werden Worte, S. 98.

⁹³ Von „Entwicklung“ im emphatischen Sinn läßt sich kaum sprechen.; Gian Pietro Lucini, um den *verso libero* bemüht, würde die mögliche Entwicklung vom freien Vers zum befreiten Wort wohl bestreiten, da er die ästhetische Dimension der „befreiten Worte“ nicht anerkennt; Marinetti, Vater der „befreiten Worte“, spricht ausdrücklich davon, daß der freie Vers tot sei und die Ära der „befreiten Worte“ anhebt.

⁹⁴ Wehle, Lyrik im Zeitalter... a.a.O., S. 416.

⁹⁵ Es wäre zu überdenken, ob „Worte in Freiheit“ oder „befreite Worte“ wirklich die treffende Übersetzung ist, ob nicht entweder (enger gefaßt) „Wörter in Freiheit“

nebeneinander und sind damit „aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus“⁹⁶ befreit, wie das „Technische Manifest der futuristischen Literatur“ von 1912 es formuliert.

Die unfaßbare Gleichzeitigkeit der (Kriegs-)Ereignisse betrifft alle Sinne: Zwar wird in der Dichtung seit je – und auch Marinetti kann daran nichts ändern, da es *materielle Grundkonstanten* der Dichtung sind – an das Auge (geschriebene Texte) und/oder das Ohr (vorgetragene Texte) appelliert, doch rein thematisch versucht Marinetti sie zu überbieten: Das Gedröhn läßt den ganzen Körper vibrieren, Geschmack und Geruch werden durch „gelato“ angesprochen, die „Gluthitze“ will die Haut verbrennen. Simultaneität wird nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern hält Einzug in die Form der neuen Poesie.⁹⁷ So weisen die Zeilen neben der Aufhebung des Satzbaus noch viele andere formale Merkmale auf, die für die „parole in libertà“ charakteristisch sind⁹⁸:

Die Sprengung des lateinischen Satzbaus manifestiert sich einerseits an der Aufhebung von Syntax, d.h. den geregelten Beziehungen der Satzteile (Wörter) untereinander, andererseits an den fehlenden (ordnenden) Satzzeichen sowie dem Verzicht der Adverbien und Adjektive, die Marinetti im Technischen Manifest der futuristischen Literatur als „alte Schnallen“ verwirft. Auch einen „Erzähler“ gibt es nicht mehr („man muß das Ich in der Literatur zerstören“): Ein „vom Dichter befreiter Leser“⁹⁹ soll den „Sinn“ und Zusammenhang durch *freie Gedankenassoziation* erkennen.

oder („parole“ weit gefaßt) „befreite Sprache“ auch mögliche Übersetzungen wären. Ich folge im weiteren Verlauf der gängigen Übersetzung, möchte damit die „Wörter in Freiheit“ nicht verwerfen, da sie gerade unter dem Aspekt von Sinnzerstörung eine passende, wenn auch weniger poetische Übersetzung ist. Von *Sprachbefreiung* spricht beispielsweise Manfred Kohrt in seinem Aufsatz: „Parole in libertà“ und „Liberation du langage“ (weiter unten angegeben). Ebenfalls aus Sprachbefreiung übersetzt Jürgen Grimm „parole in libertà“ in: ders.: Guillaume Apollinaire. Beck, München 1993, hier: S. 49. Faust bietet als Übersetzungen alternativ „befreite Wörter“ und „Worte in Freiheit“ an. Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S. 96.

⁹⁶ Marinetti im Technischen Manifest der futuristischen Literatur. Zitiert nach Baumgarth, S. 166.

⁹⁷ Hierzu auch Finter, Semiotik der Avantgardetextes, a.a.O.

⁹⁸ Vgl. hierzu das Technische Manifest der futuristischen Literatur, in: Baumgarth, S. 166ff..

⁹⁹ An seine Stelle soll die „lyrische Besessenheit der Materie“ treten. Vgl. ebenfalls das Technische Manifest, Baumgarth, S. 168.

Die Wortsemantik wird von Marinetti dagegen nicht fallengelassen – ein Hinweis darauf, daß die Neuerungen der Futuristen den radikalen Bruch mit tradierten Vorstellungen von Literatur *nicht* vollziehen; sie halten an einer Bestimmung des Textes als sprachliche Reproduktion eines Sinnkontinuums fest und geben diesem Modell eine neue Erscheinungsform, „die gekennzeichnet ist durch eine inhaltliche Neudefinition des Sinnkontinuums“.¹⁰⁰

In dieser neuen Erscheinungsform werden einzelne Wörter nicht destruiert, wenn auch „instinktmäßig deformiert“. Diese Verformungen orientieren sich an der gesprochenen Sprache und sind *optophonetisch*¹⁰¹ zu nennen: Eine dem Phonetischen nachempfundene (dabei natürlich nicht mimetisch abbildende¹⁰²) Schreibweise soll den Klang des Wortes festhalten.¹⁰³ Diese „expressive“ Schreibweise setzt sich über die orthographischen Regeln hinweg. In den „Parole“ werden Worte demnach nicht nur aus dem Satzbau befreit, sondern auch von ihrer orthographisch festgelegten, einzig richtigen Schreibweise. Die lautmalerische Tendenz grenzt hier an: Der Titel „Zang Tumb Tuuum“ sowie das „bumbum“ im zweiten Textstück, mit denen Marinetti versucht, nichtsprachliche Geräusche schriftsprachlich zu fixieren, belegen sie. Statt der Satzzeichen sind „dynamische“ (mathematische) Zeichen eingeführt, die eine doppelte Funktion erfüllen. Die mathematischen Zeichen + und = gehören einerseits zu der Gruppe von Zeichen, die

¹⁰⁰ Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, a.a.O., S. 65.

¹⁰¹ Bei den Bemühungen um Unmittelbarkeit und Authentizität spielt der „Vortrag“ eine wichtige Rolle, wie die „Serate“ (und später die dadaistischen Soireen) zeigen. Der Neologismus „Optophonetik“, in den 20er Jahren geschöpft und poetologischer Schlüsselbegriff für diese Zeit, zeigt die Verbindung von gesprochener Sprache und deren schriftlicher Fixierung *als gesprochene Sprache* an. Die Typographie wird in phono-, wenn auch nicht in logozentrische Bahnen gelenkt; sie soll eine genaue schriftliche (visuelle) Fixierung des Lautes leisten, d.h. Betonungen, laute und leise, schnelle und langsame Passagen der Texte kenntlich machen.

¹⁰² Zwischen lautsprachlicher Artikulation und typographischer Schriftform kein isomorphes Abbildungsverhältnis, sondern ein arbiträr-konventionelles – vgl. neben Wehle, *Lyrik im Zeitalter...* a.a.O., S. 108f. auch Finter, *Semiotik des Avantgardetextes*, a.a.O., S. 159-174.

¹⁰³ Diese Art der Darstellung, obwohl neu, könnte des Reaktionären verdächtigt und zumindest der logozentrischen – und das hieße in der Terminologie der Futuristen wieder: passatistischen – Tradition verpflichtet überführt werden. Die „Arbitrarität der Zeichen“ als Verständnis von Namensgebung hat sich durchgesetzt – zu einer Zeit, in der Marinetti versuchte, die Sprache „instinktmäßig“ zu deformieren.

verwendet werden sollen, „um gewisse Bewegungen hervorzuheben und ihre Richtung anzugeben“, wie es im Technischen Manifest der futuristischen Literatur heißt¹⁰⁴; sie können andererseits aber auch, wie oben, als Additions-, Subtraktions- und Gleichungszeichen eingesetzt werden ($80 + 35 = 115$). Zahlen werden nicht in einer Metaarithmetik denotiert, sondern mit den mathematischen Zeichen.¹⁰⁵

Mit diesen Merkmalen liest sich die Poetik Marinettis und ihre Umsetzung wie eine Vorschule zum dekompositorischen Lettrismus: Alte Ordnungen werden zugunsten einer Eigengesetzmäßigkeit des Materials aufgehoben. Marinetti:

Wir müssen ihn [den Menschen, R.G.] also in der Literatur abschaffen. An seine Stelle muß endlich die Materie treten, deren Wesen schlagartig durch Intuition erfaßt werden muß, was Physiker und Chemiker niemals erreichen werden. Über die befreiten Gegenstände und die launischen Motoren müssen die Atmung, die Sensibilität und die Instinkte der Metalle, der Steine, des Holzes usw. erfaßt werden. An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschen muß die lyrische Besessenheit der Materie treten.¹⁰⁶

Die „lyrische Besessenheit der Materie“ wird Marinetti bald auch in den Buchstaben erkennen. Sie sind – trotz ihrer „passatistischen“ Tradition – das ideale Material zur Darstellung der Simultaneität, da sie bimedial fungieren, an Auge, Ohr und Sinn zugleich appellieren.

Die Wirkung, die mit den „parole“ erreicht werden soll, – es ist fraglich, ob sie wirklich erreicht wird¹⁰⁷ – entspricht wieder dem

¹⁰⁴ Vgl. Demetz, S. 194. Nicht alle der vorgeschlagenen Zeichen kommen hier zur Anwendung; vollständig sind es: $\times + : - = > <$.

¹⁰⁵ Wenn „4“ statt „vier“ geschrieben wird, erinnert diese Verwendung an die analytische Tendenz, zu den Elementen zurückzugehen. Und was in Bezug auf die Buchstaben „Lettrismus“ genannt wird, könnte auf dem Gebiet der Zahlen neologistisch als „Ziffernkunst“ (oder „Numerismus“) bezeichnet werden.

¹⁰⁶ Technisches Manifest der futuristischen Literatur. Zitiert nach Baumgarth, S. 166-171. Hier: 168. Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Ernő Kulcsár-Szabó: „Die Welt zerdacht“ Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne. In: Erika Fischer-Lichte, Klaus Schmid (Hrsg.): Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und Funktionaler Veränderungen. Tübingen 1991. Hier: S. 29-43.

¹⁰⁷ Bei der Interpretation der „Parole“ ist ein deutlich größerer hermeneutischer Aufwand erforderlich als bei Texten mit intakter Grammatik und Zeichensetzung. Marinetti hatte sich gerade das Gegenteil gewünscht: das intuitive sofortige Begreifen, nicht das langwierige, philologische, *passatistische* Interpretieren – ob er dafür die geeignete poetische Sprache gefunden hat, kann bezweifelt werden.

modernen Lebensgefühl. Die wohlgeordnete Welt gibt es nicht mehr, auch nicht in der Dichtung: Die Dinge und die Begriffe strömen mächtig auf den futuristischen *uomo nuovo* ein. – In sofern verhält sich Marinettis Dichtung mimetisch zur ihn umgebenden Umwelt. Aber es ist nicht nur eine „Nachahmung der Natur“ im Sinne klassischer Poetiken; es geht auch um die Antizipation einer futuristisch-urbanen Umwelt: Denn so geschäftig, laut, automobil ging es in Italien, auch im Norditalien der 10er Jahre noch nicht zu.¹⁰⁸ Der *Ausnahmezustand* des Krieges, des „größtmöglichen Simultanspektakels“ begeistert Marinetti, er ist das zentrale Thema seiner Werke.

Worte und Buchstaben

Mit Blick auf die Produktionsweise der „parole in libertà“ lässt sich sagen, daß die Worte die kleinsten Einheiten sind, zu denen Marinetti hinabsteigt. Bis hierhin treibt er seine dekompositorische Ästhetik; Buchstaben als Elemente seiner „befreiten Worte“ interessieren ihn in der Konzeption wie in der Praxis der Literatur kaum.¹⁰⁹ Zwar geht es Marinetti um die „Demontage traditioneller Denkstrukturen“¹¹⁰, doch arbeitet er wie beschrieben nicht an einer Zersetzung der Worte, deren radikale Destruktion ihn zu den

Doch liegt die Wirkung der Werke auch stark in den Händen der Rezipienten, der Leser und Zuhörer. Das futuristische Gedicht ist auch für den futuristischen Menschen geschrieben – und dieser ideale Rezipient würde die *parole* intuitiv erfassen und verstehen, in ihnen die Klänge, Bilder, die Poetik der Simultaneität vernehmen.

Die dichte und schnelle Aufeinanderfolge der Wörter soll auch moderne Verwirrung stiften; derjenige, der einem Wort zulange nachdenkt, der sich in die *parole* vertieft, geht im Simultanspektakel unter.

¹⁰⁸ Das „wilde“ Ferrara, in dem eine der berühmtesten „Serate“ stattfand, ist umgeben von mittelalterlichen Mauern – und Marinetti wurde in London, der modernen Millionenmetropole dieser Zeit, von den Vortizisten um Ezra Pound in seinem Automobilfanatismus belächelt. Die italienische Realität wird nur dann für die Dichtung interessant, wenn sie von Marinetti und seinen Freunden mit dem Auto oder dem Flugzeug „bekriegt“ wird (vgl. die Gedichte „a mon Pegase“ (Baumgarth, S. 262f.) und den „Einleitungsmythos“ zum Gründungsmanifest, (Baumgarth, S. 23-26)).

¹⁰⁹ Es empfiehlt sich, Theorie und Praxis bei den Futuristen deutlich zu trennen; anders als in anderen Strömungen, die (durch weniger Manifeste) nicht so viele Aussagen über die theoretischen Hintergründe machen, scheinen Theorie und Praxis im Futurismus teilweise auseinanderzuklaffen, da sich der theoretische Anspruch a priori nicht erfüllen läßt; andererseits sollte berücksichtigt werden, daß die Theorien zumeist *nach* den Werken entstanden (vgl. Baumgarth, S. 52).

¹¹⁰ Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, a.a.O., S. 200.

Buchstaben führen würde, sondern um eine Befreiung von der Syntax, bei der die Wortsemantik zunächst unangetastet bleibt.

Marinetti erhofft sich durch seine „parole“ eine „Neutralisierung“ der Sprache, die „mimetisch“ im Sinne einer analogen Abbildung sei.¹¹¹

Hierauf zielte Döblins Einwand, den er in einem „Offenen Brief an F.T. Marinetti“¹¹² 1913 formulierte:

Sie meinen doch nicht etwa, es gäbe nur eine einzige Wirklichkeit, und identifizieren die Welt Ihrer Automobile, Aeroplane und Maschinengewehre mit der Welt? [...] Oder schreiben gar der kantigen, hörbaren, farbigen Welt eine absolute Realität zu, der wir uns ehrfürchtig als Protokollführer zu nähern hätten? Sollten Sie das, der Künstler, meinen und in dem Sinne unentrinnbaren Naturalismus lehren? [...] Sie sollten ahnungslos diese lütte lütte Verwechslung: Realität ist Dinglichkeit fertiggebracht haben, Sie, Marinetti?¹¹³

Auch wenn die Futuristen die Worte aus dem lateinischen Satzbau befreien können, sie bleiben ein für allemal in der „Wörter-Welt“¹¹⁴ gefangen. Auch die befreiten Worte werden wir – für die Länge eines Gedankens – wieder in Satzstrukturen „einkerkern“ müssen, wenn wir sie begreifen wollen.

Eine „mimetische ‚Stilistik der Materie‘“, „die darauf abzielt, eine möglichst unmittelbare Ähnlichkeit zwischen der Sprache und den Objekten und Prozessen der Welt herzustellen“¹¹⁵, ist nur in diesen Grenzen zu erreichen.

Syntax, Logik und das Ich des Dichters, die sich interpretierend zwischen Wort und Wirklichkeit schieben, müssen zerstört werden. Die Sprache wird zu einem mimetischen Apparat, der sich durch Klangmalerei und freie expressive Rechtschreibung der Dynamik der Wirklichkeit angleicht. Erkauft wird das bedingungslose Eintauchen in die materiellen Prozesse allerdings durch den Verlust jeglicher distanzierender Reflexion.¹¹⁶

¹¹¹ Marinettis Dichtungen verstehen sich als Kriegs-Impressionen und *-Berichte*, der mediale Charakter von Sprache wird nicht geleugnet. Der neue Nexus ist die Simultaneität selbst; schwerwiegender ist jedoch, daß die anthropologische Konstante der *Beziehungsknüpfung* – und das heißt auch *Sinnknüpfung* – nicht einfach destruiert werden kann. Hier scheint eine nichtmaterielle, aber konstitutiv menschliche Größe dem Poeten Einhalt zu gebieten.

¹¹² Abgedruckt in Demetz, S. 343-349.

¹¹³ Demetz, S. 345.

¹¹⁴ Lichtenberg, Aphorismus J 357. In: Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Herausgegeben von Wolfgang Promies. 5 Bände. München 1968 ff.. Hier: Band I, S. 706.

¹¹⁵ So Günther in Übereinstimmung mit Fausto Curi in: Hans Günther, *Befreite Worte...*, a.a.O. S. 290.

¹¹⁶ Ebd.

Der Lettrismus der Futuristen

Marinetti bemüht sich bei der „Befreiung der Sprache“¹¹⁷ vor allem um die Substantive, wie ein Blick in das „Technische Manifest“¹¹⁸ sowie die Realisationen der Poetik in der Praxis deutlich zeigen.¹¹⁹

Substantiv oder Verb: Als *Dichter* hinter die Worte zurückzugehen, scheint für Marinetti nicht nur ein sinnleeres, sondern auch nutzloses Unterfangen darzustellen.

Sein literarisches Werk ist durchzogen von der dekompositorischen Montage- und Collagetechnik; so, wie eine Vielzahl von nur assoziativ miteinander verknüpften Dingen und Ereignissen in der Welt gleichzeitig auftreten, so werden in den „parole“ die einzelnen Wörter „willkürlich“ zusammengestellt. Die Wörter bleiben meist unversehrt oder werden allenfalls optophonetisch deformiert. Die typographischen Neuerungen Marinettis sind daher nicht ausschließlich als destruktive und dekompositorische Schritte zu begreifen; sie eröffnen dem Künstler die Möglichkeit, Sinnzusammenhänge neu darzustellen.

Wird nun nach erster simultaner Wahrnehmung des Gesamttextes eine lineare Lektüre unternommen, so kann diese auf mindestens zwei Weisen erfolgen: als Lektüre, die von Zeile zu Zeile fortschreitet oder als eine solche, die sich an der Schriftreihe orientiert, also Zeilen überspringt, wobei die die größte Schriftsorte die erste Lektüre determiniert. Wird letzterem gefolgt, so fällt auf, daß immer die Reihe der durch Fett-/Großdruck, bzw. durch die Differenz der Schriftsorte herausragenden Syntagmen, einen Sinnzusammenhang ergeben.¹²⁰

¹¹⁷ So Manfred Kohrt in seinem Aufsatz: „Parole in libertà“ und „Liberation du langage“. Zur Rolle der Sprache in Futurismus und Surrealismus. In: Perspektive: textintern. Hrsg.: Edda Weigand und Gerhard Tschauder. Niemeyer, Tübingen 1980. S. 145-159 Hier: S. 145. „Während die futuristische Sprachbefreiung [...] den Satz zerstört, bleibt er im Surrealismus erhalten – aber in einer Gestalt, die dem normalen Sprachgebrauch nicht entspricht“, lautet die wesentliche Einsicht des Textes (S. 146).

¹¹⁸ Hier heißt es gleich unter Punkt 1: „Man muß die Syntax dadurch zerstören, daß man die Substantive aufs Geratewohl anordnet, so wie sie entstehen.“ Das Verb soll im Infinitiv gebraucht werden, damit es sich dem Substantiv besser anpaßt, andere Wortgruppen (Adjektive und Adverbien) sollen vollkommen „beseitigt“ werden. Zit nach: Baumgarth, S. 166.

¹¹⁹ Dieses „aristotelische Vertrauen“ in das Substantiv scheint weniger vorwärtsgewandt: „In der Geschichte der Grammatik ist das ein passatistischer Rückfall in den metaphysischen Glauben an das Primat des Nomens“, Demetz, S. 156.

¹²⁰ Finter, Semiotik des Avantgardetextes, a.a.O., S. 189. Finter erkennt in der Typographie in einem Teil der so gelesenen Texte „die Gegenwart eines aussagenden Subjekts in den Lettern durch die visuelle Hervorhebung seiner semantisch diskreten Formen“ (ebd.).

Die Formen der typographischen Experimente sind teilweise auch mit der Wiederentdeckung der Oralität zu erklären:

Wesentlichen Anteil an der Entwicklung neuartiger typographischer Ausdrucksformen haben [...] die Bemühungen um eine (Re-) Oralisierung der Lektürepraxis von Literatur in den Avantgarden.¹²¹

In diesen Versuchen spielen Buchstabendoppelungen und -vervielfachungen eine wichtige Rolle, doch geschieht dies nicht um der Buchstaben willen, sondern bleibt einer phonetischen und logozentrischen Tradition verhaftet. Hier scheint sich ein Widerstand der kleinsten semantischen Einheiten zu regen, die sich nicht weiter teilen lassen ohne ihren semantischen Gehalt einzubüßen. Doch manchmal überschreitet Marinetti die Grenze und teilt auch das vermeintliche Atom, das Wort, und gelangt zu den Teilen der Teile: den Buchstaben.

„Mutohdral“

Es sind nur wenige Stellen, an denen der Poet Marinetti mit einzelnen Buchstaben arbeitet¹²² – so z.B. in „Forte Cheittam-Tépé“¹²³, abermals einer Schilderung von militärischen Kampfhandlungen, in der sich gegen Ende die für einen Text der „parole in libertà“ typischen Zeilen finden:

[...] obbedienza o libertà monotonia o varietà + caso + caso + caso movimenti in forma di cono cilindro e sega in forma di¹²⁴

¹²¹ Wehle, Lyrik im Zeitalter... a.a.O., S. 257.

¹²² Als einzelne futuristisch-lettristische Manifestationen sind die folgenden Beispiele für die Gesamtheit der futuristischen Ästhetik daher nicht überzubewerten.

Döblin erklärte in seiner Futurismus-Kritik die *einzelnen* Werke für irrelevant und erst in ihrem Gesamtausdruck bedeutsam: „Der Futurismus ist ein großer Schritt. Er stellt einen Befreiungsakt dar. Er ist keine Richtung, sondern eine Bewegung. Besser: er ist die Bewegung der Künstler nach vorwärts. Es kommt auf die einzelnen Werke nicht an.“ Zit nach: Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater. Übersetzt und herausgegeben von Brigitte Landes. München 1989. S. 210f.

¹²³ In Zang Tumb Tuuum, abgedruckt in Marinetti: Teoria e invenzione futurista, a.a.O., S. 691-708.

¹²⁴ Ebd. S. 706.

Dann aber stehen über die gesamte nächste Seite verteilt, große, im Fettdruck gesetzte Versalien: „M U T O H D R A L“¹²⁵. Die Schilderung endet schließlich mit den Worten

però è proprio il sole che precipita la nostra agitazione molecolare certo noi rallentare quando il sole compeeenetraaaaare la terra¹²⁶

Eine Erklärung für die versprengten Buchstaben findet sich auf wortsemantischer Ebene nicht. Die Lettern sind keine Bestandteile eines zersprengten Begriffes oder mehrerer destruiertes Wörter¹²⁷, die sie zusammengesetzt wieder ergeben würden: Sie haben hier nicht die ihnen sonst eigene lexematische Funktion, sind keine Elemente eines Wortes.

Marinettis Produktionsprozeß weicht in diesem Fall von seiner sonstigen Produktionsweise ab. Indem er sich den einzelnen Buchstaben zuwendet, verabschiedet er die „befreiten Worte“ – zumindest für den Augenblick, die lettristische Seite ist in eine „parole in libertà“ eingebettet. Ist dies nun Ausdruck von (semantischem) Nihilismus? Hat die Sinn-Losigkeit, „inspiriert“ von der sinneraubenden Simultaneität des Krieges, hier in die Literatur Einzug erhalten? Mit Nihilismus und *tabula rasa*-Phantasie ist die Seite nur unzureichend zu fassen, denn sonst wäre sie weiß. Es ist keine vollkommene Leerstelle. Die Passage entpuppt sich als grundsätzliche Abweichung vom Projekt der befreiten Worte, denn Marinetti deszendiert von der Ebene der Worte auf die Ebene der Lettern und setzt „befreite Buchstaben“: Er ist beim Lettrismus angekommen.

Das verunsichernde und für den Lettrismus charakteristische Spiel von Appellation und Verneinung von Sinn, von Anfang und gleichzeitigem Abbruch, von Sinnstiftung und Sinnverneinung des Lettrismus wird am Beispiel offensichtlich. Die Akzeptanz des Sinnlosen ist beim Menschen gering – mehr noch, sie ist ihm unmöglich. Daher drängen sich Fragen wie die oben gestellten nach der Bedeutung der Seite auf. Ist es ein zersprengtes Wort, eine

¹²⁵ Ebd. S. 707.

¹²⁶ Ebd. S. 708; Hervorhebung von F.T. Marinetti.

¹²⁷ Die Gestaltung der Seite legt die Gruppierung in Muto – h – dral nahe.

Abkürzung? Warum gerade diese Buchstaben? Und da die inhaltliche Analyse zu keinem befriedigenden Ergebnis führen will, beginnt die Sinnsuche auf der formalen Ebene: Wieso sind die Buchstaben genau so angeordnet? Warum sind es Versalien? usw. Fest steht, daß nur jenseits der Wortsemantik Erklärungsmodelle gefunden werden können; naheliegend, da Schrift stets auch ein graphischer Sachverhalt ist, scheint das piktorale Notationssystem als ordnende Matrix zu sein; da Buchstaben aber auch Zeichen für Laute sind, ist die Anbindung an die Phonetik ebenfalls denkbar. Konkret heißt das: Piktoral könnten die Buchstaben z.B. den Bombenabwurf aus einem Flugzeug darstellen, eine dynamische Bewegung oder den Frontverlauf auf dem Schlachtfeld; die Buchstaben könnten aber auch für die Geräusche stehen, die die Schlachtbeschreibung für die Länge einer Seite hinter ohrenbetäubendem Lärm verschwinden lassen.¹²⁸

Die Seite ist in „Zang Tumb Tuuum“ einzigartig¹²⁹, auch für seine „parole in libertà“ insgesamt. Denn die anderen Ansätze für befreite Buchstaben erklären sich aus den Versuchen Marinettis, die typographische Gestaltung (oft im Sinne der Optophonetik) weiterzuentwickeln, so daß auch sie semantisch wird¹³⁰:

Die räumliche Konstellation stellt einen Sinn und Zusammenhang der Wörter her, sie ersetzt somit als Syntax der Fläche die traditionelle Syntax. Unterschiedliche Drucktypen und Schriftgrade, verschiedene Druckfarben und die Anordnung der sprachlichen Elemente in Bewegungsrichtungen und symbolischen Formen werden zur Verstärkung der Ausdruckskraft der Wörter benutzt.¹³¹

Bei solcher Produktionsweise ist der hervorstechende Buchstabe nicht Ziel, sondern entsteht als Nebenprodukt. Dennoch ist der Lettrismus als radikal-dekompositorische Produktionsform die konsequente Weiterentwicklung der Strategie, die Marinetti mit

¹²⁸ Allerdings hat Marinetti Geräusche sonst auf andere Weise – onomatopoetisch – in Buchstaben denotiert: „bumbum“, „mmmmmm“, „Zang“, „Aaaaa“ usw.; es ist daher unwahrscheinlich, daß er hier die Laute anders transkribierte und etwa das T nun für ein ähnliches Geräusch stehen soll, das Marinetti sonst onomatopoetisch mit „tatatata“ zum Ausdruck brachte.

¹²⁹ Auch der in derselben Sammlung sich findende und für sich stehende Buchstabe T in „Indifferenza“ (S. 712) bleibt in seiner Radikalität deutlich hinter den neun versprengten Buchstaben zurück.

¹³⁰ Vgl. Faust, Bilder werden Worte, a.a.O., S 98.

¹³¹ Ebd., S. 98f.

seinen „parole“ initiiert und die sich in den graphischen und typographischen Neuerungen widerspiegelt. Dabei wurde eine genuin futuristische Typographie nur in Ansätzen verwirklicht – die Innovationen liegen in der Verwendung der herkömmlichen Schriftzeichen.

Niemand hatte in dieser schnellen Zeit Interesse an der Entwicklung gebrauchsfähiger neuer Alphabete im futuristischen Stil. Außer einigen signetartigen Schriftzügen für Zeitschriften und gezeichneten räumlichen Wörtern entstanden nur Arbeiten mit bekannten Buchstabenformen, die jedoch graphisch stark verändert oder skizzenhaft eingesetzt wurden. Bei der Schriftauswahl gab es keine formalen Einschränkungen; es trafen sich serifenlose,¹³² serifenbetonte und andere Antiquaschriften in einem Ensemble.

Diese Bemerkung weist bereits in Richtung der „tavole parolibere“, die in polytopographischer Manier die verschiedensten Schrifttypen in sich vereinigen und in denen handschriftliche und gesetzte Lettern aufeinandertreffen; in den Tavole erhält der einzelne Buchstabe noch stärkeres Gewicht, wie gleich zu sehen sein wird; zuvor soll allerdings noch ein weiteres lettristisches Beispiel der futuristischen *Literatur* beleuchtet werden.

„Il trionfo dell’F“

Der Futurismus war vor allem eine von Männern dominierte und auf Männlichkeit fixierte Bewegung, die die Frau und das Weibliche fast ausschließlich als Projektionsfläche für eigene Virilität gelten ließ. Einschlägig sind „Marfarka le Futuriste“ von 1910, der frühe Roman Marinettis, aber auch die Worte aus dem Gründungsmanifest von 1909:

Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und *die Verachtung des Weibes*. / Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien zerstören und gegen den Moralismus, *den Feminismus* und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.¹³³

Dennoch schlossen sich den Futuristen auch Frauen an, die mit dem „Manifest der futuristischen Frau“ (1912 von Valentine de Saint-

¹³² Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernhard Stein: Typo. wann, wer, wie. Köln 1998. S. 53.

Point)¹³⁴ auf sich aufmerksam machten. Von den etwa fünfunddreißig Futuristinnen wandte sich Maria Goretti dem Buchstaben A zu¹³⁵, Mina Della Pergola dem Buchstaben F. „Il trionfo dell’F“, „der Triumph des F“ nennt Pergola ihre „parole in libertà“, die 1919 in Rom veröffentlicht wird.¹³⁶

IL TRIONFO DELL’F parole in libertà

Incubo di questa notte afosissima con tanti f
f f F F f f
peso di tutti gli f die questa AFA sulla goila f f f f f f f f f f f f f f f f
Sofffffoocamento
Balzar das letto aglimente
nonostante gli f f f f
Ma è il trionfo dell’F
Fuumare
FUMO = grigio inconsistente + armonia soffice x proffumo
vizioso ora notturna
Auufffff = Trionfo trionffo F
+ incubo insonnia
Impazzire improvvisamente
Sostituire a tutte le lettere dell’alfabeto l’F f f f F f f f f f
Vestirei il mio corpo di F
e andrei all’inFiniiiiito gigare gigare ore notturne delizia
Notte Fffiorentina + fanali
+ Fanali = Frescoesterno
Esiste ancora il FRESCOESTERNO
e lucciole lucciole nelle tenebre ffinalmente senza F
Ferire la mia Fissazione
Fenditura su tutto il mio corpo Femmineo
(cominica la pazzia?)
Impossibile Fffioritura
nell’Io

Der Buchstabe F triumphiert – das bellizistische Vokabular ihrer männlichen Mitstreiter hat Saint-Point übernommen –, das F triumphiert – doch worüber?

¹³³ Zitiert nach Baumgarth, S. 26.

¹³⁴ Abgedruckt in Baumgarth, S. 236-239.

¹³⁵ Maria Goretti veröffentlichte 1941 einen Text mit dem Titel: „Volteggi acrobatici del mio apparecchio sulla lettera A forse suggeritimi da quell’alto campanile“. Die „Akrobatischen Luftübungen“, „möglicherweise angeregt durch den anderen Glockenturm“, sind geprägt durch die Aliterationen des Buchstabens A:
Abbrivire / Ansia / Ansia che Affoca Avvampa Abbrucia / Ansia d’Azzurro / nell’Abbacinante cielo di stamani / Ansia d’Azzurro nel folgorante Acciaio / Angelici Augurali Adoranti i miei occhi seguirti / Appassionatamente / Abolite Ah potere / Abolire distanza Astronomica che ci divide / Arrivare A te / Accostare pianissimo ...
Zitiert nach Claudia Salaris: Le Futuriste. Milano 1982, S. 231.

¹³⁶ In „Dinamo“, Nr. 2, Rom, März 1919. Zitiert nach: Claudia Salaris: Le futuriste, a.a.O., S. 157.

Die Zeile „Sostituire a tutte le lettere dell’alfabeto l’F f f f F f f f f“ hebt den Buchstaben als Buchstaben aus der Menge der Lettern hervor. Das F findet sich in der „parole“ insgesamt achtzigmal, zwölfmal davon als Initial von Wörtern, einmal im Wort „infinito“ – „inFiniiiiiiito“ – als Majuskel gesetzt, dann bis zu dreizehnmal aneinandergereiht und in Worten, wohl optophonetisch als Dehnungs- und Betonungszeichen, bis zu fünf- und sechsmal.

Bei der Häufung dieser einen Letter triumphiert das F buchstäblich über die anderen Schriftzeichen, kein anderes, auch kein Vokal, kann diesen hyperbolischen Gebrauch des F mehr überbieten. Doch ist der Sieg nicht nur ein quantitativ-formaler, ein Sieg nach Punkten, sondern auch ein qualitativer: Wenn es stimmt, daß das F alle Lettern des Alphabets substituieren kann oder soll, dann erlangt das F eine Sonderstellung, die in der Tradition lettristischer Reflexion meist dem A (als erstem Buchstaben und dem alles in sich einschließenden Ursprung des Alphabets) vorbehalten war. Die Vorstellung, daß ein Buchstabe alle anderen ersetzt, konterkariert die medial-transformierende Auffassung des Schriftgebrauchs, wenn man sie beim Wort nimmt – ein einbuchstabiges Alphabet wäre aller funktionalen Verwendbarkeit beraubt. Auch die „parole“ selbst zeigt, daß sie nicht mit einem einzigen Buchstaben auskommen kann, um eine Hommage an das F zu schreiben.

Auf welchem Fundament aber baut Della Pergola sie auf? Die naheliegende Vermutung, daß mit F einfach der Futurismus gemeint und der Sieg des F ein Sieg des Futurismus sei, bestätigt sich durch den Text der „parole“ nicht: kein einziges mal wird der Name genannt. Die Worte „mio corpo Femmineo“ dagegen geben den Hinweis, daß sich Pergola als Frau (und weniger als Futuristin) für den Buchstaben F interessiert, mit ihm experimentiert und alle Buchstaben des Alphabets dieser Letter unterordnet.

Das F wirkt in der von Dynamismus geprägten Bewegung wie ein magnetischer oder energetischer Kraftpunkt. Die Reduktion auf einen einzigen Buchstaben führt zu einer Bündelung der Kräfte, die die ganze Macht bedeutungsschwerer Begriffe – ob „Futurismo“ oder „Femineo“ – in sich aufhebt. Die „Befreiung der Worte“ Marinettis

zielt vor allem auf die Zerstörung des Satzbaus. In sofern stellt Della Pergolas „parole“ aus der Perspektive eines lettristischen Projekts eine Verschärfung dar; das F ist zwar kein vollkommen autonomer, autoreferenzieller Buchstabe, doch seine autotelischen Qualitäten werden betont.

Der Text trägt deutliche Spuren der Körperlichkeit; das F wird von den Zeilen implizit als Laut des Atems vorgestellt, und durch die Thematisierung des (weiblichen) Körpers unterstrichen. Das Ausatmen des Frauenkörpers entspricht in dieser „parole“ der bis zur Explosion gesteigerten Selbstentäußerung der futuristischen Kriegsmänner. Während deren „parole“ im aktionistischen und bellizistischen Spektakel ihr *Sujet* finden und die eigene Rolle des Autors im Verschwinden aufgeht, ist die von Pergola in „Il trionfo dell’F“ bezogene Position auch selbstreflexiv. Die gegen Ende der Parole verstärkte Ambivalenz des Textes, die an sich selbst (bzw. den eigenen Körper) gerichtete Frage – mit Fragezeichen hervorgehoben (!) – sind Merkmale, die sich bei den Parole männlicher Futuristen praktisch nicht finden lassen. Die Beobachtung des eigenen Körpers ist dabei im Geschlechterdiskurs klassischerweise ein der Frau zugesprochenes Verhaltensmuster, die Beschreibung seiner vegetativen Funktion des Atmens, aber auch seiner Schlaflosigkeit, seiner Kälteempfindung, seiner Verletzlichkeit und nicht zuletzt seiner potentiell drohende Hysterisierung, die gegen Ende der „parole“ mit „comunica la pazzia?“ thematisiert wird, zeichnet das stereotypische Bild eines Frauenkörpers. Von Pergola werden sie eingesetzt, um eine eigenständige, von Männerphantasien unabhängige futuristische Position zu beziehen. Dies gelingt ihr teilweise: Durch die Wahl der Parole als literarischer Ausdrucksform muß sie die grundsätzliche Neuerung der Sprache durch Marinetti jedoch anerkennen; wie das Manifest der futuristischen Frau können Verhaltens- oder ästhetische Ausdrucksmuster nur noch adaptiert und leicht modifiziert werden.¹³⁷

¹³⁷ Im Manifest der futuristischen Frau wird die Problematik der Abgrenzung schon im Motto deutlich, das die durch Marinetti propagierte „Verachtung des Weibes“ zitiert. Saint-Points Manifest muß sich gegen in der futuristischen Ordnung bereits

die tavole

Als Dichter wendet sich Marinetti nur zögernd einzelnen Buchstaben zu, als *Gestalter* bedient er sich ihrer jedoch intensiv.

Er erweitert „die Möglichkeiten der ‚parole in libertà‘ durch eine graphische Typographie und um eine ‚instinktmäßige Deformation‘ der Worte. Die sogenannten ‚tavole parolibere‘ entstehen.“¹³⁸

Hugo Ball schreibt 1915 über die „parole in libertà“, die ihm Marinetti zugeschickt hat, und in denen auch „Tavole Parolibere“ veröffentlicht waren (gewesen sein müssen)¹³⁹:

Es sind die reinen *Buchstabenplakate*; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. *Die Lettern sind zersprengt und nur notdürftig wieder gesammelt*. Es gibt keine Sprache mehr, verkünden die literarischen Sterndeuter und Oberhirten; sie muß erst wieder gefunden werden. Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozeß.¹⁴⁰

Es erstaunt, daß Marinetti selbst die Buchstaben auch dann übergeht, wenn er sie explizit als solche, unabhängig von den Worten, verwendet. Der Leser Hugo Ball spricht von *Buchstabenplakaten*, ihr Schöpfer Marinetti dagegen von „tavole parolibere“, also „*Wortplakaten*“; zudem veröffentlicht er sie in der Sammlung „Les Mots en Liberté futuristes“¹⁴¹ als Beispiele für die parole in libertà.¹⁴² Dennoch sollen die Werke im folgenden als „*lettristische Bilder*“¹⁴³ des Futuristen gewertet werden.

erneut festgeschriebene Rollenzuweisungen der Geschlechter zur Wehr setzen, was durch eine fragwürdige Terminologie geschieht, die das Männliche verherrlicht und das Weibliche verwirft. „WAS DEN FRAUEN EBENSO WIE DEN MÄNNERN AM MEISTEN FEHLT, IST MANNHEIT.“ Manifest der futuristischen Frau, zitiert nach Baumgarth, S. 237.

¹³⁸ Schmidt-Bergmann, Futurismus, S. 259. Wie gezeigt, fanden diese Elemente auch bei den „parole“ selbst Verwendung.

¹³⁹ Abermals sei auf die unzulängliche Quellenlage verwiesen, die philologische Eindeutigkeit nicht möglich macht. Die Aussage Balls muß sich inhaltlich betrachtet auf die Tavole beziehen.

¹⁴⁰ Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit, a.a.O., S. 41f. Hervorhebungen von mir, R.G. Ball meint hier offensichtlich die Tavole parolibere – andererseits spricht er ausdrücklich von den parole in libertà. (?)

¹⁴¹ Die „Mots en Liberté“ sind eine Sammlung von theoretischen und poetischen Texten, die Marinetti ab 1912 schrieb und in französischer Sprache 1919 veröffentlichte. Nachdruck: Lausanne 1987.

¹⁴² Marinetti, Les Mots en Liberté futuristes, a.a.O., S. 99ff.

¹⁴³ Gottfried Willems: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989. S. 192.

Auf der „tavola“, deren Titel „Après la Marne, Joffre visita le front en auto“ (Abb. 3) lautet und die bereits als Flugblatt in Mailand am 11. Februar 1915 verteilt wurde, sind Worte wie „guerre“, „belle“, „mon ami“, „apetite“, „France“, „Prussiens“, und andere zu lesen.¹⁴⁴ Sie geben eine Idee davon, was der „Inhalt“ des Plakates sein könnte; wie fast sämtliche „tavolibere“ Marinettis ist auch diese tavola „literarischem, ja textuellem Militarismus“¹⁴⁵ verschrieben. (Weitere „Tavolibere“, etwa „Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front“, „Bataille à 9 étages du Mont Altissimo“ und „Une assembleé tumulteuse“ verraten ihre bellizistische Thematik bereits im Titel – analog das „dipinto parolibero“ mit dem Titel „Manifestazione intervenista“, eine Collage Carlo Carràs aus dem Jahr 1914.¹⁴⁶) Sie umkreisen „beinahe ausschließlich ein einziges Thema [...]: das des Kriegs“¹⁴⁷ – und unterscheiden sich damit inhaltlich von den „parole in libertà“ nur wenig. Die abgebildete tavola

visualisiert den Besuch des französischen Oberbefehlshabers J.H. Joffre an der Marne-Front. Dem „audiovisuellen Gedicht“ [...] sind einerseits der Frontverlauf mit den Stellungen der deutschen (Preußen) und Franzosen, Verlustzahlen, Hochrufe und Lautmalereien zu entnehmen, die Maschinengewehrfeuer u.a. imitieren; andererseits verwendet Marinetti in der rechten unteren „Bild“-ecke dem Italienischen unbekannte Worte bzw. Lautfolgen und mathematische Zeichen, die eine „Verbalisation dynamique de la route“ darstellen sollen.¹⁴⁸

Formal jedoch weichen die Tavole deutlich von den parole ab: Es sind Bilder, die scribentische Tendenzen aufweisen, nicht Texte, die ins Pikturale hinübergleiten.¹⁴⁹ Zu sehen sind Elemente einer typischen „parole in libertà“ rechts in der Mitte und rechts unten: „virer virer vir vir X X = spirales 5 spirales spirale pneumatique...“ und „mocastnnar fralingaren doul doul doul x x + x vronkap“ usw. Diese sind, wie andere Teile der Tavola, typographisch gesetzt. Am linken oberen Rand sind Zahlenkolonnen zu erkennen, die auch in am

¹⁴⁴ Abgebildet ist diese „Tavola“ mit zwei weiteren in Marinetti: *Les Mots en Liberté futuristes*, a.a.O., S. 103ff. 1919 veröffentlichte Marinetti diesen Sammelband erstmals. Das Blatt selbst hat schon zuvor existiert.

¹⁴⁵ Schulz-Buschhaus, *Die Geburt einer Avantgarde...*, a.a.O., S. 137.

¹⁴⁶ Vgl. die Ausführungen von Faust, *Bilder werden Worte*, a.a.O., S. 103-107.

¹⁴⁷ Schulz-Buschhaus, *Die Geburt einer Avantgarde...*, a.a.O., S. 144.

¹⁴⁸ Christian Scholz: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*. Obermichelbach 1989. Hier: S. 117.

¹⁴⁹ – Wobei eine genaue Trennung und Einteilung nicht möglich ist, da sie auch von der Haltung des Rezipienten abhängt.

unteren Rand in der Mitte zu finden sind. Neben den einzelnen Begriffen sind es vor allem die überdimensional großen handschriftlichen Versalien, die das Bild bestimmen.

Der optische Eindruck ist der des kaum gebändigten Chaos – der *Simultaneität*. So liegt es nahe, in der Tavola nicht nur eine Schlachtbeschreibung zu vernehmen, sondern den Kriegsschauplatz selbst zu erkennen, die Schlachtrufe und Angstschreie der Soldaten und den Lärm der todbringenden Maschinen zu hören. Der Rezipient wird ins „größtmögliche Simultanspektakel“ selbst versetzt. Wie sind die vereinzelt Buchstaben zu begreifen, wie stellen sie sich dar? Es sind durchweg Antiquaschriften¹⁵⁰ in serifen- und serifenloser Ausprägung verwendet worden; verwunderlich ist nicht der Gebrauch unterschiedlicher Schriftfonts, der das Collagenhafte noch stärker betont, sondern die Serifen an den handgeschriebenen Lettern: Hier stellen sie einen „unnatürlichen“ Fremdkörper dar, der in seiner antikalligraphischen Art den Eindruck gekünstelter Nachahmung¹⁵¹ evoziert. Denn die Serifen erinnern an die Zeit, in der das Werkzeug des Schreibers Meißel oder Feder waren – hier ergaben sie sich aus praktisch-technischen Gründen.¹⁵²

Eine Möglichkeit, die versprengten Lettern zu deuten, ergibt sich aus ihrer Subsumierung unter das piktorale System: Hier können Buchstaben wie A und V als „Pfeile“, (Stoß-) Richtungen verstanden werden (evtl. das V, das in Richtung „Prussiens“ (links unten) gerichtet ist), die beiden S können einen Flußlauf oder eine Straße symbolisieren, ein U kann Brücken oder Krater darstellen, die vier M (oder umgekehrten W) können Berge bezeichnen.¹⁵³ Die *tavole* sind,

¹⁵⁰ Was kaum verwundert, da es einen „Schriftstreit“ zwischen Antiqua und Fraktur, wie er in Deutschland ausgetragen wurde, in Italien nicht gab.

¹⁵¹ Die Serifen deuten darauf hin, daß der Produktionsprozeß eher einem Zeichnen als einem Schreiben der Buchstaben entsprach. Der Futurist ahmt die gesetzten Antiqua-Buchstaben nach, was nicht im natürlichen Schwung des Schreibens geschehen sein kann.

¹⁵² Vgl. Otl Aicher: Die Entstehung der Serifen, in ders.: Typographie. Berlin 1989. Hier: S. 194.

¹⁵³ So könnte die spezifische Form eines jeden Buchstabens verwendet werden; hier habe ich nur die im Beispiel vorkommenden erwähnt.

was die Materialität ihrer Zeichenstruktur angeht, als eine geschriebene, ja graphisch figurierte und komponierte Allegorie militärischer Aktionen zu begreifen,¹⁵⁴

als „Schlachtfelder“¹⁵⁵ zu lesen – Buchstaben werden im Zuge dekompositorischen Schaffens als piktorales Material verwendet.

Assoziativer kann die *Tavola* aber auch als Beschreibung des *akustischen Eindrucks* einer Schlacht gelesen werden – die Großbuchstaben zeigen der optophonetischen Konzeption folgend die ungeheure Lautstärke an, die auf dem Schlachtfeld herrscht.

Zieht man den Titel in Betracht und zieht man den Worte „verbalisation dynamique de la route“ hinzu, so wird man in der *Tavola* das „dynamistische Protokoll“ des Frontbesuchs Joffres erkennen. General Joffre besucht den Frontverlauf (also die gefahrvollste Region der kriegerischen Auseinandersetzung) wie ein Ausflugsziel, er reist auf moderne Art, *automobil*, und nun versucht die *tavola*, die Eindrücke dieser Tour zu „verbalisieren“, zu „protokollieren“, ins Medium der Schriftsprache zu transformieren. Dabei bedient Marinetti sich einer experimentellen Typographie, die „von dem Bestreben, Inhalte unmittelbar und emphatisch zu visualisieren“¹⁵⁶, geprägt ist.

Das Ergebnis liegt vor; die Zerstörungsgewalt des modernen Krieges findet ihr poetisches Pendant in der Zertrümmerung der Sprache. Ob das „Protokoll“ eher die vom Krieg verwüstete Landschaft oder die Geräusche festhält, lässt sich nicht entscheiden – beides ist mitgedacht und schließt sich nicht aus, da in der Simultaneität Geräusche und optische Eindrücke verschmelzen.

In diese Interpretation verbinden sich die graphematische mit der phonetischen Lesart des Buchstabens. Es ist offensichtlich, daß beide nebeneinander koexistieren können, sogar eine enge Verbindung beider denkbar ist: Ein einziger Buchstabe kann mit seinem Lautwert für das Geräusch und mit seiner Form für einen Gegenstand, eine Bewegung Zeichen sein; eine Zuordnung bleibt uneindeutig. – Wobei Uneindeutigkeit kein Mangel, sondern ein

¹⁵⁴ Schulz-Buschhaus, *Die Geburt einer Avantgarde*, a.a.O., S. 145.

¹⁵⁵ Schulz-Buschhaus in Anlehnung an Sanguineti in: *Die Geburt einer Avantgarde*, a.a.O., S. 148.

Kunstgriff ist. Die Fülle des gleichzeitig Geschehenden im Simultanspektakel überfordert alle Sinne, verwirrt sie, und die Landschaft verschmilzt mit dem Lärm, der sie erfüllt. Hier findet Marinetti in den Buchstaben das geeignete Material, denn sie stehen für beides: sind optische Zeichen und stehen zugleich für Laute.

Buchstaben stellen in den tavole *keinen* Eigenwert dar, sie sind Zeichen in Symbolsystemen (wenn auch nicht in dem der Schrift), und ihre Verweisstruktur bleibt erhalten; Marinettis dekompositorischer Lettrismus zelebriert nicht wie der russische Futurist Chlebnikov den „Buchstaben als solchen“, wohl aber eröffnet er den Buchstaben eine Existenzberechtigung jenseits der Wortsemantik.

Schlußbetrachtung

In den „parole in libertà“ wie den „Tavolibere“ hat Marinetti die poetisch-ästhetische Idealform der Darstellung des Simultanspektakels für sich gefunden – die bellizistische Thematik, die dekompositorische Aggressivität, die aus ihnen spricht, ist der Struktur der parole und tavole inhärent. Wenn Marinetti als Schriftsteller der „parole“ lettristisch arbeitet, so ist es eindeutig dekompositorischer Lettrismus, dem er sich zuwendet, denn nur dieser Charakterzug (und nicht der mystische oder ludistische) stellt eine Weiterführung und Verschärfung seiner Poetik dar, wie das Beispiel der Buchstabengruppe „Mutohdral“ gezeigt hat. Die Futuristin Mina Della Pergola ging im futuristischen Lettrismus am weitesten, indem sie dem Buchstaben F als Buchstaben eine eigene „parole“ widmete. Bei ihrem lettristischen Experiment gesellen sich neben die dekompositorischen Züge auch die buchstabenmystischen (indem ein „ursprünglicher Buchstabe“ propagiert wird) und, wenn auch sehr schwach, ludistische Elemente, indem der Buchstabe F in aliterationstechnischer und lautmalerischer Weise verwendet wird.

Die unbedingte Freiheitsliebe der italienischen Futuristen ist nur begrenzt bemüht um die Freiheit der Buchstaben; der einzelne

¹⁵⁶ Friedl u.a.: Typo, a.a.O., S. 367.

Buchstabe spielt im literarischen Futurismus eine untergeordnete Rolle, obwohl der Lettrismus die konsequente Weiterentwicklung einer sprachdestruierenden Technik wäre, wie sie von den Anhängern der futuristischen Bewegung verfolgt wird.

Darin unterscheiden sich der *russische* Futurismus und insbesondere die spracherneuernden Versuche Velimir Chlebnikows von der italienischen Avantgarde, die zu gegenseitigem Unverständnis und offenem Streit führte.¹⁵⁷ Chlebnikow arbeitet zwar unermüdlich neologistisch und verfolgt mögliche Konzeptionen und Konstitutionen einer „Universalsprache“, vergißt den Buchstaben dabei aber nie und nimmt ihn als konstitutive Größe wahr. So kann eine „Weltsprache“ auch beim Buchstaben ansetzen:

Aussichten auf das allgemeinmenschliche Alphabet [...]

Einstweilen stelle ich fest, ohne den Beweis anzutreten, daß:

W in allen Sprachen die Drehung eines Punktes um einen anderen bedeutet, entweder im vollen Kreis oder nur in seinen Teilen, im Bogen, hoch und zurück.

Daß H eine geschlossene Kurve bedeutet [...]

Daß G die größten Schwankungen bedeutet, deren Höhe der Bewegung entgegengesetzt sind, längs dem Strahl der Bewegung. Bewegungen der Grenzhöhe.

Daß N das Fehlen von Punkten bedeutet, ein leeres Feld.

Daß B das Zusammentreffen zweier Punkte bedeutet [...]

Daß Z den Durchgang eines Körpers durch eine leere Stelle bedeutet.¹⁵⁸

Das „allgemeinmenschliche Alphabet“, auf dem eine Weltsprache fußen kann, hat die Eigendynamik der Lettern zu beachten, von denen sie getragen wird. Die dynamischen und räumlichen Qualitäten von Lettern sind konstitutiv für die „Rederer“ der Weltsprache. So bekennt sich Chlebnikow zum „Buchstaben als solchen“, dem seiner Ansicht nach bisher zu wenig Beachtung zuteil wurde, der auch jenseits der Wortsemantik seine Bedeutung hat, und der für die Bedeutung des Wortes fruchtbar gemacht werden sollte.

Der Buchstabe als solcher

Um das Wort als solches streitet man sich schon nicht mehr, man ist sogar einverstanden. Aber worin besteht dieses Einverständnis? Muß man nur daran erinnern, daß die, die da spät über das Wort reden, nichts über den Buchstaben sagen! Blindgeborene! ...

¹⁵⁷ Vgl. hierzu H. Günther, *Befreite Worte...*, a.a.O.

¹⁵⁸ Chlebnikow, *Werke*, a.a.O., Teil 2, S. 312f.

[...] Warum kleidet man es [das Wort, R.G.] nicht in einen grauen Gefängniskittel? Ihr habt die Buchstaben ihrer Worte gesehen – in einer Reihe aufgestellt, beleidigt, die Haare geschoren, und alle sind gleichermaßen farblos und grau – nicht Buchstaben, sondern Stempel! Aber fragt doch irgendeinen beliebigen Rederer, und er wird euch sagen, daß ein Wort, in einer bestimmten Handschrift geschrieben oder in bestimmtem Blei gesetzt, demselben Wort in einer anderen Gestalt durchaus nicht ähnlich sieht.¹⁵⁹

Divergenz und Vielheit des Buchstabens in seiner typographischen Gestalt werden propagiert, jeder einzelne Buchstabe wird nicht als „Stempel“, sondern als Charakter, als „Caractère“¹⁶⁰ wahrgenommen, einzelnen Buchstaben wird protokollarisch¹⁶¹ nachgespürt. Der „Buchstabe als solcher“ konstituiert die Sprache, und seine Erscheinung prägt die Sprache mit.

Von solch emphatischer Buchstabenreflexion ist im italienischen Futurismus nichts zu bemerken. In den *parole in libertà* sind Buchstaben noch den Worten verpflichtet; eine Loslösung von der Wortsemantik findet in diesem Konzept kaum Platz, mit ihr wird nur ansatzweise experimentiert.

Die Tavolibere sind von lettristischer Produktion stärker bestimmt als die „parole“. Auch hier ist der Lettrismus dekompositorischer Natur; das Simultanspektakel mit seiner destruktiven Gewalt läßt die Sprache selbst zerbersten, die Buchstaben sind der Scherbenhaufen, der nach der großen Destruktion übrigbleibt.

Die Notwendigkeit einer Fixierung der Werke in Raum und Zeit zwingt Marinetti, auf die Elemente der Schriftsprache zurückzugreifen. Buchstaben finden hier kaum Verwendung als sich

¹⁵⁹ Ebd., Teil 2, Seite 116.

¹⁶⁰ Die zweifache Bedeutung des Wortes hat bereits Diderot in der „Encyclopédie“ verwendet, um unter dem Artikel „Caractère“ an einer für die Zensur schwer aufzufindenden Stelle eine Zeit- und Regimekritik zu äußern. Diderot schlägt vor, die Polysemie des Wortes – Druckbuchstabe und (menschlicher) Charakter“ nicht als Zufall der Sprache aufzufassen, sondern auf eine aus dem wörtlichen Sinn abgeleitete metaphorische Redeweise zu begreifen. Es sei paradigmatisch für seine Zeit, daß das Wort, das früher für den (edlen) Charakter des Menschen stand, nun zu einem Bleiklotz verkommen sei.

¹⁶¹ Das „Protokoll vom El“ in einer Übersetzung Pastiors beginnt mit den Zeilen: Flätzt sich die Breitlast der Schiffe / schwer an die Brust, / gib zu Protokoll: Sielen, / die Treidler, Schwielen. / Prasselt Steinschlag / wie Laub zu Tal, / zu Protokoll: Lawine. / Wellen, den Seelöwen plätschernd, / Protokoll: Flossen. / Stellt Schnee nächtlich Schritte / von Fallenstellern fest, / Protokoll: Lapplandschuh. [...] Oskar Pastior: Mein Chlebnikov. CD. Aufnahme: Literarisches Colloquium Berlin, 1989. Obermichelbach 1993.

genügende, autotelische Zeichen, sondern oft als Platzhalter für Phoneme. Als Platzhalter bleiben sie für Marinetti, der die Sprache in ihren verkrusteten Strukturen aufbrechen will, jedoch insuffizient:

(D)ie sprachlichen Zeichen werden dort [im Futurismus, R.G.] als die populärste phonetische Umschrift in Anspruch genommen, um mit ihr im Grunde unsprachliche Laute zu transkribieren.¹⁶²

Buchstaben sind nur ein Notbehelf; nichtsprachliche Laute lassen sich wenig überzeugend mit ihnen fassen.¹⁶³ Von einem dezidiert lettristischen Konzept ist dieser Umgang mit Buchstaben weit entfernt. Doch lettristisch wird die Arbeit Marinettis in dem Moment, wo er den intermedialen Charakter der Lettern jenseits der Schriftsprache erkennt und umsetzt: Die Buchstaben, die graphische Zeichen und Stellvertreter für Phoneme zugleich sind, eignen sich besser als andere Elemente der Notation für die Darstellung der Simultaneität im allgemeinen, des Simultanspektakels im besonderen.

In seinen lettristischen Versuchen ist nicht jeder vereinzelte Buchstabe ein „befreiter“. Ihre Ablösung von der Funktion als Lexeme einer Wortsemantik entläßt die Buchstaben nicht in absolute Autonomie, sondern bindet sie an andere Notationssysteme.

Buchstaben werden in der futuristischen Kunst in einer dreifachen Konstellation von unbedingter Freiheitsliebe, Bellizismus und Simultaneität aufgegriffen und betont. Der futuristische Lettrismus spiegelt die anarchischen Tendenzen der Bewegung – die Loslösung von aller „passatistischen“ Tradition – ebenso wie die Destruktion des Krieges – Destruktion stellt sich auf der Seite der ästhetischen Umsetzung als Dekomposition dar – und die Simultaneität, die Gleichzeitigkeit von Bild und Laut im Buchstaben.

- - -

Jenseits von Literatur und bildender Kunst haben die Futuristen sich in ihrer „cucina futurista“¹⁶⁴, der futuristischen Küche mit Buchstaben

¹⁶² Wehle, Lyrik im Zeitalter... a.a.O., S. 465.

¹⁶³ Der „lettrisme“ um Isidore Isou erkennt dies ebenfalls als Mangel und wird in den späten 40er Jahren „neolettristisch“ tätig, indem er neue Buchstaben für beispielsweise klatschen, husten usw. erfindet (s.u.).

¹⁶⁴ Marinetti e Fillià: La cucina Futurista. Milano 1986.

auseinandergesetzt: Es gibt ein Photo¹⁶⁵, wahrscheinlich aus den 30er Jahren, auf dem neben den futuristischen Gourmets ganz deutlich ein großes Z und ein A zu erkennen ist. Es ist anzunehmen, daß die Futuristen die kulinarischen Werke – wahrscheinlich Kuchen – aufgegessen, sich die Buchstaben einverleibt haben. Ob sie gut geschmeckt haben – ich weiß es nicht, doch es ist anzunehmen daß sie, wie viele Speisen und Getränke der futuristischen Küche, etwas süßlich waren. Mehr ist über sie nicht mehr zu sagen.

¹⁶⁵ Ebd., ohne Seitenangabe.