

So fällt endlich die Beschreibung der Aeroplane auf ihre Schreibszene zurück. Rougiers Apparat führt zum eigentlichen Produktionsstandort des Textes am Schreibtisch. Kafka entwirft im Modus des Vergleichs ein scheinbares Unding: einen erhöhten Schreibtisch, der wie ein Aeroplan mit Hebeln versehen und ausserdem über eine kleine Leiter von hinten zu erreichen ist, wobei der Rücken des Schreibenden die Sicht aufs Wesentliche versperrt. Auf's Blatt sehen kann man dem Herrn am Schreibtisch nicht. Doch selbst wenn man hinaufklettern würde, wäre eine Einsicht in die Zusammenhänge der Arbeit nicht sicher, denn womöglich schreibt der Herr an seinen Hebeln gar nicht so, wie man es sich gewohnt ist. Die Hebel des Aeroplans bedienen eine Maschine. Was aber bedienen die Hebel eines Schreibtischs?



So phantastisch die Schreibszene anmuten mag, sie ist im Kontext von Kafkas Werk nicht ganz aus der Luft gegriffen. Im Romanfragment *Der Verschollene* gerät der Protagonist Karl Roßmann durch seinen Onkel in den Besitz eines ‚amerikanischen Schreibtischs bester Sorte‘:

Er hatte z. B. in seinem Aufsatz hundert Fächer verschiedenster Größe [...] aber außerdem war an der Seite ein Regulator, und man konnte durch Drehen an einer Kurbel die verschiedensten Umstellungen und Neueinrichtungen der Fächer nach Belieben und Bedarf erreichen. Dünne Seitenwändchen senkten sich langsam und bildeten den Boden neu sich erhebender oder die Decke neu aufsteigender Fächer; schon nach einer Umdrehung hatte der Aufsatz ein ganz anderes Aussehen, und alles ging, je nachdem man die Kurbel drehte, langsam oder unsinnig rasch vor sich. Es war eine neueste Erfindung, erinnerte aber Karl sehr lebhaft an die Krippenspiele, die zu Hause auf dem Christmarkt den staunenden Kindern gezeigt wurden, und auch Karl war oft, in seine Winterkleider eingepackt, davor gestanden und hatte ununterbrochen die Kurbeldrehung, die ein alter Mann ausführte, mit den Wirkungen im Krippenspiel verglichen, mit dem stockenden Vorwärtskommen der Heiligen Drei Könige, dem Aufglänzen des Sternes und dem befangenen Leben im heiligen Stall.⁷⁶

Die „neueste Erfindung“ des Schreibtischs ruft in Karl Roßmann eine Erinnerung an die mechanischen Krippenspiele hervor, die er aus seiner Kindheit kennt. Die Krippenspiele gleichen diesem Schreibtisch in ihrem versteckten Mechanismus, der zwischen der Drehung der Kurbel und dem „stockenden Vorwärtskommen“ der Krippenfiguren kausale Zusammenhänge zu offenbaren verspricht, nur um von den begeisterten Kinderaugen – trotz peinlichster Beobachtung – dann doch nicht ergründet zu werden. Obschon der Schreibtisch, so schliesst der Vergleich, nicht dazu gemacht war, „nur an solche Dinge zu erinnern“, lässt er eben doch den Schluss zu, dass „in der Geschichte der Erfindungen [...] wohl ein ähnlich undeutlicher Zusammenhang“ (KV, 58) bestand wie in Karls Erinnerungen.

Damit gelingt es dem Text, durch die Gegenüberstellung einer Geschichte der *technischen Erfindungen* und einer Geschichte von Karls *Erinnerungen*, die Mechanismus-Metapher in ihrer poetologischen Dimension zu reflektieren. Die Arbeit am Schreibtisch und die kindliche Beobachtung des Krippenspiels – Schreiben und Lesen – finden ihre metaphorische

⁷⁶ Franz Kafka: *Der Verschollene*, S. 57 (KV, 57).

Entsprechung in dem Mechanismus, der eine Kette von *Erinnerungen* in eine Kette von *Erfindungen* überträgt, ohne dass sich die Logik dieser Übertragung eindeutig bestimmen und zurückverfolgen liesse.⁷⁷ Die Korrelation der Lebenswelt mit jener des literarischen Textes, so würde eine Interpretation dieser Metapher lauten, verschliesst sich dem Zugriff sprachlicher Explikation. Sie lässt sich nur durch jenen Mechanismus des Schreibtischs bzw. des Krippenspiels ausdrücken. Der Schreibtisch, dessen Fächer sich ständig verschieben, um neue Böden für neue Fächer zu bilden, und so das Aussehen des Tisches „unsinnig rasch“ verwandeln, ist indessen durchaus ein ‚realer Gegenstand‘ in Kafkas Romanfragment. Erst im Modus des Vergleichs – im Rückgriff auf das Krippenspiel also – wird das Zeichen als Metapher markiert, die sich im Kurbelmechanismus verdichtet.

Dabei genießt weder der amerikanische Schreibtisch noch das Krippenspiel selbst den Status einer absoluten Metapher. Es sind dies vielmehr unterschiedlich ausdeutbare Bilder für jene literarische Arbeit, die nach der ersten Kurbeldrehung einsetzt.⁷⁸ In jenem *undeutlichen Zusammenhang*, in dem das Zeichen den prekären Zustand seiner ständigen Verschiebung und Ersetzung erlebt, schliesst sich die Verkettung in ihrer unbedingten *Immanenz* zur Maschine. „Zwischen tatsächliches Gefühl und vergleichende Beschreibung ist wie ein Brett eine zusammenhanglose Voraussetzung eingelegt“, schreibt Kafka am 27. Dezember 1911 im Tagebuch (KT, 326). Kein Wahrheitsgrund, sondern die falschen Böden des amerikanischen Schreibtischs, so scheint es, trennen die unzureichenden Bilder von der Epiphanie des Wahrhaftigen.

Die Entscheidung, jene undurchschaubare Mechanik als Metapher zu lesen, bedeutet ein Heraustreten aus der unmittelbaren Verkettung des Textes. Der Tisch war ja nicht eigentlich „dazu gemacht um an solche Dinge zu erinnern“ (KV, 58). – Gleichnisse zu lesen, bedeutet mitunter, dass Zeichen zweckentfremdet werden, um „verborgenerer Erscheinungen“ gleichsam aus dem Untergrund des Schreibtischs an die Oberfläche zu kurbeln.

⁷⁷ Dass sich aus der Automatisierung der Literatur nicht nur Erinnerung, sondern auch Zukunft herschreiben lässt, darin sieht Theisohn den wesentlichen poetischen Effekt, jene Zukunftspoetik des Programms, welche die moderne Literatur auszeichnet: „Die Zukunft folgt Gesetzen, die rational nicht einsehbar sind, deren Resultat wir aber erkennen können weil die poetische Einbildungskraft diese Gesetze selbst exekutiert. Die Dichtung *schreibt vor*, was wirklich werden muss, das, was sie verspricht, wird auch produziert – und deswegen sprechen wir von *Programm*“ (Theisohn 2012, S. 369).

⁷⁸ Zielt das Krippenspiel, dessen Kurbel ‚ein alter Mann‘ betreibt, auf eine transzendente Erwartung von der Literatur, so betont der amerikanische Schreibtisch, der lauter leere Fächer hat, die Sinnentzogenheit des Schreibens.

II.3. Traumarbeit

In einer „Geschichte der Erfindungen“ stünde der Schreibtisch wohl tatsächlich einen evolutiven Schritt über dem Krippenspiel, denn seine Organisation lässt beides zu: Lesen und Schreiben. Der am Schreibtisch Sitzende darf den Regulator, durch welchen der grosse ‚Umstellungsmechanismus‘ der Fächer in Gang gesetzt wird, selber betätigen, sofern ihn das Verbot des Onkels nicht davon abhalten kann. Der Onkel rät Karl, den Regulator möglichst gar nicht zu verwenden, da die Maschinerie „leicht zu verderben“ sei, obschon er den Mechanismus auch nicht ‚fixiert‘ (KV, 59). Der moralische Vorbehalt gegenüber einer freimütigen Betätigung der Kurbel erinnert auf irritierende Weise an das Onanieverbot, das im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert ein fester Topos der bürgerlichen Kultur war. Entsprechend lässt sich der Schreibtisch auf eine mechanische Vorstellung der Traumarbeit zurückführen.

Dass die Traumarbeit in ihrer psychoanalytischen Konzeption Automatismen der Verschiebung und der Substitution ausführt,⁷⁹ legt ihre Ähnlichkeit zum Mechanismus des amerikanischen Schreibtischs nahe und benennt dabei zugleich wesentliche Operationen der literarischen Tätigkeit. Zur Arbeit am Schreibtisch gehört neben der scheinbar fließenden Bewegung der Niederschrift ja auch die Korrektur, die Streichung, die Ergänzung oder die Verschiebung.⁸⁰ Doch auch im eigentlichen Vorgang des Schreibens unterliegen die rhetorischen Figuren der Logik dieser vier Änderungskategorien. Dabei fällt die Metapher in die Änderungskategorie der Substitution. Die fortgesetzte Metapher folgt jedoch einer Logik der Verschiebung.

In Anbetracht der Ähnlichkeiten von Traumarbeit und literarischem Handwerk, mag es von Bedeutung sein, dass für Kafka das Schreiben einem ‚traumhaften innern Leben‘ entspricht (KT, 546), weshalb es für ihn unentbehrlich ist, die poetischen Vorgänge seiner Literatur einer Re-Lektüre zu unterziehen, die ihre verborgenen „Beziehungen“ (KT, 491) aufdecken soll. Kafka als Leser bedient sich dabei auch bei Freud und seiner Psychoanalyse. So schreibt er am 23. September 1912 am Tag nach der beglückenden Niederschrift von *Das Urteil*:⁸¹ „Viele während des Schreibens mitgeführte Gefühle: [...] Gedanken an Freud natürlich“ (KT, 461). Im Fortgang dieser ‚Hintergedanken‘ wird im Tagebuch bald darauf auch der freudianisch-abgründige Vergleich mit der eigenen Familie vermerkt: „Meine Schwester sagte: Die Wohnung (in der Geschichte) ist der unsrigen sehr ähnlich. Ich sagte: wieso? Da müsste ja der Vater im Kloset wohnen“ (KT, 463).

⁷⁹ Vgl. zur mantischen Logik der Traumarbeit: Theisohn 2012, S. 372-375.

⁸⁰ Die vier Änderungskategorien der Rhetorik nach Quintilian lauten *Hinzufügung, Weglassung, Umstellung* und *Ersetzung*. Vgl. Groddeck 2008, S. 106.

⁸¹ Vgl. zu Kafkas Selbstwahrnehmung des *Urteils*, u. a. als Geburtserfahrung, Corngold 1988, S. 47, 70-72.

Kafkas Witz funktioniert, indem er sich der Verschiebungslogik des amerikanischen Schreibtisches bedient. Dreht man bei dem Versuch, von der Fiktion auf die Realität zurückzurechnen, an der Kurbel der Erzählung, so befördern die neuformierten Fächer Untergründiges zutage. Der mechanische Schreibtisch kann – in einer vagen Analogie zu Freuds Traumarbeit – das Verdrängte an die Oberfläche transportieren, sofern es der literarische ‚Regulator‘ zulässt. Das literarische Schreiben vermag diesen Regulator zu betätigen. Indessen verfügt Kafkas Schreibtisch im Bureau der Versicherungsanstalt glücklicherweise über keinen solchen Mechanismus. In einem Brief vom 3. Dezember 1912 schreibt Kafka an Felice Bauer: „Mein Schreibtisch im Bureau war gewiß nie ordentlich, jetzt aber ist er von einem wüsten Haufen von Papieren und Akten hoch bedeckt, ich kenne beiläufig nur das, was obenauf liegt, unten ahne ich bloß Fürchterliches.“⁸²

Auch als Kafka am 11. Februar 1913 *Das Urteil* für die Veröffentlichung im Jahrbuch *Arcadia* noch einmal korrigiert, nimmt er dies zum Anlass, die Geschichte, die „wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt“ aus ihm herausgekommen sei, noch einmal zu analysieren – eine Arbeit, die nur Kafka leisten kann, weil nur er die Hand besitze, „die bis zum Körper dringen kann und Lust dazu hat“ (KT, 491). Diese autoerotisch anmutende Praxis, Hand an die eigene Literatur anzulegen, gründet sichtbar auf einer paradoxen Bildlichkeit: Nachdem die Geschichte den Körper wie eine Geburt verlassen hat, ist sie offenbar – auf einer nächsten metaphorischen Ebene – noch immer metonymisch verinnerlichter Teil des Autorkörpers. Der *Körper* ist sodann in doppelter Hinsicht metaphorisch lesbar: einerseits als Topos für den Text, andererseits aber als Trope in einem Figurenkabinett, anhand derer der Verfasser imstande ist, ihre *Beziehungen* untereinander zu vergegenwärtigen. Kafka interpretiert:

Der Freund ist die Verbindung zwischen Vater und Sohn, er ist ihre größte Gemeinsamkeit. Allein bei seinem Fenster sitzend wühlt Georg in diesem Gemeinsamen mit Wollust, glaubt den Vater in sich zu haben und hält alles bis auf eine flüchtige traurige Nachdenklichkeit für friedlich. (KT, 491)

Eine *Mise en abyme* mit unklarer Hierarchie erfasst die Lektüre: Georg Bendemann, so interpretiert Franz Kafka, sitzt am Fenster und glaubt den Vater metaphorisch in sich zu haben, indem er „mit Wollust“ in ihrem figurativ Gemeinsamen, dem Freund, „wühlt“, aus welchem schliesslich „der Vater hervorsteigt“. Zugleich aber sitzt Franz Kafka, der Leser, am Schreibtisch und wühlt noch einmal in seiner Geschichte, und glaubt damit – der Verdacht sei erlaubt –, die auftretenden Figuren in sich zu haben.

Zwischen Georg Bendemann und Franz Kafka gibt es natürlich weitere Ähnlichkeiten, wie Kafka sogleich anfügt, denn „Bende“ hat „ebensoviele Buchstaben wie Kafka und der Vokal e wiederholt sich an den gleichen Stellen wie der Vokal a in Kafka“ (KT, 492). Wirklichkeit und

⁸² Brief an Milena, zit. in Wagner 2004, S. 351.

Fiktion müssen ständig abgeglichen werden, denn auf beiden Ebenen sind Verschiebungen, Inkarnationen und Geburten im Gang, die stets wieder neue metaphorische Ebenen produzieren.

Wie Stanley Corngold scharfsinnig bemerkt, besteht Georg Bendemanns Verhängnis darin, die Metapher wörtlich zu nehmen. Er versteht den Freund als Metapher für seine Gemeinsamkeit mit dem Vater und glaubt daher, mit dieser *Beziehung* auch gleich den Vater sozusagen ‚in der Tasche‘ zu haben.⁸³ Metaphorische Übertragung und metonymische Zugehörigkeit greifen ineinander, verschieben sich zu alternativen Deutungsmustern und führen schliesslich zum fatalen Fehlschluss. Das Spiel der Lektüre ist eine Bewegung ohne Hierarchie: Wer an der Kurbel dreht, hängt sogleich auch mit an ihr. Es gibt keine Durchtrennung der Nabelschnur. Was der Interpret Kafka zeigen will, wird umgekehrt an ihm selbst durchgeführt. Ein Leser bildet nicht sein Urteil über den Text, der Text verliert das Urteil über seine Leser. Metaphern sind keine sicheren Residuen der fiktionalen Textwelt mehr, denn alles aus der realen Welt transportiert und verschiebt der Regulator des Schreibtischs in die fiktionale Welt hinein.

Entsprechend der Konzeption des Unbewussten als *Automatismus* wird auch Kafkas Schreibtisch von einem automatischen Produktionsmechanismus erfasst, der „die Welt als Sprache und die Sprache als Welt“ so miteinander verschränkt, „dass in der Konsequenz derjenige, der über die Welt etwas in Erfahrung bringen will, sich den unbewussten Kräften, denen die Sprache ausgesetzt ist, nicht entziehen, sondern diese zur Entfaltung bringen“ wird, so bilanziert Theisohn das automatische Diktat des Unbewussten im Kontext der Psychoanalyse.⁸⁴ Indem Kafka auf diese unbewussten Kräfte des Schreibens zugreift, betreibt er gewissermassen eine Technik der *écriture automatique*, gemäss deren Konzeption der Geist durch die absichtslose Produktion von Schrift einen Einblick in die Mechanismen seines Unbewussten gewährt.⁸⁵ Die Arbeit am Schreibtisch setzt die Operationen der Substitution und Verschiebung derart in Gang, dass der Zusitzende am Ende selbst von ihren Übertragungsmechanismen erfasst wird.

II.4. Ein wirkliches Hämmern

Der umfassende Mechanismus des Schreibtischs kann leicht dazu verleiten, sich im Rückbezug auf Deleuze/Guattari auf eine *Deterritorialisierung der Zeichen* zu berufen und die Texte Kafkas in

⁸³ Vgl. Corngold 1988, S. 491.

⁸⁴ Theisohn 2012, S. 379. Der Gedanke, „dass der literarische Automatismus zugleich mit einem unbewussten Erkennen verknüpft sein kann“, ist laut Theisohn in der Psychologie erst 1936 mit Hans Benders Untersuchung *Psychische Automatismen* aufgebracht worden (ebd., S. 380).

⁸⁵ Vgl. Erdbeer 1998, S. 150 f.

ihrer *Signifikantenlogik* als einen rhizomatischen Bau zu verstehen, der vor sich hinwuchert,⁸⁶ ohne dass sich seine Grenzen sauber ziehen lassen:

Hineingehen in die Maschine, herauskommen, in ihr sein, sie umkreisen, sich ihr nähern - all das gehört selbst noch zur Maschine: Es sind Zustände oder Stadien des Verlangens, ganz unabhängig von jeder Deutung. Die Fluchtlinie ist selber ein Teil der Maschine. Das Tier, gleich ob drinnen oder draußen, gehört selbst zur Maschine seines Baus.⁸⁷

In einer solchen Lesart würde die Konzeption von drinnen und draussen systematisch entgrenzt, bis die Unterscheidung überhaupt keine Bedeutung mehr hätte. Der Begriff der Maschine, wie ihn Deleuze/Guattari in die Kafka-Forschung einführen, zeitigt gerade diese Schwäche, dass seine Grenzen ungenau verlaufen. Am Ende ist alles Maschine und dasjenige, was in sie hineingeht oder aus ihr herauskommt, ist alleine noch als „ungeformte Rohstoffe“ zu klassifizieren.⁸⁸

Eine solche Lesart verkennt jedoch, dass Maschinen Übertragungen festlegen und Bewegungsfreiheiten *zwangsläufig* einschränken. Sie übergeht die Beobachtung, dass sich Kafkas Texte aus der inneren Logik von Metaphern antreiben und im Nachvollzug dieser Logiken auf absolute Metaphern hinarbeiten. Das heisst noch nicht, dass die Erreichbarkeit eines ‚Wahrheitsgrundes‘ jemals in Aussicht gestellt würde. Die grundlegende Übertragung, die in Kafkas paradoxer Poetik der Maschine am Werk ist, steht in einer unbedingten Immanenz der Verschiebung und Übertragung, die nicht zur Ruhe kommt, doch ihr Mechanismus gründet auf einer Logik der noch nicht durchschauten Zusammenhänge. Der gelungene Text, den Kafka ständig glaubte, verfehlt zu haben, setzt eine strenge Orientierung an der Anschaulichkeit und Logik der Bildfolgen voraus. Jedoch beruht dieses Schreiben auf einer strikten Entsagung von dem unerklärlichen Felsen, der undurchdringlich ist. Kafkas Texte umkreisen einen letzten Wahrheitsgrund, der nur im Modus der absoluten Metapher aufgeschrieben werden kann.

Am 15. Februar 1920 schreibt Kafka in sein Tagebuch:

Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und - das war allerdings notwendig verbunden - schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können), in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre, aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwa als Wunsch, einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so, daß man sagen könnte: »Ihm ist das Hämmern ein Nichts«, sondern »Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre.

In der paradoxen Maxime, wonach das Schreiben „ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts“ sei, zeigt sich der unauflösbare Anspruch, den die Literatur an die Wahrhaftigkeit

⁸⁶ Oder als „vielförmig wucherndes Molekulargebilde“, so Deleuze/Guattari 1976, S. 52.

⁸⁷ Deleuze/Guattari 1976, S. 13.

⁸⁸ ebd., S. 13

ihres Handwerks stellt. Das Paradox findet dabei wieder in der poetologischen Metapher des Tisches seinen soliden Gegenstand. An diesem Tisch verdichtet sich die absolute *Unselbständigkeit* des Schreibens, die Abhängigkeit der Zeichen von ihrer Anschaulichkeit – der Maschine von ihrem Motor. Dies ist nicht der Versuch, ein altes Problem der Semiotik zu lösen. Es ist vielmehr die Forderung nach einer Lektüre, welche den *Bedeutungszusammenhang* der Metapher ernst nimmt und sie in ihrer *Zwangsläufigkeit* begreift.

Das Bedürfnis zu schreiben bedeutet mitunter, etwas *festhalten* zu müssen. Am 5. Juli 1922, als Kafka bereits schwer krank ist, schreibt er in einem Brief an Max Brod:

Das Dasein des Schriftstellers ist wirklich vom Schreibtisch abhängig, er darf sich eigentlich, wenn er dem Irrsinn entgehen will, niemals vom Schreibtisch entfernen, mit den Zähnen muß er sich festhalten.

Die maschinelle Umschliessung im Schreibtisch akzentuiert sich für Kafka allmählich zur Daseinsmetapher. Sie bedeutet mitunter, dass in diesem *Gestell* ein letzter Halt vor dem Irrsinn zu finden ist, der einsetzt, wenn der ‚automatische Wirkmechanismus‘ des Unbewussten das Spiel der Signifikanten ins Ungeheure treibt. Die Rückführung der Zeichenkette auf ihre absoluten Metaphern ist die Sehnsucht, welche die Arbeit am Schreibtisch immer wieder in Bewegung setzt.



Die literarische Geburt, die sich 1912 an Kafkas Schreibtisch ereignen wird, ist im September 1909 auf dem Flugplatz von Brescia noch nicht abzusehen. Doch bringt die literarische Beobachtung der Apparate bereits jenes Ineinandergreifen von Mensch und Maschine zutage, das die späteren Erzählungen Kafkas charakterisiert. Das Moment der Umschliessung, deren maschinelles Prinzip sich von den Aeroplanen allmählich auf den Schreibtisch und damit auf das Problem der Zeichenproduktion überträgt, signalisiert nicht zuletzt eine Umkehr in der Logik der Steuerung. Ging die Zeichenproduktion im Aufschreibesystem des 19. Jahrhunderts von organischen Systemen aus, – dem Körper, der Stimme, der Familie –, so diffundieren die Produktionsinstanzen im Aufschreibesystem um 1900, wie es Friedrich Kittler entwirft, in ein allgemeines „Rauschen“, in dem die Sprache „ein Medium unter Medien“ geworden ist.⁸⁹ Vorstellbar wird hier plötzlich ein ‚Rauschen des Motors‘ (KDL, 409), das in die Gestaltung von Welt und Zeichenwelt eingreift. Blériots Motor, der in Kafkas Beobachtung anspringt, als wäre er ein anderer, zeugt von dieser Entmachtung der Sprache. Und er trägt den paranoischen Verdacht in die Literatur hinein, dass dieses ‚Andere‘ in Wahrheit die Zeichen setzt und organisiert.⁹⁰

In Amerika bedeutet die ständige Übersetzungsleistung, die Karl Roßmann als *Verschollener* an seinem amerikanischen Schreibtisch nachvollziehen muss, so argumentiert Theisohn, ein maschinelles Gesetz der Poiesis, das auf keine Bedeutung mehr zurückgeführt werden kann:

⁸⁹ Vgl. Kittler 1995, S. 234.

⁹⁰ Vgl. Theisohn 2005, S. 230.

Das Schicksal des Verschollenen wird [...] bestimmt durch Signifikanten, die in ihrem Verschwinden und (Wieder-)Auftauchen ein paranoisches Zeichenregime etablieren, welches ihn unablässig dazu nötigt, die ihn anfallenden Geschehnisse in einen Bedeutungszusammenhang zu fügen, ohne ihn in die Lage zu versetzen, das Bedeutete zu ermitteln.⁹¹

Ohne einen ‚Wahrheitsgrund‘ verselbständigt sich die Übertragungslogik in der Immanenz der Zeichenmaschine zu einem Regime, das den Menschen in einen forcierten Ablauf der Zeichenproduktion einspannt, ohne dass die daraus gewonnenen Artefakte noch einen ersichtlichen Gebrauchswert aufwiesen. Im günstigsten Fall stehen am Ende solcher Prozesse Produkte wie „Odradek“ im Haus – jene „sternartige Zwirrspule“ aus *Die Sorge des Hausvaters* (KDL, 282): „das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen“ (KDL, 283).

Gefährlicher wird es, wenn der immanente Bedeutungsablauf der Zeichenmaschine totalitär wird und ihre sinnlosen Urteilsprüche zwanghaft auf den Menschen ausgreifen. In Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1914) ist eine Schreibmaschine gerade zu diesem Zweck erbaut worden. Die Suche nach der Wahrheit wird dabei dem Verurteilten überantwortet, der – in die Maschine eingespannt – die unlesbare Schrift seines Urteils mit seinen eigenen „Wunden“ entziffern soll. Die Wunde, die sich in der Prometheus-Skizze gegenüber einer transzendenten Verständigung verschlossen hat, wird durch das gewaltsame Räderwerk des Apparates wieder aufgestochen, um dem ganzen System doch noch eine längst entzogene Bedeutung abzurufen. In der perversen Einspannung des Menschen in das Diktat der Maschine zeigt sich die Unvereinbarkeit der beiden Sphären. Eine Distanz zwischen Mensch und Maschine, zwischen Möglichkeits- und Wirklichkeitssinn, muss gewahrt bleiben.

So liesse sich auch das Ende der Erzählung deuten: Als der Reisende den Dampfer betritt, der ihn von der Strafkolonie zurück aufs Festland bringen soll, hält er die ihm nacheilenden Figuren drohend davon ab, mit aufs Boot zu springen (KDL, 248). Die Strafmaschine ist eine Erfindung, deren Übertragung auf die Lebenswirklichkeit unter allen Umständen verhindert werden soll.⁹²



Bei allem Ernst der Maschine darf der Beginn des Reiseberichts von Brescia als Komödie nicht ganz in Vergessenheit geraten. Ein Blick, der die Technik als Metapher durchschaut, vermag ihre Verschiebungslogik eben auch als Theater zu enttarnen,⁹³ das erst dank dem Menschen zu seiner Aufführung kommt. Deshalb gilt auch für die Aeroplane von Brescia, was Kafka in einem Tagebucheintrag vom 6. Dezember 1921 für die Literatur behauptet:

⁹¹ Theisohn 2005, S. 230.

⁹² Vgl. Wagner 2002. Hier zeigt sich eine neue Funktion von Möglichkeitswelten, welche man unter dem Begriff der Dystopie klassifizieren kann: eine negative Utopie, die entworfen wird, um ihr Szenario zu verhindern.

⁹³ Vgl. zur Bedeutung des Theatralen bei Kafka die Master-Arbeit von Emanuel Tandler, der u. a. in Bezug auf das obige Zitat von „szenischen Verfahren der Galgenlustigkeit und Selbstauflösung“ spricht („*Lauter Theater*“ – *Zu Franz Kafkas szenischen Versuchsanordnungen*, Zürich 2015, hier: S. 30).

Die Metaphern sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen, das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung. (KT, 875)

Anlass für den Eintrag ist eine Metapher, die Kafka in einem Brief an Robert Klopstock verwendet hat: „Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter“.⁹⁴ Das Literarische ist durch die Eigenschaft gekennzeichnet, ein Haus zu bewohnen, das es aus sich selbst erbaut hat, doch ihren Antrieb muss es stets von aussen beziehen. Damit aktiviert Kafka eine Vorstellung von Sprache, die an jenen „Begriffsdom“ aus Nietzsches *Wahrheit und Lüge* erinnert – ein Kunstbau, den der Mensch aus einem Material errichtet, das er wie eine Spinne aus sich selbst hervorbringt, nur um die Dinge um die Dimension ebendieses Mediums zu verfehlen.⁹⁵ Bei Nietzsche wie auch bei Kafka wird die ‚Metapher‘ zur Chiffre für dieses Dilemma der Sprache.

Damit ist nun auch deutlicher zu benennen, weshalb sich Prometheus in Kafkas moderner Version der Sage ins Felsgebirge zurückziehen muss. Metapher und Sprache besteht aus ein und demselben Material. Keine göttliche ‚Ursache‘ mehr, ist Prometheus zu einem einfachen Zeichen geworden, das keinen unabhängigen Status von der kulturellen Bedeutungsmaschine mehr für sich behaupten kann. Der Schmerz, den Prometheus ins Innere seines Felsens treibt, schlägt im Felsinnern in den Spass der literarischen Freiheit um. Nur wer den Spass dieser Übertragungslogik kennt, versteht die Verzweiflung desjenigen, der die Maschine wenigstens einmal zum Stillstand bringen wollte.



Am 17. November 1912 hat Kafka eine Idee. Er beginnt eine Erzählung mit dem folgenden Satz:

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt. (KDL, 115)

Die *Verwandlung* ist bereits abgeschlossen. An der Kurbel wurde gedreht, nun gibt es kein zurück mehr. Als Gregor Samsa aufwacht, umschliesst ihn ein solider Panzer. Entgegen dem Glauben aller Beteiligten *ist* Gregor ein Ungeziefer und er wird als ein Ungeziefer sterben. Als solches lässt er sich nur noch *eigentlich* lesen. Oder in seiner letzten Rätselhaftigkeit: als absolute Metapher.

⁹⁴ Die wärmenden Gedanken richten sich an ein Mädchen namens Irene. Vgl. Kafka 1983, S. 351.

⁹⁵ Vgl. Nietzsche 1973, S. 376.

III. Marinetti

Im vorangegangenen Kapitel ist die Maschine in der Literatur Kafkas als eine poetologische Metapher fassbar geworden, die meistens im Hintergrund der Texte produktiv ist und die Tätigkeit des Schreibens als Prozess der Übertragungen problematisiert. Entsprechend konnte die Maschine mit besonderer Anwendung auf den Schreibtisch als *mechanische Hintergrundmetapher* zur Veranschaulichung und metaphorologischen Durchdringung eines Medialisierungsprozesses genutzt werden, von dem sich Kafkas Literatur als ein von der Welt entzogenes Gebilde herschreibt, dessen interne Übertragungen und Verschiebungen eine umso schärfere Beobachtung verlangen und ermöglichen. Die ‚Mechanismen‘ der Maschine zielen auf einen ‚Wahrheitsgrund‘, den sie selbst nicht herstellen kann, es sei denn in ihrer absoluten Reduktion auf die absolute Metapher. Diese absoluten Metaphern bilden den Antrieb, aus dem sich das kulturelle Spiel der Zeichen in Bewegung setzt. Der Mensch, der sich als Urheber dieser kulturellen Arbeit – wie Curtiss in seinem Aeroplan – mit der Maschine verbindet, wird dabei als jenes Zeichen lesbar, das sich nicht aus der Maschine selbst begründen lässt und es dennoch tun muss. Ob in den äusserlichen Verkettungen oder in den tatsächlichen Verwandlungen wird der Mensch zur Oberfläche jener Einschreibe-Prozesse, aus denen die Erzählungen Kafkas die Aporien der menschlichen *Conditio* lesbar und zu kulturell produktiven Topoi umarbeiten. Diese Maschinen-Existenz kommt dann zu einem Ende, wenn sie in ihrer Abwicklung zur absoluten Metapher auf harten Fels stösst.

In der Auseinandersetzung mit Marinettis futuristischer Literatur setzt die absolute Metapher der Maschine eine ganz andere Denkrichtung in Gang. Entwickelt sich die Literatur Kafkas in gewisser Hinsicht aus einem ständigen Anfangen von Geschichten,⁹⁶ – ein Umstand, der dazu beiträgt, dass sie über ihre Zeit hinweg produktiv bleiben –, so positionieren sich die Texte Marinettis an einem äussersten Ende von Geschichte, an dem die Texte selbst den Umschlag in eine völlig neuartige Form der Geschichtsschreibung leisten sollen. Im metaphorischen Verhältnis von Mensch und Maschine versucht der Futurismus ein Dasein zu postulieren, in welchem der Mensch zugleich als Produkt und Produzent von Geschichte auftritt, und in dem er sich unter dem Einfluss von technischen Medien und Transportmitteln neu zu erfinden hat. Der affirmative Einsatz der Maschinen-Metapher wird dabei aufgrund ihrer programmatischen und ideologischen Stossrichtung auch eine Anpassung in der metaphorologischen Methode erfordern.

⁹⁶ Vgl. Corngold 1988, S. 48 f.

Mochte es hinsichtlich Kafkas Maschinen genügen, deren Operationen metaphorologisch zu interpretieren, da diese ohnehin auf eine Transparenz des ungewissen Begründungszusammenhangs hinarbeiten und die Mechanismen der Maschine im System der Bedeutungsproduktion problematisieren, so würde ein ähnlicher Umgang mit Marinetti Gefahr laufen, die mythische Aufladung der Maschine zu reproduzieren und zu beglaubigen. Eine Poetik, welche die veranschaulichende Wucht einer Metapher zur Implementierung des eigenen Bedeutungsanspruchs instrumentalisiert, bedarf einer kritischen Lektüre, welche die etablierte Logik der Metapher dekonstruiert und deren unreflektierte Übertragungsmechanismen offenlegt.

III. 1. Das Manifest des Futurismus

Es gehört zu einem wissenschaftlichen Gemeinplatz, die Moderne aus der Konsequenz ihrer rasanten technologischen Umbrüche zu verstehen. In der Schrift *L'imagination sans fils et les mots en liberté* (1913) schreibt F. T. Marinetti:

Der Futurismus beruht auf einer vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität, die eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen ist. Wer heute den Fernschreiber, das Telephon, das Grammophon, den Zug, das Fahrrad, das Motorrad, das Auto, den Überseedampfer, den Zeppelin, das Flugzeug, das Kino, die große Tageszeitung (Synthese eines Tages der Welt) benutzt, denkt nicht daran, daß diese verschiedenen Arten der Kommunikation, des Transportes und der Information auf seine Psyche einen entscheidenden Einfluß ausüben.⁹⁷

Wenn sich eine Reihe wissenschaftlicher Entdeckungen über den Globus ausbreitet und dabei die menschliche Sensibilität als eine veraltete Kulturtechnik erkennen lässt, die „einer vollständigen Erneuerung“ bedarf, weil neue Kommunikations- und Transportmittel die Wahrnehmung der Welt beschleunigen und die möglichen Blickwinkel multiplizieren, so hat sich auch die Kunst an diese neu entstehenden Informationskanäle anzuschliessen.

Listen erweisen sich dabei als eine hervorragende rhetorische Strategie, um Vollständigkeit zu implizieren, selbst dann, wenn ein Terrain noch kaum zu überblicken und eine stringente Methode nicht zur Hand ist, um begründete Grenzen zu ziehen, adäquate Begrifflichkeiten zu verwenden und die Daten in geeignete Rubriken einzuteilen. Listen stellen eine dezentrale Ordnung des Denkens her und lassen sich beliebig ergänzen. Geben runde Zahlen noch einen erhöhten Anschein von Vollendung (wie etwa im Falle des Dekalogs), so liefert doch auch jede zufällige Anzahl von Punkten den Ansatz zu einem Plan. Listen stiften Kohärenz, sie überspielen

⁹⁷ F. T. Marinetti: *Zerstörung der Syntax. Drablose Phantasie. Befreite Worte*, S. 210 (MDPh, 210). „Le Futurisme a pour principe le renouvellement complet de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques. Presque tous ceux qui se servent aujourd'hui du télégraphe, du téléphone, du gramophone, du train, de la bicyclette, de la motocyclette, de l'automobile, du transatlantique, du dirigeable, de l'aéroplane, du cinématographe et du grand quotidien (synthèse de la journée du monde) ne songent pas que cela exerce sur notre esprit une influence décisive“ (ders.: „L'imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste Futuriste“, in: *Le Futurisme. Textes et Manifestes 1909–1944*, S. 523 (MFTM, 523)).

Wiederholungen und Unvereinbarkeiten. Zugleich entbinden sie ihren Inhalt vom Formzwang einer narrativen Entwicklung. Listen vermitteln eben ihren Inhalt, indem sie ihn auf- und nicht erzählen. Sie schaffen damit eine Form, die sich nicht an den Gesetzen der Zeitlichkeit und Räumlichkeit orientiert. Alle Punkte einer Liste postulieren ihre Gültigkeit gleichzeitig.

In der Poetik der futuristischen Manifeste werden Listen zum strukturellen Merkmal erhoben. Kaum ein Text im frühen Futurismus, der nicht ein Manifest als Liste aufschreibt. Auch das erste *Manifeste du Futurisme*, das am 20. Februar 1909 auf der Frontseite der Zeitung *Le Figaro* erscheint, verfügt über eine Liste mit 11 nummerierten Absätzen. Unterzeichnet ist es von Filippo Tommaso Marinetti, einem italienischen Literaten aus reichem Hause, der in Alexandrien aufgewachsen war und in Paris und Genua eine Ausbildung zum Rechtsanwalt genossen hatte. Im Namen seiner Freunde entwirft er ein Programm für eine Bewegung, die zu diesem Zeitpunkt ausserhalb Mailands noch kaum einer kennt.⁹⁸ So werden in einer französischen Zeitung – „(Synthese eines Tages der Welt)“ – Äusserungen gemacht, die sich kosmopolitisch an „alle lebenden Menschen der Welt“⁹⁹ richten. Nebst dem *Figaro* wird das Manifest in den kommenden Monaten und Jahren tatsächlich in zahlreichen Neuauflagen auf italienisch, deutsch, englisch, portugiesisch, russisch, spanisch, rumänisch und selbst in einer japanischen Zeitschrift erscheinen. Zusätzlich zur internationalen Streuung des Manifestes, sorgen bald auch weitere Polemiken in der Presse, Publikumsbeschimpfungen, Saalschlachten, Flugblattaktionen und zahlreiche Verhaftungen im Kreise der Futuristen für eine berechnete und letztlich auch berechenbare Bekanntheit.¹⁰⁰ Dennoch verdient das *Manifeste du Futurisme* als Novum in der ästhetischen Praxis der modernen Literatur seinen exklusiven Platz. Der programmatische Imperativ, Gültigkeit für eine gegenwärtige Zukunft zu besitzen – oder mit den Worten Hanno Ehrlichers „die Inauguration des absolut Neuen zu leisten“,¹⁰¹ wird mit dem Gründungsakt des Futurismus zum Credo der Avantgarden. Der Anspruch der europäischen Kunst, selbst das kreative Umschlagspotenzial für die Wirklichkeit zu erschaffen, wird die Poetik der kommenden Jahrzehnte prägen.

Dass die programmatische Dichtung der Moderne immer schon über Zukunft verfügt –, indem sie *vor* schreibt, was wirklich werden wird, hat Philipp Theisohn als das Wesensmerkmal ihres

98 Kurz zuvor, am 15. Februar 1909, beginnt Marinetti mit seinen ‚futuristischen Brüdern‘ im Teatro Lirico in Mailand seine *serate futuriste*. Das Theater ist gedrängt voll. Zu jedem Satz Marinettis wird frenetisch applaudiert und gepfiffen. Als Marinetti „Nieder mit Österreich“ in den Saal ruft, schreitet die Polizei ein. Vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S. 65-67.

99 Nach dem geschilderten Autounfall in Marinettis *Manifeste du Futurisme* findet eine seltsame Vervielfachung statt, in welcher der einzelne Autolenker zum Kollektiv zu werden scheint: „[...] nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre:“ (MFTM, 102).

100 Vgl. Ehrlicher 2001, S. 98 f.; Ingold 1980, S. 61-63.

101 Vgl. Ehrlicher 2001, S. 87 f.

mantischen Programms beschrieben.¹⁰² Ein Programm zu schreiben, bedeutet demnach, einen Prozess in Gang zu setzen, durch welchen das Verkündete zugleich produziert wird. Entsprechend verachtet der Futurismus all jenes, was ihn an die lästige Pflicht einer Fortsetzung der Literatur innerhalb der herkömmlichen Geschichtsschreibung zurückbinden könnte. Jedes Moment der zeitlichen Relativierbarkeit könnte die Produktionskraft, mit der das Neue ausgerufen wird, zum Erlahmen bringen:

8. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte!... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.¹⁰³

Das äusserste Vorgebirge ist ein Ort, an welchem sich auch Nietzsches Zarathustra zuhause fühlte.¹⁰⁴ Es ist wie Kafkas Felsgebirge ein Ort für die antiken Götter; ein Ort, wo der Mensch ihnen konfliktreich begegnet oder an dem er sie für tot erklärt. Auf dem äussersten Vorgebirge wird Prometheus an den Felsen geschmiedet, von hier aus schwingen sich Dädalus und Ikarus in den freien Luftraum zwischen Sonnenwagen und Meer: ein Ort fürs Absolute, an dem sich Bilder für eine neue Existenz entwerfen lassen.

Es ist ein reicher literarischer Topos, bei dem sich Marinetti bedient. Doch das Drängen des Manifests in die Aktualität gerät dabei in Konflikt mit den Bildspendern aus der Vergangenheit. Wenn Marinetti im dritten Teil seines Manifests fordert, die Bibliotheken in Brand zu stecken und die Museen zu fluten (MMF, 79), so lässt er sich auf ein Spiel ein, in welchem die Bibliothek, aus der er seine literarischen Motive entlehnt, zu einem verbotenen Zimmer seines Schreibens wird. Trotz der zahlreichen Bezüge des hypertrophen Bildmaterials auf die antiken Mythen, trotz der reichen Anleihen bei den französischen Symbolisten und bei Friedrich Nietzsche darf der Futurismus seine Einbettung in ein diskursives Feld von Traditionen nicht zugeben.

Gegen den Rückbezug des Futurismus auf Nietzsche und dessen Konzept des Übermenschen, wie er auch von zeitgenössischen Kommentatoren angestrengt worden ist, hat sich Marinetti in seinem Aufsatz *Ce qui nous sépare de Nietzsche* (1910) explizit verwahrt. Darin macht er deutlich, dass der Kampf der Futuristen gegen die professorale Passion für alles Vergangene gerade auch den Philologieprofessor Nietzsche miteinschliesst. Dessen Konzept des Übermenschen sei im philosophischen Kult um die griechische Tragödie und im Staub der Bibliotheken geboren worden. Statt den Weg in die Zukunft zu weisen, marschiere der deutsche Philosoph direkt in die Vergangenheit: „C'est un passéiste qui marche sur les cimes des monts thessaliens, les pieds

¹⁰² Vgl. Theisohn 2012, S. 369.

¹⁰³ F. T. Marinetti: *Manifest des Futurismus*, S. 77 (MMF, 77). „8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! ... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente“ (MFTM, 102).

¹⁰⁴ Zur Bezugnahme Marinettis auf Nietzsche, speziell im Hinblick auf das Vorgebirge vgl. Bernauer 2011, S. 44-48.

malheureusement entravés de longs textes grecs“ (MFTM, 221). Immerhin gesteht Marinetti Nietzsche zu, dass er sich auf thessalischen Bergeshöhen bewegt, auf jenem äussersten Vorgebirge also, auf dem er sich auch selbst verortet. Während die Futuristen von hier aus zum Flug ins Absolute abheben, bleibt Nietzsche, so die Sicht Marinettis, durch lange griechische Texte an den Felsen gekettet.

Dass Marinettis Rhetorik in ihrer Überbietungslogik ein Kind von *Zarathustras* Übermenschen ist, ist in der Forschung verschiedentlich aufgezeigt worden.¹⁰⁵ Bei all seiner Nähe sollten die Unterschiede, die Marinetti so energisch ins Feld führt, jedoch nicht ganz beiseite geschoben werden. In den Augen Marinettis kulminiert dasjenige, was der Mensch ‚über sich hinaus schafft‘, in einer Vision des Technischen, das ja bereits durch Ingenieure erschaffen und zur Verfügung gestellt wird. Die „ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit“, in der das futuristische Manifest ein zeit- und raumenthobenes Absolute heraufbeschwört, wird nicht durch die Kraft der Erkenntnis, sondern durch Maschinen hergestellt. Den Rausch des Erhabenen erwarten die Futuristen nicht in den Büchern oder bei gelehrten Professoren, sondern als Fahrgäste auf rasenden Automobilen und Aeroplanen. Die Flügel der Imagination sind zu nichts mehr nütze, wenn doch die Maschine den Menschen selbst in die Lüfte heben kann.

4. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein [Automobil], dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen... ein aufheulendes [Automobil, das auf Artillerief Feuer dahinzugleiten scheint], ist schöner als die *Nike von Samothrake*. (MMF, 77)¹⁰⁶

Felix Philipp Ingold hat darauf hingewiesen, dass der futuristische Ikonoklasmus in der Figur der *Nike* nicht nur das Erbe der abendländischen Kultur attackiert, sondern auch das weibliche Prinzip der Poesie.¹⁰⁷ In ihrer misogynen Grundhaltung finden die Futuristen in der Technik das phallische Symbol – hier durch die Schlangen und Rohre deutlich markiert –, um eine weiblich besetzte Idee des Poetischen zu bekämpfen. Mithilfe ihrer ‚Männlichkeitsmaschinen‘, deren Übergang zum Kriegsgerät metaphorisch stets präsent ist, wollen die Futuristen vom äussersten Vorgebirge abheben und die „Tore des Unmöglichen aufbrechen“. Hatte Nietzsches Philosophie, sofern sie „durch eine Spalte einmal aus dem Bewusstseinszimmer heraus und hinab zu sehen vermöchte“¹⁰⁸, noch den Wahnsinn zu fürchten, der die kulturelle Illusion aller menschlichen

¹⁰⁵ Näheres zu den zahlreichen Anleihen Marinettis bei Nietzsche findet sich bei Diethé 2002 sowie bei Bernauer 2011. Vgl. insbesondere zu Marinettis Bezug auf Nietzsches Höhenmetaphorik Bernauer 2011, S. 44-53.

¹⁰⁶ „Nous déclarons que la splendeur du monde s’est enrichie d’une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l’haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l’air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*“ (MFTM, 102). In die Übersetzung wird, signalisiert durch eckige Klammern, überall eingegriffen, wo der Wortlaut deutlich vom Original abweicht, sodass die Abweichung der deutschen Übersetzung die Interpretationsarbeit signifikant beeinflussen würde.

¹⁰⁷ Vgl. Ingold 1980, S. 279.

¹⁰⁸ Vgl. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), in Nietzsche 2005, S. 877.

Werte (und ihre mögliche Aufhebung) vergegenwärtigte, so erheben die Aeroplane diesen Wahnsinn zum neuen Bewusstseinszustand. Den Blick aus fahrenden Apparaten zum Vorbild fordert Marinetti in seinem Manifest entsprechend dazu auf, „der Weisheit schreckliches Gehäuse“ (MMF, 76) zu verlassen. Die futuristische Weltsicht lässt sich eben nicht in Bibliotheken herstellen.

Es gehört dabei zur grundlegenden Paradoxie des Futurismus, dass die euphorischen Zustände, welche dem Menschen durch die Maschine beschert werden, eben doch im literarischen Medium transportiert werden müssen. Das futuristische Projekt kann deshalb unter der Prämisse verstanden werden, dass der Poet auf seinem Gebiet der Kultur noch jenes zu leisten habe, was die Ingenieure und Flugpioniere auf dem Gebiete der Technik bereits geleistet haben. Der poetische Nachvollzug der technischen Innovationen stellt den Anspruch, die neue Schönheit der Geschwindigkeit in die menschliche Sensibilität zu implementieren. Es stellt sich die Aufgabe, die Kunst – in entschiedener Abkehr von ihrer ästhetischen Autonomie – in die gesellschaftliche Lebenspraxis zu reintegrieren.¹⁰⁹ In dieser ideologischen Veranlagung wird sich ein Meisterwerk der futuristischen Literatur erst dann „überflüssig gemacht haben“, „wenn der zunehmende Glanz der Welt dem seinigen gleich[ge]kommen“ sein wird.¹¹⁰

Der Futurismus bereitet damit in gewisser Hinsicht einen Gedanken Oswald Spenglers *vor*, der sich in dessen Einleitung zum *Untergang des Abendlandes* (1923) in der Hoffnung artikuliert, die Lektüre seines Buches möge dazu führen, dass „sich Menschen der neuen Generation der Technik statt der Lyrik, der Marine statt der Malerei, der Politik statt der Erkenntniskritik zuwenden.“¹¹¹ Spengler wendet sich dabei ähnlich wie die Futuristen gegen die nachdenkenden Elemente in der abendländischen Gesellschaft: die „Künstler“, die „Philosophen“ und die „bloßen Romantiker“.¹¹² Aus ihrem Unvermögen, die Zeichen der Zeit zu lesen, sei „bisher eine Unsumme von Geist und Kraft auf falschen Wegen verschwendet worden.“¹¹³ Der beklagte Energieverlust im „System materieller Kräfte“¹¹⁴ ist schon deshalb ärgerlich, weil man eigentlich wissen könnte, wie die Zukunft „in wesentlichen Zügen berechnet werden kann.“¹¹⁵ Denn die Geschichte entwickle sich nach Notwendigkeiten, die den Gesetzen der Physik gleichen. Für solche ‚Berechnungen‘ bedarf es allerdings eines historischen Überblicks über die Jahrhunderte;

¹⁰⁹ Laut Ehrlicher 2001, S. 88, ein grundlegendes Anliegen des Manifests.

¹¹⁰ F. T. Marinetti: *Manifesto der Futuristen*, S. 9 (MMaf, 9). „Je suis le seul qui ait osé écrire ce chef-d’oeuvre, et c’est de mes mains qu’il mourra un jour, quand la splendeur grandissante du monde aura égalé la sienne et l’aura rendue inutile“ (ders.: *Manifesto der Futuristen*, S. VII f. (MFMAf VII f.)).

¹¹¹ Spengler 1923, S. 56, zit. in Kittler 1995, S. 283.

¹¹² Spengler 1923, S. 60, 55.

¹¹³ ebd., S. 55.

¹¹⁴ ebd., S. 49.

¹¹⁵ ebd., S. 53.

es bedarf eines ‚kopernikanischen Perspektivenwechsels‘. Erst durch eine solche „Erweiterung des Lebenshorizonts“¹¹⁶ ist ein Wissen über die Zukunft zu erlangen. Es liegt folgerichtig an ihrer falschen Perspektive, weshalb die zeitgenössische Philosophie zu diesem Wissen nicht imstande ist:

Man ist von der Vogelperspektive zur Froschperspektive herabgekommen. Es handelt sich um nichts Geringeres als um die Frage, ob eine echte Philosophie heute oder morgen überhaupt möglich ist. Im andern Fall wäre es besser, Pflanze oder Ingenieur zu werden, irgend etwas Wahres und Wirkliches, [...] lieber einen Flugmotor zu konstruieren als eine neue und ebenso überflüssige Theorie der Apperzeption.¹¹⁷

Wäre Spengler noch gründlicher vorgegangen, so wäre er vielleicht zu dem noch radikaleren Schluss der Futuristen gekommen, dass es eine Philosophie in dem Moment gar nicht mehr braucht, in dem das ‚Wahre und Wirkliche‘ im Flugmotor selbst zutage tritt. Denn wie die Futuristen versteht auch Spengler, dass eine neue Lehre der Apperzeption im Grunde aus einer Ästhetik der Maschine zu entwickeln wäre:

Ich liebe die Tiefe und Feinheit mathematischer und physikalischer Theorien, denen gegenüber der Ästhetiker und Physiolog ein Stümper ist. Für die prachtvoll klaren, hochintellektuellen Formen eines Schnelldampfers, eines Stahlwerkes, einer Präzisionsmaschine, die Subtilität und Eleganz gewisser chemischer und optischer Verfahren gebe ich den ganzen Stilplunder des heutigen Kunstgewerbes samt Malerei und Architektur hin.¹¹⁸

Im Gegensatz zu Spengler glauben die Futuristen noch an das Fortbestehen der Kunst. Im Futurismus ist es ja gerade der Futurismus selbst, der den neuen Blick auf die Welt – jene Vogelperspektive, die Spengler vorschwebt –, zum Durchbruch verhilft.

III. 2. Kentauren

Ein ‚neuer Blick‘ auf die Welt kann auch im beginnenden 20. Jahrhundert noch in der Form einer mythischen Verwandlung literarisch beschrieben werden. In der sogenannten *Fondation* im ersten Teil des *Manifeste du Futurisme*, in dem noch narrativ erzählt wird, werden die alten Mythen aufgerufen, um sich spöttisch über sie zu erheben:

- Los, sagte ich, los, Freunde! Gehen wir! Endlich ist die Mythologie, ist das mystische Ideal überwunden. Wir werden der Geburt des Kentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen! (MMF, 75)¹¹⁹

Die Kentauren, das sind die Automobile, Mischwesen aus Mensch und Maschine. Dabei kommt jenes Spenglersche Primat des *Wahren und Wirklichen* zum Tragen, welches die Maschine von der

¹¹⁶ ebd., S. 54.

¹¹⁷ ebd., S. 59.

¹¹⁸ ebd., S. 60.

¹¹⁹ „– Allons, dis-je, mes amis! Partons! Enfin, la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers anges!“ (MFTM, 100).

geistigen Imaginationskraft für sich erobert hat. Der Kentaur muss sein literarisches Dasein fortan als ironische Metapher fristen. Die mythologische und die religiöse Sphäre sind zum Dekor der Maschinen degradiert, die Transzendenz der Engelsfigur auf ihr *tertium* der Flugbegabung reduziert. Gegenüber den Kentauren und Engeln besteht der Vorteil der Automobile und Aeroplane eben darin, dass sie wirklich sind.

Hiermit ist jedoch nur scheinbar das metaphorische Moment mythologischer Anschaulichkeit aus dem ‚maschinell Eigenen‘ verbannt worden. Die Überschreibung der Technik durch hyperbolische Zitate aus dem Mythos macht vielmehr einen wesentlichen Bestandteil der futuristischen Poetik aus. Angesichts der emphatischen Todeserklärung der Mythologie stellt sich nämlich die Frage, was im Futurismus auf die überholten Mythologismen folgen soll. Was bleibt dieser Bewegung, wenn ihre ironische Überhebung sich einmal müde gelaufen hat? Was bedeutet es, wenn diese Literatur nicht mehr in der Sprache der Mythen, sondern in der Sprache der Maschinen reden will?

Im ersten Teil des *Manifeste du Futurisme* kündigen sich die Maschinen akustisch an. Das Geräusch der Motoren wird die Futuristen dazu verleiten, ihren Salon zu verlassen und in die Automobile zu steigen. Zuvor haben sie noch eine ganze Nacht lang versucht zu schreiben:

Wir haben die ganze Nacht gewacht - meine Freunde und ich - unter den Moscheeampeln mit ihren [Kupferschalen, durchbrochen] wie unsere Seelen und wie diese bestrahlt [von elektrischen Herzen]. Lange haben wir auf weichen Orientteppichen unsere atavistische Trägheit hin und her getragen, bis zu den äußersten Grenzen der Logik diskutiert und viel Papier mit irren Schreibereien geschwärzt. (MMF, 75)¹²⁰

Das exotische Interieur dieses Zimmers hätte durchaus den Geschmack der französischen *décadence* getroffen. Entsprechend symbolistisch bilden die exotischen Lampen die durchlöchernten Seelen der Protagonisten nach. Diese sind, folgt man der Analogie, nur noch Hüllen und keine bewegende Zentren mehr. Ins Zentrum sind stattdessen elektrische Herzen und deren Energieflüsse getreten. Das ganze orientalische Ambiente ist nur noch Kulisse für eine elektrifizierte und mechanisierte Wirklichkeit. Als einzige wach geblieben, identifizieren sich die Freunde alleine noch mit den Mechanikern („mécaniciens“ MFTM, 100), die als schwarze Gespenster („noirs fantômes“) imaginiert, vor den infernalischen Heizkesseln grosser Schiffe arbeiten oder in den roten Bäuchen der dahinrasenden Lokomotiven wühlen.

Die „äußersten Grenzen der Logik“ sind erreicht: Diese „frontières extrêmes“ erinnern an das Vorgebirge, das „promontoire extrême“, auf welchem sich die Futuristen verorten. An diesen

¹²⁰ „Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupes de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures“ (MFTM, 100).

Grenzen verkehren schwere Apparate: Schiffe und Lokomotiven.¹²¹ Hier lässt sich Schrift nur noch in irren Kratzern auf das Papier übertragen: „Nous avions [...] griffé le papier de démentes écritures“ (MFTM, 100). An den Grenzen der Logik gibt es nichts mehr, was man im eigentlichen Sinne lesen könnte.

Das Dröhnen einer erleuchteten Strassenbahn rüttelt die Wachenden aus ihren Phantasien, doch erst das ‚Aufbrüllen hungriger Automobile‘ vor dem Fenster treibt die Freunde endlich aus ihrem trägen Zustand hinaus in die Dämmerung eines völlig neuen Tages, dessen aufgehende Sonne wie ein rotes Schwert eine tausendjährige Finsternis durchsticht. Es fällt nicht schwer, die nächtliche Szene als die Beschreibung einer literarischen Krise zu lesen, die mit der Ankunft der Maschinen, d. h. mit den Stimuli ihrer Geräuschfrequenzen, überwunden und in eine völlig neue Art des Schreibens münden wird. Die neue literarische Perspektive, die sich in einer wilden Fahrt Marinettis durch die Dämmerung entwickelt und im Strassengraben endet, eröffnet sich durch die Erfahrung einer Geschwindigkeit, in deren Empfinden Geburt und Tod, Unfall und Erlösung zusammen fallen:

Ich streckte mich in meinem Wagen wie ein Leichnam in der Bahre aus, aber sogleich [auferstand] ich zu neuem Leben unter dem Steuerrad [- Fallbeil einer Guillotine -], das meinen Magen bedrohte. (MMF, 75)¹²²

Das Steuerrad des Automobils, das später die Wachhunde auf den Hausschwellen knirschend zerquetscht, ist Teil einer Tötungs- und Auferstehungsmaschine, die derjenigen aus Kafkas *Strafkolonie* nicht ganz unähnlich ist. Auch hier wird der Mensch in eine Zeichenmaschine eingespannt, die in Todesnähe zu einer umfassenden Erkenntnis verhilft. Im Falle Marinettis wird zwar kein Urteil vollstreckt, doch durchstösst ihm „die Freude wie ein glühendes Eisen“ das Herz, nachdem er ausreichend vom schmutzigen Abwasser einer Fabrik – „diesem Gemisch aus Metallschlacke, nutzlosem Schweiß und himmlischem Ruß“ (MMF, 76)¹²³ – getrunken hat. Derart in den Produktionsprozess der Maschinen eingetaucht, steigt Marinetti als Neugeborener aus dem Fabrikschlamm und diktiert seinen ersten Willen, sein *Manifeste du Futurisme*, der Welt.

Durch die erzählte Geschichte einer rituellen Initiation, so argumentiert Hanno Ehrlicher, wird unter einer voraussetzungslosen *creatio ex nihilo* die Schöpfung als reiner Willensakt mythologisch beglaubigt.¹²⁴ Wenn der Mensch in der absoluten Geschwindigkeit über die Grenzen der Logik hinaus ins Absolute eintritt, so eröffnet sich ihm in den Eindrücken, die wie

¹²¹ Das utopische Vorgebirge hat bei Marinetti auch immer den Anstrich einer exotischen Kolonie. Entsprechend werden an dieser Stelle die Transportmittel benannt, durch welche die kolonialen Gebiete massgeblich erschlossen worden sind.

¹²² „Je m’allongeai sur la mienne comme un cadavre dans sa bière, mais je ressuscitai soudain sous le volant – couperet de guillotine – qui menaçait mon estomac“ (MFTM, 101).

¹²³ „[...]pleine de scories de métal, de sueurs inutiles et de suie céleste“ (MFTM, 102).

¹²⁴ Vgl. Ehrlicher 2001, S. 91.

Wahnsinn durch ihn hindurchströmen, nicht nur das wahrhafte Getöse der Welt. Aus ihnen vermag er zugleich den intuitiven Plan herauszulesen, den er nachträglich als die willentliche Bestimmung seiner Zukunft erkennt. So erfindet sich der Futurismus eine Maschine für selbsterfüllende Prophezeiungen: Indem sie an beiden Enden aus Tod Auferstehung und aus Leben Vernichtung produziert, wird die Maschine – selbst im Unglücksfall – immer das Vorhergesehene bestätigen: dass die Maschine läuft.

Die Ekstase, die das Subjekt im Rausch der Geschwindigkeit erlebt, ist Ausdruck der paradoxen Hoffnung, dass es im Zuge seiner Selbstentäußerung Einblick in jene Gestaltungskraft erlangen kann, die da herrscht, wo die Maschine auf ihrer Bahn dahinschiesst. Sich in die Maschine zu begeben, bedeutet Teil der Maschine zu werden. Die Selbstopferung, so Ehrlicher, „die sich in der Verschmelzung mit der technischen Apparatur vollzieht, soll den Verlust einer stabilen Subjektidentität in Omnipräsenz verwandeln.“¹²⁵ Es ist diese omnipräsente, absolute Synchronizität der Perspektive, welche das literarische Spiel verändert. War die Autorfigur der Symbolisten ein feinfühliges Flaneur, dem die Reize der Großstadt die melancholische Gewissheit gaben, dass der ‚symbolische Fächer‘¹²⁶ seiner Sprache nie den unmittelbaren Eindruck einfangen könnte, so ist die Autorfigur Marinettis ein energischer Ingenieur, dem die Pläne der Welt aus seinen eigenen maschinellen Verwandlungen diktiert werden. Der Verlust über die Steuerung in jenen Momenten der Gefahr, in denen das Steuerrad zur Guillotine wird, verschafft ihm erst den Zugang zu jener futuristischen Perspektive, die ihn ‚von aller sentimental Innerlichkeit reinigt‘ und ihn mit einer transhumanen Sensibilität ausstattet, wie Ehrlicher ausführt.¹²⁷ Hinter diesem Prozess der technischen Anverwandlung steht bei Marinetti immer auch ein evolutiver Gedanke:

Akzeptiert man Lamarcks transformistische Hypothese, so wird man sicher anerkennen, daß wir die Schaffung eines a-humanen Typus anstreben. Gewissenspein, Güte, Gefühl und Liebe stellen nichts als zerfressende Gifte der unerschöpflichen vitalen Energie dar, bloße Barrieren für den Fluß unserer mächtigen physiologischen Elektrizität. Sie werden eliminiert werden.¹²⁸

Dass die produktive Kraft der Evolution den Menschen einmal in eine Maschine verwandeln werde, diesen Glauben postuliert Marinetti in *L'homme multiplié et le règne de la machine* (1910). Dabei bedeutet die Verwandlung des Mannes (!), der in seiner vitalen Energie zur Maschine werden soll, keine metaphorische, sondern eine eigentlich materielle Verwandlung. Mit Bezug auf den französischen Evolutionsbiologen Jean-Baptiste de Lamarck verknüpft Marinetti die Bereiche der

¹²⁵ ebd., S. 100.

¹²⁶ Vgl. das Fächer-Motiv in Mallarmés Gedicht *Autre éventail*. „Es fächert Metaphern auf“, so Neumann 1970, S. 200.

¹²⁷ Vgl. Ehrlicher 2001, S. 93.

¹²⁸ F. T. Marinetti: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*, S. 108 (MMM, 108). „Il est certain qu'en admettant l'hypothèse transformiste de Lamarck, il faut reconnaître que nous aspirons à la création d'un type inhumain, en qui seront abolis la douleur morale, la bonté, la tendresse et l'amour, seuls poisons corrosifs de l'intermittente énergie vitale, seuls interrupteurs de notre puissante électricité physiologique“ (MFTM, 211).

organischen und der technischen Evolution auf fatale Weise. Die Entwicklung des Menschen zur Maschine kann nur durch eine Negation der menschlichen Kulturgeschichte gedacht werden. Das Konzept der romantischen Liebe, verkörperlicht in der Frau, wird zur Blockade, die der sexuellen Verbindung des Mannes mit der Maschine nur im Wege steht.

III. 3. Mafarka der Futurist

Im gleichen Jahr wie das futuristische Manifest erscheint auch Marinettis erster Roman *Mafarka le futuriste* (1909), ein *roman africain*, der das populäre Genre des Abenteuerromans aufgreift, um in Mafarka die Figur eines nordafrikanischen Kriegers und Visionärs zu entwerfen. Mafarka ist mit einem wachen, lyrischen Verstand und einem gewaltigen männlichen Körper ausgestattet, wodurch es ihm ein Leichtes ist, seine Stadt Tell-el-Kibir von seinem Onkel Boubassa zu befreien und gegen alle möglichen Angriffe – sei es durch ‚Negerkavallerien‘ oder durch tollwütige Wüstenhunde – zu verteidigen. Die Mischung aus kolonialistischen Stereotypen, kriegerischen Männerphantasien und misogynen Gewalt bedürfen an dieser Stelle keiner detaillierten Analyse, um sie als Reflex einer Männlichkeitskrise im Kontext der europäischen Jahrhundertwende zu bewerten.¹²⁹ Die beispiellos frauenverachtenden Darstellungen, u. a. von einer brutalen Massenvergewaltigung im Eingangskapitel *Le Viol des Nègresses*, haben Marinetti in Mailand einen Prozess wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses eingehandelt, der jedoch in einem Freispruch resultierte und Marinetti gute Gelegenheit zu einer umfassenden Selbstinszenierung gab.¹³⁰

Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist der Roman *Mafarka* seiner Metaphorisierung der Maschine wegen, als deren Konstrukteur Mafarka inmitten eines vorindustriellen, orientalischen Raumes auftritt. Die Voraussetzung für diese Ingenieurleistung wird bereits im *Vorwort* als eine geistige Zeugung von „unfehlbaren Riesen“ (MMaf, 10) – „des géants aux gestes infaillibles“ – beschrieben, die aus einem „volonté exorbitée“ (MFMaf, XI) hervorgehen soll. So wird auch hier die Konstruktion von Maschinen zur mythischen Kopfgeburt verklärt. Eine explizit männlich konzipierte Willenskraft versetzt Mafarka in die Lage, einen „mechanischen Vogel“ (MMaf, 123) zu konstruieren. Dieser Vogel wird die bereits vorhandenen „Kriegsgiraffen“ (MMaf, 59) – Katapulte aus Holz und Eisen zur Befestigung der Stadt – an Leistungs- und Zerstörungskraft weit übersteigen. Die Tiernamen, mit welchen die beiden Kriegsmaschinen bezeichnet werden, sind paradigmatisch für die metaphorische Praxis des Romans, Organisches und Anorganisches miteinander zu vertauschen.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 100-112, sowie zu einem Überblick über die Auseinandersetzung des Futurismus mit dem ‚Weiblichen‘, S. 131-148.

¹³⁰ Vgl. F. T. Marinetti: *Prozess und Freispruch von „Mafarka der Futurist“* (MMaf, 177-252).

Das beginnt schon in der Beschreibung von Mafarkas Körper, der „wie der Rumpf eines schönen Schiffes“ bemalt ist und dessen Brustmuskeln „aus ungeduldigen Wurzeln geknotet“ bzw. dessen „Bizepse aus Eiche“ sind. Auf ihnen hinterlässt der Schweiss „einen explosiven Schimmer“ (MMaf, 13). In der metaphorischen Assoziationskette darf sich das Holz, aus welchem ja eigentlich das Schiff und nicht der Held gebaut ist, ungehemmt in den Körper des Kriegers verwandeln. Der Schweiss wiederum versetzt dem mechanischen Kriegsgerät, als welches der männliche Körper inszeniert wird, eine erotische Note. Dabei ist gerade die Metapher des ‚explosiven Schimmers‘ ein Beispiel dafür, wie in Marinettis Sprache die Grenzen zwischen Natur- und technischen Gewalten, zwischen geistigem Willen und körperlicher Kraft verwischt werden. Als *absolut* wäre eine solche Metapher allenfalls in der Hinsicht zu qualifizieren, als sie das Spektrum ihrer Verbindungen in eine absolute Offenheit der Assoziationsketten stellt. In ihrer Unbestimmtheit bleibt es der Leserin überlassen, die Verknüpfung der Metaphernfelder nachzuvollziehen. Das hiesse im vorliegende Zusammenhang, die organische Hintergrundmetapher für alles Technische und die technische Hintergrundmetapher für alles Organische freizulegen.

Die metaphorische Ersetzung der schweisstreibenden Arbeit durch deren Produkt, das explosive Kriegsgerät: erster Schritt. Die metaphorische Übertragung des Kriegsgeräts auf den männlichen Körper: zweiter Schritt. Der eine Schritt löst die Entfremdung, welche durch industrielle Arbeit entsteht, im Fetisch des technischen Gegenstands auf. Der zweite Schritt überträgt diesen Fetisch zurück auf die obsolet gewordene Muskelkraft des männlichen Körpers. Man muss diese Bilder nicht auf den ersten Blick so verstehen, doch unbewusst entfalten die Bedeutungsprozesse ihre Wirkung allemal. Über den Text hinweg entwickeln sich allmählich die Stereotypen metaphorischer Zuordnung.

In den Naturwissenschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts war es gebräuchlich, den Organismus als thermodynamische Maschine zu beschreiben. Ein derartiger Vergleich musste zum Schluss kommen, dass es sich beim menschlichen Körper um eine äusserst ineffiziente Maschine handle, die im Gegensatz zur wirklichen Maschine schnell ermüdet. So schreibt 1887 etwa der Physiologe Alexandre Herzen, der an der Universität Lausanne lehrte, über die Unvollständigkeit der menschlichen Bewegungskraft folgendes: „The muscle is an imperfect machine [...] the bicep can flex the forearm above the arm, and that is all; its action is exhausted by this work.“¹³¹



Am Abend des Sieges über die angreifenden Heere reitet Mafarka zum Hafen der Stadt. In dessen Katakomben, die einst Mafarkas Vater errichten liess, befindet sich ein Festsaal, der

¹³¹ Alexandre Herzen, hier in englischer Übersetzung, zit. in Rabinbach 1992, S. 68.

aufgrund seiner naturalistischen Ähnlichkeit mit dem Inneren eines Wals „Le Ventre de la Baleine“ (MFMaf, 125) genannt wird. In diesem Wirrwarr aus unterirdischen Gängen gelangt Mafarka an eine Stelle, in welcher er „in der flammenden Beredsamkeit der Fackeln“ mechanisch von seinem Pferd gehoben und auf einer Welle fortgetragen wird:

Der Boden atmete und gab unter seinen Füßen weich nach. Hatte man dem Sieger etwa einen Teppich ausgerollt, großartig improvisiert mit den eng aneinandergedrückten Körpern der gefangenen Neger? [...] Er fühlte sich leichter als ein Blatt auf der atmenden Welle der aneinandergeketteten Körper. [...] Ging er nicht über den glatten Sand der Meerestiefen? Eine gewaltige und sanfte Kraft riß Mafarka vorwärts, geschmeidig wie ein leichtes Boot. Er spürte, wie sein Körper im grünlichen Zittern dieser heißen, beinahe flüssigen Atmosphäre trieb. Er stellte sich vor, daß die gewaltigen Wassermassen über seinem Kopf wogten. (MMaf, 78 f.)¹³²

Legt die Vorstellung eines Teppichs aus lebenden Menschenkörpern die unheimliche Menschenverachtung, die in dieser Literatur angelegt ist, offen, so gewährt gerade dieses Bild einen Einblick in die Weise, wie in Marinettis Poetik die Maschine gedacht wird. Die verketteten Körper, auf denen Mafarka zu seiner grossen Freude fortbewegt wird, bilden eine organische Maschine, die letztlich nichts anderes kann, als den Meeresgrund zu imitieren. Die säuberliche Isolierung der Muskelkraft des Menschen von der Freiheit, sie nach eigenem Willen zu gebrauchen, setzt eine organische Bewegungsenergie frei, die den wogenden Wassermassen des Meeres gleicht. Profitieren von dieser Energie kann letztlich nur jener, der die Maschine bedient und über der Menschenmasse obenaus schwimmt. Nur für ihn ist letztlich jene ‚allgegenwärtige Geschwindigkeit‘ erreichen, die den Körper in ein manövrierfähiges, leichtes Boot verwandelt.

Ein Vergleich der Stelle mit Rimbauds Gedicht *Le bateau ivre* könnte hier aufzeigen, wie die Bewegungsfreiheit des lyrischen Subjekts für eine Geschichte der modernen Poesie bedeutsam ist. Beide literarischen Szenen übersetzen das Motiv der Schifffahrt in ein Bild der rauschhaften Bewegung, die sich auf dem Untergrund einer transsubjektiven Kraft entfaltet. In beiden Fällen erfährt das Subjekt den Kontrollverlust über die Steuerung als ein paradoxes Moment der Selbstermächtigung, der gerade in der Imagination des eigenen Untergangs grosse Lust generiert. Im Falle Marinettis wird der Lustgewinn jedoch auf der Basis einer Maschine erwirkt, die in ihrer pervertierten Version Menschen als Maschinenteile verwendet. Die Meereswogen, die bei Rimbaud als „le Poème/ De la Mer“ eine starke poetologische Autoreferenzialität aufweisen, basieren bei Marinetti auf einem Unterdrückungsapparat.

¹³² „Le sol respirait et pliait moelleusement sous ses pieds. On avait donc préparé au triomphateur un tapis royalement improvisé avec les corps pressés des prisonniers nègres? Une grande joie gonflait sa poitrine tandis qu’il passait sous les stalactites aiguës de la voûte aussi menaçantes que la triple rangée de dents d’une baleine. [...] Il se sentait plus léger qu’une feuille sur la vague respirante des corps enchaînés. [...] N’était-ce pas sur le sable lisse des abîmes marins qu’il marchait? Une force violente et suave entraînait Mafarka en avant, avec la souplesse d’une barque légère. Il sentait son corps flotter dans le frémissement verdâtre de cette atmosphère chaude et presque liquide. Il imagina les masses d’eau énormes se dorlotant flasquement sur sa tête.“ (MFMaf, 128 f.) Zum Vergleich die 6. Strophe von *Le bateau ivre*: „Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d’astres, et lactescent,/ Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême/ Et ravie, un noyé pensif parfois descend;“ Rimbaud 2008, S. 11.

Marinettis literarische Maschine verfolgt keinen Wahrheitsgrund. Angetrieben wird diese Maschine nur noch durch obszöne Machtphantasien.

III. 4. Entropieangst

Die Frage nach dem Antrieb der Maschinen in Marinettis *Mafarka* zielt letztlich auf eine kosmologische Perspektive, aus deren Warte sich das Problem der ‚Lebenskraft‘ neu stellt. Als Mafarka eine Nacht in der Wüste verbringt, macht er den enttäuschenden Blick ins Weltall an der Notwendigkeit fest, „die irdischen Ereignisse an der Höhe der Sterne zu messen“ (MMaf, 35). Für die Unverträglichkeit des kosmischen Massstabs mit dem irdischen Leben wählt Mafarka eine Metapher, die den Sprung in eine andere Dimension der menschlichen Selbstbestimmung imaginiert. In diesem Sprung springt auch das Bild: von einer verlorenen Handlungsorientierung in der Ebene zu einer ziellosen Handlungsrichtung auf dem rotierenden Rad der Erde:

Was ist eigentlich eine Ebene? ... Ich verstehe es nicht mehr! ... Ich bin, ich bin auf der Krümmung der Welt, aufrecht wie ein Nagel in der Felge eines Rads ... aufrecht wie ein Pfeil auf einem großen gespannten Bogen! ... Aber wer schießt mich ab? ... Und gegen wen? ... Und gegen wen? ... (ebd.)

Marinetti aktiviert hier eine sogenannte Sprengmetapher, in der die unendlich kleine Krümmung des Kreises, wie sie Blumenberg definiert, „eine Intentionalität der Anschauung überdehnt, um ihre Vergeblichkeit in ihr selbst auszusprechen.“¹³³ In der überfordernden Anschauung, die den Menschen als „Nagel in der Felge eines Rads“ und als „Pfeil auf einem gespannten Bogen“ metaphorisiert, kann sich die menschliche Handlungsmotivation nur noch von der kinetischen Energie eines kosmischen Apparates herleiten. Entsprechend formuliert die Metapher einen unüberbrückbaren Widerspruch, der sich aus dem Verhältnis von irdischer Determiniertheit und kosmischem Denken ergibt und der in keiner einheitlichen Perspektive mehr zu versöhnen ist.

An dieser Unversöhnlichkeit leidet Mafarka. Er leidet an der Grösse des Weltalls:

Ich bin hier, den Mund zum Himmel gewandt, wie eine kleine Porzellantasse unter dieser heißen Überschwemmung mit schwarzem Kaffee, gezuckert, wie es sich gehört, mit Sternen! ...Aber man gießt ihn von zu weit oben ein, und der Strahl ist entschieden zu schwer! ...Mein Töpfer hat mir weite Ränder gemacht, aber trotzdem werde ich all dies duftende Strömen stimulierender Finsternis niemals aufnehmen können ... Ich bin vielleicht nicht die für dich bestimmte Tasse, o köstlicher nächtlicher Mokka! Aber es ist doch merkwürdig, denn die Vorstellung des unendlichen Universums paßt perfekt in die Mulde meines Kopfes. (MMaf, 36)¹³⁴

¹³³ Blumenberg 2011, S. 95.

¹³⁴ „— Je suis ici, la bouche au ciel, comme une petite tasse de porcelaine sous cette chaude inondation de café noir, dûment sucré d’astres!... Mais on le verse de trop haut, et le jet est trop lourd, décidément!... Mon potier a bien évasé mes bords, et néanmoins je ne pourrai jamais contenir tout ce ruissellement parfumé de ténèbres excitantes... Je ne suis peut-être pas la tasse qui t’est réservée, ô délicieux moka nocturne! C’est étrange tout de même, car la conception de l’univers infini tient parfaitement dans le creux de ma tête...“ (MFMAf, 48).

Der Topos des Erhabenen, dessen Mafarka sich in Anbetracht des ‚bestirnten Himmels über ihm‘ bedient, wird durch die kühne Metapher des ‚nächtlichen Mokka‘ aufgerufen. Es ist im Grunde der kalte Kaffee des deutschen Idealismus, doch ohne dessen Geist. Mafarka richtet nicht seine Erkenntniskraft, sondern seinen Mund gegen den Himmel. Das Problem der Unendlichkeit ist schliesslich kein intellektuelles mehr: Das Konzept passt ohne weiteres in Mafarkas Kopf. Zum Problem wird das Weltall durch seine materielle Grösse, in der es dem Menschen ‚unkonsumierbar‘, äusserlich und fremd gegenübersteht. Der ‚Töpfer‘, den Mafarka zitiert, ist dabei längst zu einer ironischen Phrase verkommen. In Wahrheit ist das Weltall in einem grausamen Todeskampf begriffen, in dem keine göttliche Gnade, sondern alleine der notwendige Verlauf der Entropie herrscht.

Alles in mir, um mich herum ringt mit dem Tode! Ihr altert, ferne Sonnen, die ihr euch wie ungestüme Räder, deren Planeten fliegende Spritzer sind, in rasender Geschwindigkeit dreht! ...Und du, Sonne unserer Welt, du brauchst heute morgen recht lang, um dich über den Horizont zu schieben ... Nun ja, auch du wirst älter. Schon in ein paar Jahrhunderten wird dein goldgelbes Gesicht kreideweiss sein [...] Das ist deine Art zu sterben! [...] Und du, meine geliebte Erde, du verdichtest dich! [...] Du solltest deine zärtlichen Blicke zum Mond nicht so abkühlen lassen! ... Er wird dir vor Wut und Verlangen schließlich in deine Arme springen, um endlich einen totalen Kuß zu trinken nach soviel platonischer Liebe! ...Hab Erbarmen mit uns armen, in den wütenden Strudeln dieses großen irdischen Bettes verirrt Flöhe! (MMaf, 36)¹³⁵

In dieser Grössenordnung wird es freilich kein Erbarmen für Flöhe geben. Wenn sich schon Sonnen ‚wie ungestüme Räder‘ – also wie die Räder von Automobilen – drehen, so kann dieses kosmische Rennen nur in einem verfrühten Unfall enden. Das Weltall wird zum Schauplatz eines grausamen Energieverlustes, in welchem Masse und Kraft die entscheidenden Faktoren fürs Überleben sind.

Sir William Thomson, Erfinder des ersten Gesetzes der Thermodynamik, hatte schon 1852, basierend auf dem zweiten Gesetz der Thermodynamik, berechnet, dass die Erdwärme graduell abnehme, wodurch einer menschenfreundlichen Lebensatmosphäre auf der Erde ein absehbares Ende prognostiziert werden konnte. Die Erde sollte nach Thomsons Berechnungen schneller als erwartet abkühlen und schon bald zu einer eisigen Wüste werden, die für den Menschen unbewohnbar sein würde.¹³⁶ Im Verständnis der Thermodynamik wurde die Natur zu einer riesigen Maschine, in welcher energetische Übertragungen auf den verschiedensten Ebenen ständig zu verzeichnen waren. Mit der Entdeckung des Elektromagnetismus konnte in aller

¹³⁵ „Tout agonise en moi, autour de moi! Vous vieillissez, soleils lointains qui tournoyez à toute vitesse comme des roues véhémentes dont les planètes sont les volantes éclaboussures!... Et toi, notre Soleil à nous, tu es bien long, ce matin, à te hisser sur l'horizon... Vrai, tu commences à vieillir aussi. Quelques siècles suffiront à rendre crayeuse ta face d'or jaune. [...] C'est ta façon de mourir! [...] Et toi, ma Terre bien-aimée, tu te comprimes! [...] Tu as tort de refroidir ainsi de plus en plus tes oeillades à la Lune!... Elle finira par bondir de rage et de désir dans tes bras, pour boire enfin un baiser total, après tant d'amour platonique!... Pitié de nous, pauvres puces égarées dans le remous furieux de ce grand lit terrestre!...“ (MF Maf, 49 f.).

¹³⁶ Vgl. Rabinbach 1992, S. 47.

Materie dieselbe unsichtbare *Kraft* bei ihrer thermodynamischen Arbeit beobachtet werden,¹³⁷ was Emil Du Bois-Reymond, deutscher Physiologe und Fachkollege von Hermann von Helmholtz, schon 1848 in seinem Essay *Über die Lebenskraft* zur Überzeugung verleitete, dass die Unterscheidung von Organischem und Anorganischem gänzlich aufgehoben werden musste.¹³⁸

Vor diesem Hintergrund gewinnen Marinettis Maschinenmetaphern an Verständlichkeit. Die Idee des Kosmos als einer grossen Maschine liess sich auch auf die organischen Körper übertragen, deren einzelne Organe eigentlich kleine Kraftwerke und deren Nerven in Wahrheit elektrische Leitungen waren.¹³⁹ Die naturwissenschaftlichen Entdeckungen legitimierten, dass Metaphern in Eigentlichkeit umschlagen konnten. Das metaphorische Feld der Technik bot letztlich die treffenderen Begriffe zur Beschreibung des Menschen, als es die Wissenschaft des Geistes vermochte.

Die *mechanische Eigentlichkeit* versetzt Marinetti in den Zwang, diese wiederum zu metaphorisieren. *Personificatio* und ironische Mythologismen leisten Entlastung von der beängstigenden Fremdheit der Welt. So deutet Mafarka die Anziehungskraft zwischen den Himmelskörpern als eine erotische Fernbeziehung. Die Prognose, wonach der Mond dereinst in die Erde stürzen würde, äussert sich in Marinettis Poesie als kosmische Vernichtungsphantasie. Entsprechend aussichtslos ist das Schicksal des Menschen. Dieser wird in den „Strudeln“ des Universums untergehen, sofern er nicht als Konstrukteur auf den Plan tritt, der etwas erschafft, was die kosmologische Entropie transzendieren kann.¹⁴⁰

Klaus Theweleit hat in seiner zweibändigen Studie über *Männerphantasien* eindrücklich dargelegt, dass jenes unkontrollierbare Fliessen der Welt in der faschistischen Kulturgeschichte eng mit dem Konzept der Weiblichkeit in Verbindung steht. Was nicht in den männlichen Körper integriert werden kann, stellt als weibliches Fluten eine Bedrohung für die festgesetzten Grenzen dar. Mafarka muss gegen diese Auflösungstendenz der Welt eine Maschine bauen, welche die destruktiven Energieflüsse, die in der Natur herrschen, in ein geschlossenes System der Kräfteübertragung überführen kann.¹⁴¹

Mit dieser unreflektierten Motivation im Bauch entwirft Mafarka den Plan zu einem Flugwesen, dem die Fluten des Meeres und die Winde des Himmels nichts anhaben können. Konstruiert wird dieser „Sohn Gazourmah“ in einer quasi-industriellen Höhle, wo die beiden Völker der

¹³⁷ ebd., S. 48.

¹³⁸ ebd., S. 65.

¹³⁹ ebd., S. 46.

¹⁴⁰ Hierzu konstatiert Ehrlicher 2011, S. 110, dass die „Entropieangst, die den energetischen Produktivismus der Moderne immer schon begleitete“ im Maschinenwesen Gazourmah nur scheinbar überwunden wird. Diese Angst werde in Gazourmah gerade manifest, weil dessen Energie nur negativ „als ein Fortschreiben von Destruktion“ freigesetzt werden kann.

¹⁴¹ Vgl. Theweleit 1977 f., 1. Bd., S. 314-362, insbesondere S. 316; 2. Bd., S. 225-287.