

„Schmiede von Milmillah“ und jene der „Weber von Lagahourso“ erst einen gegenseitigen Vernichtungskrieg beginnen, um am Ende von Mafarka ohne Bezahlung davongejagt zu werden (MMaf, 145). In diesem kolonialistisch anmutenden Produktionsprozess gehört das Produkt nur seinem geistigen Urheber, der den energetischen Aufwand der Arbeiter durch seinen Gestaltungswillen bündelt. In einem System der thermodynamischen Energieflüsse ist – gemäss dem französischen Psychologen Théodule Ribot – der Wille das Schaltwerk, dem eine zentrale Bedeutung in der Koordination konfligierender Impulse und Sinneswahrnehmungen zukommt. Der Wille ist demnach ‚ein komplexer psycho-physiologischer Mechanismus, in dem alleine die Macht wohnt, zu handeln oder zu hemmen.<sup>142</sup> Indem Marinetti die technische Konstruktion auf einen gestaltenden Willen zurückführt, kann er sich in einem kruden Materialismus damit begnügen, dass Mafarka für die Erschaffung von *Gazourmah* eine Mixtur gefunden habe, welche „die Pflanzenfasern in lebendiges Fleisch und feste Muskeln verwandelt“ (MMaf, 123). Marinetti behält Begriffe wie ‚Genie‘ und ‚Seele‘ oder eben ‚Willen‘ in seinem Repertoire,<sup>143</sup> um die energetischen Ursachen der ästhetischen Prozesse im Dunkeln zu belassen.

In diesem *transzendenten Materialismus* muss erst ein Genie sterben, damit Gazourmah lebendig werden kann. Im tödlichen Kuss lässt Mafarka seine Lebenskraft in den übermenschlichen Vogel fließen. Gazourmah erhebt sich in die Lüfte und triumphiert über alle kosmologischen Kräfte, selbst über die Sonne. In ihm steckt ein Leben, das ihn nie mehr verlassen kann. Denn anders noch als Mafarka hat Gazourmah solche Lungen, die selbst die Finsternis des Alls einatmen.<sup>144</sup> Die Übertragung des eigenen Willens in eine unsterbliche Maschine bedeutet in der futuristischen Logik indessen, dass Mafarka zur ‚Mutter von Gazourmah‘ werden muss. Seinen Körper ereilt damit das Schicksal, „das der Roman allem Weiblichen vorschreibt: Materie zu werden.“<sup>145</sup>

Damit ist Gazourmah als ein Gedankenspiel erkennbar geworden, das sich im Anschluss an Theweleit in die Logik des Faschismus einordnen lässt. Zielt die gesamte Erzählung von *Mafarka* auf die Transzendenz der Entropieangst in einem übermenschlichen Maschinenkörper, so bleibt diese Maschine ein seltsam unscharfes, unreflektiertes Gebilde. Die Beschreibungen beider Körper, jener Gazourmahs wie jener Mafarkas, changieren dabei zwischen organischer und technischer Metaphorik. Gazourmah ist eine Maschine und doch wird die Maschine, ausgestattet mit Muskeln, Lungen, einem ‚kupferrot gegerbtem Glied‘ und ständiger Penetrationslust, nur als männlicher Körper begreiflich (vgl. MMaf, 160). Im Gegenzug muss Mafarka, der Inbegriff gepanzerter Männlichkeit, zur weiblichen Liebhaberin der Maschine

---

<sup>142</sup> Nach dem Zitat von Ribot in Rabinbach 1992, S. 67.

<sup>143</sup> Vgl. u. a. „vom Genie seines Erbauers“ (MMaf, 78); „aus ihm den Sohn zu machen, der meiner Seele würdig ist“ (MMaf, 123).

<sup>144</sup> Das vorläufige Ziel Gazourmahs ist denn auch der rote Planet Mars (MMaf, 173).

<sup>145</sup> So argumentiert Ehrlicher 2001, S. 105, mit direktem Bezug auf die Studie von Theweleit.

werden, um seinen Willen in eine ‚höhere Ordnung‘ zu überführen. Das faschistoide Konzept zwingt den Mann und die Maschine in einen Chiasmus, in welchem beide zur absoluten Metapher des jeweils anderen ihre Umwertung erfahren. So argumentiert Theweleit:

Das Konzept vergewaltigt die Maschine ebenso wie den Menschen, indem es ihre spezifischen Fähigkeiten vertauscht. Die Maschine, das Produktionsmittel, dessen sinnvoller Gebrauch dazu führen könnte, die Lage der Menschen so weit zu verbessern, daß sie sich verfleischlichen, ihren im Kampf ums Überleben erworbenen Muskelpanzer ablegen könnten, wird zu einem Ausdrucksmittel fleischlicher Lust degradiert, während der Mensch, Produzent von Lust, in eine Muskelmaschine verwandelt wird [...] Die wirklichen Menschen und die wirklichen Maschinen fallen dieser Verkehrung zum Opfer.<sup>146</sup>

Gegen die entropische Auflösungsgefahr, welche die Literatur im Weiblichen verortet, muss sich der Mann in eine gepanzerte Muskelmaschine verwandeln, die selbst über die kosmischen Mächte der Entropie triumphieren kann.

Marinetti bereitet in seiner literarischen Imagination die Militarisierung des Volkskörpers vor, wie er von Benito Mussolini, dem späteren politischen Freund Marinettis, dann auch durchgeführt wird.<sup>147</sup> Unreflektiert bleibt in dieser Logik, dass ja gerade die dampf- und petrolbetriebenen Maschinen eigentliche Katalysatoren für entropische Prozesse sind. Der Zustand der perpetuierten Explosion und der absoluten Geschwindigkeit, auf welchen die Ideologie der Maschine hinstrebt, ist ein futuristisches Phantasma. Ungeklärt bleibt dabei die Frage des Antriebs. Für die Erschaffung des Übermenschen muss das Menschliche erst in einem kontrollierten Energiefluss zu Treibstoff verarbeitet werden.

### III. 5. Steuerung

In einem Fragment aus dem Herbst 1887, das Elisabeth Förster-Nietzsche später zum § 866 von *Der Wille zur Macht* kompilieren wird,<sup>148</sup> entwickelt ihr Bruder Friedrich den Übermenschen aus einer „Nothwendigkeit“ der Erhebung über die (absolute Metapher der) Maschine, zu der sich die Menschheit als Ganzes aufgrund ihrer zunehmenden Verschaltung und ökonomischen Nutzbarmachung wandle. Nietzsches Befund liegt dabei ein globaler Blick auf die „bevorstehende Wirthschafts-Gesammtverwaltung der Erde“ zugrunde, in deren Dienst sich die Menschheit sukzessive stellt:

als ein ungeheures Räderwerk von immer kleineren, immer feiner „angepaßten“ Rädern; als ein immer wachsendes Überflüssig-werden aller dominirenden und commandirenden Elemente; als ein Ganzes von ungeheurer Kraft, dessen einzelne Faktoren Minimal-Kräfte, Minimal-Werthe darstellen.“<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Theweleit 1977 f., 1. Bd., S. 230 f.

<sup>147</sup> Vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S. 153.

<sup>148</sup> Als Referenz dient hier die Kröner-Ausgabe von 1922.

<sup>149</sup> Nietzsche 1970, S. 128 f.; zit. in Ingold 1980, S. 48.

In dieser Tendenz der Nivellierung, die letztlich „zu einer Verkleinerung und Anpassung des Menschen“ führt, tritt der Übermensch geradezu als notwendige „Gegenbewegung“ auf; als ein kommandierendes Element, das sich unter der „Daseins-Vorausbedingung“ der Maschine über die Maschine erhebt. Keine Frage, dass uns dieses Bild auch in Marinettis *Mafarka*, im ‚Bauch des Wals‘, entgegen getreten ist. Wie Mafarka auf seinem ‚Menschenteppich‘ dient die „Machinalisierung der Menschheit“ auch Nietzsches Übermensch „als ein Untergestell, auf dem er seine höhere Form zu sein sich erfinden kann ...“. In diesem Begriff der Erfindung liegt jedoch der Knackpunkt zwischen den beiden Positionen. Anders als in Marinettis Maschinenmetapher sieht Nietzsche in der Erzeugung des „synthetischen, des summirenden, des rechtfertigenden Menschen“ noch eine Möglichkeit, sich der Logik der Verkettung zu entziehen. Bei allem Einfluss und bei aller Bedenklichkeit von Nietzsches Erbe gilt es zwischen seiner Interpretation des Übermenschens und derjenigen Marinettis den Unterschied hervorzuheben, dass Nietzsche den Blick von aussen auf die Maschinenmetapher fordert: ein Heraustreten, das es ermöglicht, ihre Anordnung moralisch als Ausbeutung zu lesen.

Er braucht ebensosehr die Gegnerschaft der Menge, der „Nivellirten“, das Distanz-Gefühl im Vergleich zu ihnen; er steht auf ihnen, er lebt von ihnen. Diese höhere Form des Aristokratismus ist die der Zukunft. — Moralisch geredet, stellt jene Gesamt-Maschinerie, die Solidarität aller Räder, ein Maximum in der Ausbeutung des Menschen dar: aber sie setzt Solche voraus, derentwegen diese Ausbeutung Sinn hat. Im anderen Falle wäre sie thatsächlich bloß die Gesamt-Verringerung, Werth-Verringerung des Typus Mensch, — ein Rückgangs-Phänomen im größten Stile.

— Man sieht, was ich bekämpfe, ist der ökonomische Optimismus: wie als ob mit den wachsenden Unkosten Aller auch der Nutzen Aller nothwendig wachsen müßte. Das Gegentheil scheint mir der Fall: die Unkosten Aller summiren sich zu einem Gesamt-Verlust: der Mensch wird geringer: — so daß man nicht mehr weiß, wozu überhaupt dieser ungeheure Proceß gedient hat. Ein wozu? ein neues „Wozu“? — das ist es, was die Menschheit nöthig hat ...<sup>150</sup>

Die Frage des „Wozu“ deutet die Maschine vom Modell zum Werkzeug um. Es ist dies ein Werkzeug, das man gebaut hat, ohne deren Nutzen vorgängig zu kennen. Das Produkt ist jedenfalls eine „Werth-Verringerung“ des Menschen. Auch Nietzsches Versuch einer Antwort setzt im Grunde schon nach der Konstruktion der Maschine ein. Angesichts der vollendeten Tatsache der „Gesamt-Maschinerie“ hält sie nur noch die aristokratische Möglichkeit der Distanzierung und der Ausbeutung durch Wenige bereit. Der einzige Sinn des Ganzen würde dann noch in dem Wert liegen, den die glücklichen Wenigen ausserhalb der Maschine für sich abschöpfen, nachdem sie sich vom Glauben an die Zweckmässigkeit dieser Daseins-Verwaltung befreit haben.<sup>151</sup>

Eine solche Antwort konnte die Futuristen, die ohne Alternative zur Maschine geblieben waren, nicht befriedigen. Ihre Figur des Übermenschens hatte Ingenieur und Pilot zu werden. Wenn die

---

<sup>150</sup> Nietzsche 1970, S. 128 f.

<sup>151</sup> Vgl. Blumenberg 2009, S. 34 f.

Futuristen schon nicht an die Steuerposition der Gesamt-Maschinerie gelangen konnten (die futuristische Partei war 1918 mit bescheidenem Erfolg gegründet worden),<sup>152</sup> so wollten sie wenigstens ein Bewusstsein für das Ganze der Maschine entwickeln. In diesem Bewusstsein kann sich dann jedes Teilchen der Maschine als ihr Zentrum empfinden. Es ist dies ein neues, geschichtsloses Weltgefühl, das Marinetti in seiner *Drabtlosen Phantasie* (1913) fordert:

Es hat für [die Menschen] wenig Sinn zu wissen, was ihre Vorfahren taten, aber sie müssen wissen, was ihre Zeitgenossen in allen Teilen der Erde tun. [...] Deshalb muß sich jeder als Mittelpunkt fühlen, Richter und Motor des erforschten und des unerforschten Alls. Das menschliche Gefühl nimmt gigantische Ausmaße an, es besteht die dringende Notwendigkeit, jeden Augenblick unsere Beziehungen zur ganzen Menschheit zu bestimmen. (MDPh, 210)<sup>153</sup>

Die unendliche Diskrepanz zwischen diesem ‚gigantischen‘ Gefühl, Mittelpunkt, Richter und Motor zu sein und der tatsächlichen Existenz als einzelnes Rad der Maschine lässt schon erahnen, dass diese neue Identität kein Gleichgewicht zwischen freien Bürgern und einer demokratischen Gesellschaft wird herstellen können. Die Tendenz zielt in eine andere Richtung, in der jeder Einzelne wertlos ist und zugunsten des grossen Gefühls vernichtet werden kann, es sei denn, er befinde sich selbst in der Führerposition.

### III. 6. Worte in Freiheit

Schon wenige Jahre nach seinem ersten Manifest wird Marinetti in seinem *Manifeste de la littérature futuriste* (1912) sein Konzept der *mots en liberté* beschreiben, einer neuen Worttechnik, mit welcher die alte Schönheit der klassischen Literatur zertrümmert und überschrieben werden kann. Marinetti fordert darin nicht weniger, als die von Homer ererbte Syntax zu zerstören. Dies erfordere:

1. eine zufällige Anordnung der Substantive
2. den Gebrauch der Verben im Infinitiv
3. Abschaffung der Adjektive
4. Abschaffung der Adverbien
5. Verdoppelung der Substantive (durch Metaphernpaare)
6. Abschaffung der Satzzeichen etc.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S. 152.

<sup>153</sup> „Ils [...] n'ont pas besoin de connaître ce que faisaient leurs ancêtres, mais ont besoin de savoir ce que font tous leurs contemporains. Besoin de communiquer avec tous les peuples de la terre et de se sentir à la fois centre, juge et moteur de tout l'infini exploré et inexploré. D'où le développement énorme du sens humain et le désir angoissant de déterminer à chaque instant nos rapports avec toute l'humanité“ (MFTM, 525).

<sup>154</sup> Die darauf folgenden Punkte 7-9 ufern in einer metaphorischen Konzeption Marinettis aus, auf die am Ende dieses Kapitels eingegangen wird. Aus typographischer Hinsicht ist zu erwähnen, dass die zentralen Forderungen der hier nur paraphrasierten Punkte jeweils in fetter Schrift den imperativen Gestus des Programms auf einer materiellen Ebene des Textes visuell unterstützen. Der Einsatz von typographischen Mitteln wird in den späteren *Tavole parolibere* zum wesentlichen Ausdrucksmittel der futuristischen Literatur.

Seinen Plan zur radikalen Verstümmelung des Satzbaus will Marinetti freilich nicht am Schreibtisch entworfen haben, sondern im Aeroplan. Auf dem Benzintank sitzend, 200 Meter über den mächtigen Schloten von Mailand, habe ihn das stürmische Bedürfnis gepackt, die Worte zu befreien. Was darauf folgt, ist nicht mehr das Programm eines Menschen. Es sind die Worte des Propellers, die er Marinetti diktiert.

Die Überlegenheit der Sprache eines Propellers („*l'hélice tourbillonnante*“ MFTM, 392) gegenüber derjenigen Homers äussert sich in seiner rotierenden Bewegung. Hat der lateinische Satz gerade genug Energie, um „einen Augenblick zu laufen, und fast sofort wieder keuchend anzuhalten“ (MTM, 282), so überträgt der Rotor die „absolute Kraft der Materie“ (MTM, 286), deren Essenz die Maschine in ihrem Benzintank („*cylindre à essence*“ MFTM, 391) mit sich führt, schlagartig auf die Intuition des Künstlers. Seine Aufgabe besteht dann noch darin, die entstandenen Worte gemäss dem Zufall ihrer Geburt („*au hasard de leur naissance*“ MFTM, 392) anzuordnen. Gerade in ihrer „grösstmöglichen Unordnung“ (MTM, 285)<sup>155</sup> vermögen sie das „Ich“ in der Literatur zu zerstören und stattdessen – gleichsam mit dem Stethoskop – durch die befreiten Gegenstände und die eigenwilligen Motoren hindurch die Atmung, die Sensibilität und die Instinkte der Metalle, der Steine, des Holzes usw. zu behorchen:

Auscouter à travers les objets en liberté et les moteurs capricieux la respiration, la sensibilité et les instincts des métaux des pierres et du bois etc. (MFTM, 394)

Die Sehnsucht der Futuristen, die Materie wie ein Organ zu *auskultieren*, ist im Grunde die Fortsetzung eines längst ausgeträumten Traumes der Romantik – ein Traum, der nun vom geflügelten Wort in die beflügelte Maschine hinein verlagert wird. Dies poetologisch zu reflektieren, wie es Kafka wohl gelingen würde, liegt ausserhalb der Reflexionsmöglichkeiten, die dem futuristischen Instrumentarium zur Verfügung stehen. Das liegt mitunter daran, dass die Maschine als eigentliche *black box* des Textes<sup>156</sup> das unerklärliche absolute Wesen bleibt: eine viel benutzte, doch kaum zurückverfolgte Metapher.

So kann Marinetti denn auch der Rotor als Stethoskop dienen, der ihm die „unverständlichen und unmenschlichen Verbindungen [der] Moleküle und Elektronen“ (MTM, 285) in eine assoziative Liste von Eindrücken übersetzt. Mit Maschinenkraft gelingt jener Metaphern-Dreisprung vom Nervenreiz zum Bild und vom Bild zum Laut, den Nietzsche einst als Beweis für die völlige Unerreichbarkeit des *Dings an sich* durch Sprache diente. Die daraus entstehenden *mots en liberté* sind jedoch für Menschen kaum mehr lesbar.

---

<sup>155</sup> „suivant un **maximum de désordre**“ (MFTM, 394). Im Originaldruck sind einige Worte fett gedruckt, was erst in der deutschen Übersetzung in Majuskeln übersetzt worden ist.

<sup>156</sup> Vgl. Theisohn 2012, S. 427, der die *black box* als eine der zwei großen Kunstgriffe der Kybernetik bezeichnet: Da die Kybernetik den Menschen als Informationsmaschine denkt, kann sie laut Theisohn deren Handlungskalküle als verborgene Operationen übergehen. Einzig *input* und *output* dieser Maschinen seien als Datensätze entscheidend für die Berechnungen der Kybernetik.

# BATAILLE

## POIDS + ODEUR

Midi 3/4 flûtes glapisement embrasement  
toubtoub alarme Gargaresch craque-  
ment crépitation marche Cliquetis sacs  
fusils sabots clous canons crinières roues  
caissons juifs beignets pains-à-huile canti-  
lènes échoppes bouffées chatolement chas-  
sie puanteur cannelle fadeurs flux  
reflux poivre rixe vermine tourbillon oran-  
gers-en-fleur filigrane misère dés échecs  
cartes jasmin + muscade + rose arabe-  
sque mosaïque charogne hérissément  
savates mitrailleuses = galets + ressac  
+ grenouilles Cliquetis sacs fusils canons  
ferraille atmosphère = plomb + lave + 300  
puanteurs + 50 parfums pavé-matelas dé-  
tritrus crottin charognes flic-flac entasse-  
ment chameaux bourricots tohubohu cloa-  
que Souk-des-argentiers dédale  
soie azur galabieh pourpre oranges mou-

157

Seinen ersten Flug erlebte Marinetti im Oktober 1910 mit dem Piloten Bielovucic, doch das eigentliche Zerstörungspotenzial von Flugzeugen ist ihm wohl erst 1911 als freiwilliger Teilnehmer im libyschen Krieg bewusst geworden. Als Korrespondent der französischen Zeitung *L'Intransigeant* wird er zum Zeugen, wie die italienische Armee zum ersten Mal in der Kriegsgeschichte Bomben aus einem Flugzeug abwirft.<sup>158</sup> Am 1. November 1911 fliegt Leutnant Garotti mit einer *Blériot* über das feindliche Lager und wirft vier kleine Bomben ab.<sup>159</sup>

Die Berichterstattungen zum Kampfgeschehen, eigentliche Lobgesänge auf die neugeborene italienischen Luftwaffe,<sup>160</sup> veröffentlicht Marinetti unter dem Titel *Bataille de Tripoli* (1912), doch die neue Perspektive des Militärpiloten, der die Welt in rasender Geschwindigkeit verkürzt von oben<sup>161</sup> betrachtet und die Explosionen seiner Bomben als euphorisierendes Schauspiel eines ‚reinigenden Krieges‘ unter sich wahrnimmt, hat weitreichendere Konsequenzen. Sie inspiriert

<sup>157</sup> F. T. Marinetti: *Les mots en liberté futuriste*, S. 75 (MFML, 75). Zur Übersetzung s. Baumgarth 1966, S. 250.

<sup>158</sup> Vgl. Ehrlicher 2001, S. 156.

<sup>159</sup> Vgl. Benton 1990, S. 28.

<sup>160</sup> Vgl. Baumgarth 1966, S. 79.

<sup>161</sup> „En regardant les objets d'un nouveau point de vue, non plus de face ou de dos, mais à pic, c'est-à-dire en raccourci“ (MFTM, 396).

Marinetti zu einer neuen literarischen Form, die er später als *aeropoesia* klassifizieren wird.<sup>162</sup> Sein Text *Bataille Poids + Odeur* (1912) ist eine frühe Übung in dieser neuen poetischen Gattung und dient Marinetti am Ende seines *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) als Beispiel für die neue Technik der *mots en liberté*, deren breite Kritik in den Feuilletons einen Beweis für die Möglichkeit einer solchen Ausdrucksform hatten erforderlich werden lassen.

In einem offenen Brief an Marinetti (1913) kritisiert Alfred Döblin die unhinterfragten Bilderfluten von *Bataille Poids + Odeur* als „üblen Ästhetizismus“, der die Aufgabe des Poeten, sein Bildmaterial zu formen, ungerechtfertigterweise an den Rezipienten auslagere.<sup>163</sup> Mit seiner Kritik setzt Döblin einen Typus Leser voraus, der noch hermeneutisch einen Sinn aus den Metaphern des Textes entwickeln soll. Dabei ist das mechanische Diktat der Maschine auf gar keine Verständigung mehr ausgelegt. Das maschinelle Stethoskop, mit welchem Marinetti das wirkliche Leben behorcht, bildet in der zunehmenden Befreiung der Worte ein ‚engmaschiges Netz von Bildern oder Analogien‘, welches man ‚in das geheimnisvolle Meer der Erscheinungen auswerfen‘ kann (MTM, 284). Dieses Netz soll in ‚onomatopoetischen Kakophonien [...] die unzählbaren Geräusche der sich bewegenden Materie‘ nachahmen (MTM, 291).

Eine solche Poetik der radikalen *Mimesis* produziert in ihrer letzten Konsequenz die futuristischen *Tavole parolibere* – Tableaus, die in typographischem Durcheinander Szenen von Luft-Bombardements und Schlachtfeldern ikonisch, lautmalerisch und begrifflich nachempfinden. Die wilden Anordnungen von unterschiedlichsten Typographien, mathematischen Zeichen, Zahlenreihen, Lautpoesie, Wortfetzen und Analogien werden der Forderung gerecht, die ‚vollständige Synthese des Lebens‘ (MDPh, 215) herzustellen bzw. alle Eindrücke eines intensiven Lebens in Verbindung zum ‚unbekannten oder intuitiv erfaßten Weltall‘ (MDPh, 213) synchron abzubilden.

Die Technik der *mots en liberté* produziert dabei Serien jener tachistoskopischen Wortexpositionen, wie sie Friedrich Kittler im Aufschreibesystem um 1900 beobachtet. Es sind Datensätze, die zu erkennen geben, dass die Welt in ihrer absoluten Geschwindigkeit nur noch von Maschinen verarbeitet und begriffen werden kann. ‚Nur solange Kulturtechniken auf die Abszisse einer biologischen Zeit abgetragen wurden, waren sie Dem Menschen zuschreibbar, den die Zeit der Apparate liquidiert‘, so Kittler.<sup>164</sup>

Diese biologische Zeit glaubt Marinetti durch das Mittel der Geschwindigkeit, wenn nicht überwunden, dann doch endgültig relativiert zu haben: ‚La lumière et les ondes électromagnétiques 3 + 1010 par seconde, voilà les saintes que nous prions!‘ (MFTM, 965), so

---

<sup>162</sup> Dies analog zur *aeropittura* der futuristischen Malerei, die damit wesentlichen Anteil an der Vorstellung einer mechanischen Produktion und Perspektive in der modernen Kunst hatte. Vgl. Ingold 1980, S. 291.

<sup>163</sup> Döblin 1998, S. 100-104; vgl. Erdbeer 1998, S. 142.

<sup>164</sup> Kittler 1995, S. 282.

verkündet er in *La nouvelle religion - morale de la vitesse* (1916). Die Geschwindigkeit des Lichts und der elektromagnetischen Wellen<sup>165</sup> sind die Referenzpunkte für eine Welt, in der das Gesetz der Gravitation zerstört und die Werte von Zeit und Raum zu subjektiven Kategorien herabgesetzt worden sind (MFTM, 967). Das sind deutliche Reflexe auf Einsteins Relativitätstheorie.

Ähnlich wie in der *écriture automatique* spaltet sich das Subjekt im Verlust über die Kategorien von Zeit und Raum in ein Unbewusstes – eine „schreibende Hand“, die „sich vom Körper zu lösen und sich ins Freie zu verlängern“ scheint – und in ein weit entferntes „Gehirn, das ebenfalls losgelöst vom Körper [...] mit erschreckender Klarheit die unerwarteten Sätze betrachtet, die der Feder entfließen“ (MTM, 289).<sup>166</sup> Der Futurist wird beim Schreiben selbst zum Schauplatz einer schizophrenen Spaltung, in welcher ein registrierendes Auge dabei zusieht, wie der Automat der Hand das Kommando der Maschine niederschreibt. Literatur ist nur noch ein Telegramm davon, wie die Welt ihr Molekularleben dem Menschen kraft seiner Intuition diktiert:

**Les métaphores condensées. – Les images télégraphiques. – Les sommes de vibrations. – Les noeuds de pensées. – Les éventails tour à tour ouverts et fermés de mouvements. – Les raccourcis des analogies. – Les bilans de couleurs. – Les dimensions, poids, mesure et vitesse, des sensations. – Le plongeon du mot essentiel dans l'eau de la sensibilité sans les cercles concentriques que le mot produit. – Les repos de l'intuition. – Les mouvements à 2, 3, 4, 5 temps. – Les poteaux analytiques explicatifs qui soutiennent les fils de l'intuition.** (MFTM, 527)<sup>167</sup>

Die Verschränkung von Schreibszenen und Flug im Aeroplan, durch welche dieselbe synchrone Perspektive auf die Welt möglich wird, hilft dabei zu verstehen, wie sich in Marinettis Imagination das poetische Ideal einer absoluten Synthese der Welt mit dem lebensweltlichen Ideal des Kriegs verbinden kann. Denn der Zustand der ‚ewigen Geschwindigkeit‘, der die Synchronizität durch ein Aufheben von Raum und Zeit erst ermöglicht, kann neben dem abstrakten poetischen Erleben der Dichtung nur im rauschhaften Zustand der Lebensgefahr, verdichtet im Flug des Kriegspiloten, metaphorisiert werden.

La guerre est la mise au point et la pierre de touche de l'armée, moteur central de la nation. Une grande vitesse d'auto ou d'aéroplane permet d'embrasser et de comparer rapidement différents points de la terre, en faisant ainsi mécaniquement le travail de l'analogie poétique. Qui voyage acquiert mécaniquement du talent, rapproche les choses distantes vues synthétiquement et en les comparant l'une à l'autre découvre leurs mystérieuses sympathies. (MFTM, 966)

Die poetische Arbeit der Analogie, verschiedene Dinge zusammen zu denken, verlagert sich auf eine räumliche Umschließung der Erde. Ein futuristisches Kunstwerk stellt in ihrem Anschluss an die maschinelle Vernetzung der Welt die Analogienetze her, die das System in einem Moment absoluter Gleichzeitigkeit aktivieren: „Omniprésence de l'imagination sans fils = vitesse“ (ebd.).

---

<sup>165</sup> Gemeint sind vermutlich  $3 \cdot 10^{10}$  cm/s, eine ungefähre Angabe der Lichtgeschwindigkeit.

<sup>166</sup> Vgl. den Befund einer psychophysischen Zweiteilung des Menschen in der *écriture automatique* bei Kittler 1995, S. 283-288.

<sup>167</sup> Zur Übersetzung s. (MDPh, 215).



*Imagination sans fils* oder *Drabtlose Phantasie* ist Marinettis Schlagwort für das neue Konzept einer reinen Analogiereihe, deren intuitive Eindrücke sich assoziativ immer weiter verketteten, ohne dabei durch irgendeinen ‚Draht‘ mit der eigentlichen Sinnebene der Sprache verbunden zu sein.

Eines Tages werden wir zu einer noch essentielleren Kunst gelangen, wenn wir erst die ersten Glieder unserer Analogien zu unterdrücken wagen und nur noch die ununterbrochene Folge der zweiten Glieder geben. Wir müssen zu diesem Zweck darauf verzichten, verstanden zu werden. [...]

Die Syntax war eine Art Geheimschrift, die den Dichtern dazu diente, die [Massen] über die Farbe, die Musik, die Plastik und die Architektur des Weltalls zu unterrichten. Die Syntax war eine Art Dolmetscher oder langweiliger Fremdenführer. Diesen Zwischenträger muß man beseitigen, damit die Literatur unmittelbar in das Weltall dringen und einen Körper mit ihm bilden kann. (MTM, 286 f.)<sup>168</sup>

Ist es die Aufgabe von Ingenieuren, die Welt in Zahlen zu abstrahieren, um auf ihrer Basis Maschinen zu bauen, so fordert Marinetti von der futuristischen Literatur eine ganz ähnliche Abstraktionsleistung auf dem Gebiet der Metapher. Die Analogien sollen, losgelöst von den eigentlichen Referenten, zu einem „engmaschigen Bild-Netz“ (MTM, 284) verknüpft werden, das sich frei von jeder logischen Verbindlichkeit über die Welt auswerfen lässt, um in kosmologischem Massstab dasjenige abzubilden, wofür die Sprache in ihren einzelnen Sätzen und Metaphern kraft- und farblos geworden ist (vgl. MTM, 283).

Eine solche Analogiereihe unterscheidet sich von der Allegorie, die ja ebenfalls eine „Reihe der zweiten Ausdrücke mehrerer Analogien“ ist (MTM, 289). Im Unterschied zur logischen Verbundenheit der Allegorie will Marinetti aber eine „intuitive Reihe“, die sich in ihrer Kühnheit und Widersprüchlichkeit einer logischen Interpretierbarkeit entzieht.

Mit der Vorstellung eines kosmischen Informations- und Analogienetzes, das durch das Prinzip der Geschwindigkeit programmiert wird, arbeitet Marinetti an einer absoluten Metapher, auf die seine Schriften immer wieder zurückkommen. Eine literarische Ausformung dieser Metapher gelingt ihm jedoch nur noch formal in seinen *mots en liberté*. So lässt sich in dieser Literatur der Welt einen zukünftigen Sinn nur dann abgewinnen, wenn sie perspektivisch überfordert und moralisch schockiert. Der Preis für den Effekt von Wahrhaftigkeit unter dem Diktat der Maschine ist der Verlust über das historische Bewusstsein literarischer Topoi. Die Figur, welche Maschinen dabei zuhört, wie sie Essenz in Geschwindigkeit verwandelt, ist ohne Sinn für eine Kategorie der Menschlichkeit.

---

<sup>168</sup> „Nous parviendrons un jour à un art encore plus essentiel, quand nous oserons supprimer tous les premiers termes de nos analogies pour ne donner que la suite ininterrompue des seconds termes. Il faudra pour cela renoncer à être compris. [...] La syntaxe était une sorte de chiffre abstrait qui a servi aux poètes pour renseigner les foules sur l'état coloré, musical, plastique et architectural de l'univers. La syntaxe était une sorte d'interprète et de cicérone mono- tone. Il faut supprimer cet intermédiaire pour que la littérature entre directement dans l'univers et fasse corps avec lui“ (MFTM, 396).

## IV. Fazit

Die absolute Metapher ist in dieser Arbeit als eine Technik begriffen worden, die sich aus der sprachlichen Notwendigkeit entwickelt, über die Grenze des *Bekanntes* hinweg einen Begriff des *Unbekannten* zu bilden, und die im Sinne einer Handlungsmotivation Deutungsrichtungen produziert. In diesem Feld der vorläufigen *Unbegrifflichkeit* ist die absolute Metapher nicht nur als ein Hilfswerkzeug der Begriffsarbeit, sondern als Bestandteil einer kulturell weiter gefassten Methode des Möglichkeitssinnes erkennbar geworden, die sich die moderne Literatur zunutze macht, um Szenarien durchzuspielen und Perspektiven einzunehmen, welche sich dem Zugriff und dem Verständnis des historisch situierten Menschen entziehen. Im Rahmen dieser literarischen Methode erlangte die absolute Metapher der Maschine ihre Kontur.

In der Literatur Franz Kafkas wurde die Maschine als eine Metapher fassbar, durch welche die absolute Immanenz literarischer Übertragungsprozesse veranschaulicht wird. Ausgehend von Prometheus, der in seiner Kulturgeschichte zu einem obskuren Zeichen geworden ist, besteht die literarische Arbeit darin, den entzogenen *Wahrheitsgrund*, der in seiner Undurchdringlichkeit als eine absolute Grenze vorgestellt wird, mit der Textmaschine zu umkreisen und ihre Zeichenlogik auf absolute Metaphern zurückzuführen. Eine solche Methode kann im Sinne einer Traumarbeit den Mechanismus der Maschine nutzen, um von Versuchsanordnungen der Literatur auf die Wirklichkeit zurückzurechnen. Der automatische Produktionsmechanismus entzieht sich nicht nur der Bedeutung, sondern er fördert auch ungeheure Deutungen an die Oberfläche.

Dabei profitiert die Literatur von einer *zwangsläufigen* Logik der maschinellen Übersetzung, die begriffliche Aporien schonungslos offenlegt. Doch das Eintreten in die Maschine birgt immer auch die Gefahr der Umschliessung. In der Maschine zu sein, bedeutet einen vollständigen Verlust des Daseinsgrundes, d. h. der Fähigkeit, Zeichen auf dem Boden ihrer absoluten Metaphern zu berechnen und die *Unselbständigkeit* der Metaphern als Metaphern zu erkennen. Durch die Einspannung des Menschen in das *Gestell* der Maschine kann die Bedeutungsproduktion der Maschine in ein absolutistisches Diktat umschlagen, in welchem die Übertragungsprozesse unverständlich werden und den Menschen in grotesken Urteilen durchstossen. Gerade dieses vernichtende Diktat der Maschine, das im Rauschen eines Propellers auf dem Flugfeld von Brescia als ein *anderes* ein erstes Mal zur Sprache kommt, ist das wesentliche Verbindungsglied zur Poetik der Maschine bei F. T. Marinetti.

In Marinettis futuristischer Logik kann die Vision einer Zukunft nur noch in der Zerstörung der bürgerlichen Kulturzeichen und in der bedingungslosen Verschmelzung des Menschen mit der