

Peter Demetz

Der italienische Futurismus und Franz Pfempfers »Aktion«

- Zur Geschichte der Avantgarde -

Der Begriff des Expressionismus hat die alterprobte Tugend, die klassische Moderne der deutschen Künste dramatisch zu akzentuieren, dient aber auch zugleich, ob man will oder nicht, einer anachronistischen Neigung, ästhetische Entwicklungen in ganzen Blöcken zu sehen und ihre inneren Konflikte, ohne jede Rücksicht auf ihre Historie, zu verdunkeln. Alfred Döblin, einer der gedankenreichsten Zeugen jener Zeitläufte, bemerkte, daß vieles, was man expressionistisch nannte, futuristisch gewesen war (Juli 1921), aber selbst Döblin versuchte nicht, die futuristische Strähne aus dem expressionistischen Webmuster zu heben. Es wäre immer noch eine produktive Aufgabe, den Futurismus (von Italien her) und den Expressionismus mit- und nebeneinander in ihren historischen Verschränkungen zu beobachten, um Gleichklänge, Konflikte und Spannungen zutage zu fördern, und ich bin nicht der Erste, welcher diese Frage von einigem Interesse findet. Ich will mich hier nur auf Franz Pfempfers *Aktion* beschränken, die in ihrer überraschenden Wandlung von der radikalen Ablehnung der Futuristen zu einer freundlichen Anwaltschaft einiges von jener Faszination verrät, welche die Futuristen auf ihre avantgardistischen Zeitgenossen, auch die widerstrebenden oder die auf der Linken, ausübten. Ob das ganz widersprüchlich war oder nicht, das ist eine ganz andere Frage.

Die Attitüde der von Franz Pfempfer redigierten *Aktion*, einer »Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst« (so seit April 1912) von mehr oder minder verdeckten radikalen oder gar anarchisierenden Orientierungen, ist nicht einfach zu beschreiben - zumindest nicht so einfach wie Herwarth Waldens zielgerechte Bemühung, in seinem *Sturm* futuristische Kunst in Ausstellungen zu propagieren, futuristische Manifeste zu publizieren (wenn auch in sehr unvollkommenen Übersetzungen), die futuristischen Künstler gegen die herabsetzende Kritik in den Tagesblättern zu verteidigen, und seine Freunde und Mitarbeiter, darunter Franz Marc und Alfred Döblin, zu enthusiastischen Sympathieerklärungen zu mobilisieren. In der *Aktion* gab man sich zunächst ablehnend oder gar widerborstig, obgleich die Leser der *Aktion* nicht über mangelnde Informationen über neue italienische Politik und Literatur zu klagen hatten. Im Gegenteil; Franz Pfempfer fand (in einigem Gegensatz zum Ästhe-

ten Herwarth Walden, der in Florenz Kunststudent gewesen war), die gesellschaftlichen und intellektuellen Entwicklungen Italiens von besonderem Interesse, eben weil die sozialistischen und anarchistischen Gruppen, und der antibürgerliche Affekt der neuen Literatur, dort sichtbar war als anderswo. Nur so kann ich es mir erklären, daß der begabte junge Soziologe Robert Michels, damals in Turin, unter stetem Bezug auf Bakunin, die besonderen Schichtungen der italienischen radikalen Linken analysierte, die anarchistische Leidenschaft der italienischen Sozialisten rühmte, und zum Schlusse gelangte, daß »keine Arbeiterbewegung der Welt, allein die russische ausgenommen ... in den ersten Dezennien ihres Bestehens so aufreibende und furchtbare Kämpfe zu bestehen gehabt [hätte], wie die italienische« (A2:1912:198). Zu gleicher Zeit engagierte sich die *Aktion* im Bewußtsein, daß die antibürgerlichen Neigungen der Epoche in vielerlei Gestalt inkarnierten, konsequent und auffällig in zustimmenden Essays und Rezensionen, für Gabriele D'Annunzio. Schon die erste dieser ausführlichen Rezensionen, über D'Annunzios Roman *Fôrse che si, fôrse che non* (Vielleicht - vielleicht auch nicht) im Inselverlag (1910), in der ausgezeichneten Übersetzung Carl Vollmoellers, bezeugt sehr deutlich, welche Erwartungen D'Annunzio erfüllte. Heinrich Eduard Jacob bekräftigte in seinem Aufsatz (A1:1911:850-855) enthusiastisch, daß es »kein Genußverlangen« gäbe, das sich an diesem Buch »nicht satt trinken, befriedigen, berauschen« könne. Vier Lesergruppen hätten allen Anlaß, D'Annunzio dankbar zu sein - diejenigen, die »von der Kunst ein womöglich völlig paralleles Mitlaufen mit den technischen Errungenschaften des Tages wünschen«; diejenigen, die von einem »Neuland der Seele« träumen; diejenigen, die in der Prosa nach dem höchsten Reichtum von »Assoziationen, Stimmungen, Kostbarkeiten« suchen; und schließlich jene vielen Nietzscheaner, die in der Literatur nach der Tat verlangen, denn gerade in D'Annunzios Roman von den Leidenschaften des Fliegers Paolo Tarsis »stürzt das Weib in Verlassenheit und Nacht«, und »der Mann ... wird Täter und steigt siegend in die unsterbliche Luft«. Merkwürdig, wie Heinrich Eduard Jacob viele charakteristische Züge des Romanes rühmte, die auch Marinetti und seine Futuristen für sich hätten in Anspruch nehmen dürfen. Der D'Annunzio-Kult in der *Aktion* hat den Boden für die Aufnahme des italienischen Futurismus in der deutschen Avantgarde gelockert.

In ihrem zweiten (1912) und der ersten Hälfte ihres dritten (1913) Jahrgangs beschäftigt sich die *Aktion* polemisch mit den futuristischen Künsten, ohne den engen Bezug auf die von Walden arrangierten Ausstellungen und die im *Sturm* publizierten Manifeste und Essays je verschleiern zu wollen; auf Waldens, und seiner Mitarbeiter, Herausforderungen antwortet die *Aktion*, wie Schlag auf Schlag, und nicht ohne wirksame Ironie. Den Anfang macht ein Karl Kraus-Zitat über den

»Futuristen-Rummel« (A2:1912:842), und da Karl Kraus ursprünglich mit Walden zusammenarbeitete, treffen seine Zeilen Walden und die von ihm publizierten Manifeste zugleich, also das »Manifest der Futuristen« (im *Sturm*, März 1912 anlässlich der Berliner Ausstellung) und Valentine de Saint-Points »Manifest der futuristischen Frau« (im *Sturm*, Mai 1912), das sonst in Deutschland ohne Wirkung blieb. Karl Kraus erklärte programmatisch, daß er die Manifeste der futuristischen Maler »für den Protest einer rabiaten Geistesarmut« halte, die »tief unter dem Philister« stehe und fügte hinzu, er halte das Manifest der futuristischen Frau für eine Kundgebung, »der ein Paar lustlose Rutenhiebe zu gönnen wären«. In den grundsätzlichen Polemiken gegen die futuristische Kunst, die Walter Server, und ein wenig später Pfempfer's Freund Oskar Kanehl in der *Aktion* veröffentlichten, ist ein merkwürdig konservativer Vorbehalt nicht abwesend, und es entbehrt nicht einer grotesken Ironie, daß gerade der spätere Dadaist Werner Server in seinem Artikel »Gegen den Futurismus« (A2:1912:850-851) in Brusttönen bürgerlicher Überzeugungen gegen die Futuristen zu Felde zieht. Es ist alles »aus der Luft geholt«, »jenseits aller Evolution«; der Kritiker kann nicht umhin, gegen »ein unmögliches, eine Unkunst« zu sprechen. Server findet Genügen an der »Neuen Sezession«; die Futuristen versuchen, weit über ihre Ziele hinauszugehen, und in der Malerei ergibt das »eine jammervolle Sudelei ... auf Kosten des Sehens«. Der Greifswalder Schriftsteller Oskar Kanehl versteht seinen polemischen Beitrag selbst als »nüchternes Manifest« (A3:1913:813-815) gegen Marinetti-Ekstasen; und indem er als früherer Semiotiker verfährt, und alle Kunst als Schöpfung von »Zeichen in der Wirklichkeit« erklärt, spricht er den Futuristen jede spezifische Berechtigung ab, »statt des gegenständlich Wirklichen das seelische Erlebnis, oder statt eines Augenblicks der Bewegung die Bewegung selber« darzustellen. Die Futuristen, so impliziert Kanehl, unterscheiden sich nicht von anderen Künstlern; »Futurist ist jeder«, dessen »Zeichen, neu und fremd, die Gegenwart noch nicht zu deuten weiß«. Leider sind die futuristischen Zeichen »weit weg« von Michelangelo, der als Patriarch der Kunstschöpfung erscheint, und niemand vermag es, »die Bewegung auf unbeweglichem Papier festzuhalten«. Das sind theoretische Ansätze, die ein produktives Streitgespräch zu eröffnen vermöchten, aber Kanehl, der den Futuristen die begründeten Ekstasen einer neuen Religiosität zuschreibt, schlittert in seinem »nüchternen« Gegen-Manifest selbst in ein pseudo-religiöses Idiom und schneidet sich jede Möglichkeit ab, analytisch zu argumentieren.

Mehr als einmal determinieren die affirmativen Essays im *Sturm* die Polemik der *Aktion* gegen die futuristischen Maler. Vor allem entzündet sich die Diskussion an Umberto Boccionis Bild »La Risata«. Es war Döblin, der in seinem enthusiastischen Essay über »Die Bilder der Futu-

risten« (*St3:1912:41-42*) in Boccionis »La Risata«, aber auch in Severinis oder Russolos Arbeiten das Prinzip der futuristischen Kunst als eines »Befreiungsaktes« emblematisch zu finden und zu erklären suchte. Der Maler in tanzender Bewegung, das Bild mit dem Zentrum in sich selbst, die Emanzipation von der »entseelten blöden Szene« oder vom Gegenstand; die Wichtigkeit des Subjektes und seiner »Beseeltheit«, die »alles bedeutet«. Deshalb Döblins bewegte Re-Interpretation des Bildes: »Der Maler tanzt wie ein trunkener um den Hut einer Frau; immer kehrt der Hut [wieder], gesehen von oben, von rechts, von links, schräg, aufgestellt. Der Maler sieht sich nicht satt an dem spiegelnden Marmortisch, der wie ein Leitmotiv durch alle Elane des Bildes wandert; und immer wieder zünden zwei Hände über einer roten Flamme eine Zigarette an«. In der *Aktion* (2:1912:850-851) beschrieb Semer Boccionis Bild auf ganz ähnliche Art wie Döblin (vielleicht weniger detailliert), nützte aber Döblins Stichworte, eines nach dem anderen, *gegen* Döblin, und erklärte, daß die auf der Leinwand schwimmenden Bildteile weder der malenden Phantasie noch dem »Bildzentrum in sich« konzediert werden könnten, und »auch nicht der Seele, die in Übermaß der Empfindung an sich selber sterben geht«. Döblin rühmte die »Beseeltheit«, aber Semer wendet ein, daß gerade diese »glühende Beseeltheit«, der »Verzicht auf Szene und Objekt, auf Raum und Zeit«, das Optische notwendig zerstört. Boccioni, Severini, Russolo und andere haben in der *Aktion* ursprünglich kein Glück; eine ein wenig spätere Glosse (A4:1914:294), die recht wohl von Semer stammen könnte, bezeichnet Boccionis Buch (1914) über den plastischen Dynamismus als eine Angelegenheit für die »Kunstkriminalistik« und weist auf die Bildbeilagen dieser Publikation hin, in denen man sieht, wie »italienische Familien-Kitschiers von Picasso nichts verstanden haben, sondern nur das rein Äußerliche ...«

In der zweiten Hälfte des dritten (1913) und im vierten Jahrgang (1914) der *Aktion* verlieren die Polemiken gegen die futuristische Malerei manches an aggressiver Schärfe. Die ersten Aufregungen über die Berliner Ausstellung der Futuristen verklingen, und Pfempferfs Interesse an italienischen Entwicklungen behauptet seine Rechte, vor allem in der Publikation von Übersetzungen lyrischer Gedichte aus Italien. Semer beschreibt noch einmal den »Neuen Stil« (A4:1914:142-144) im Sinne der Abstraktion, wie sie Wilhelm Worringer expliziert hatte; und während Semer nostalgisch auf die Kunst Michelangelos, Grünewalds, Rembrandts und Dürers zurückblickt, definiert er den »Neuen Stil« als eine Art »Rücksprung« zur Abstraktion Altägyptens, deutlich wieder in den Bildern Cézannes, Van Goghs und Gauguins. Die Qual des Daseins wird transformiert, aber der Futurismus »überschlägt sich« in diesem Bemühen, obwohl jedes gute neue Bild futuristische Elemente in sich haben mag, weil die Moderne überhaupt das Bild des Gegenstandes in die Idee setzt, um [sich] »von ihm zu befreien, um ihn zu erlösen«.

Der Polemik der *Aktion* gegen die futuristische Malerei sind jene Veröffentlichungen entgegengesetzt, welche die italienische Literatur, einschließlich futuristischer Lyrik, zur Kenntnis der Leser bringen; und selbst wenn man in der ersten Publikation von Marinettis Gedichten (A3:1913:378-380) redaktionelle Ironie vermuten könnte (denn sie werden im Verbands *neuerfranzösischer Lyrik* vorgestellt, und das mit Recht, denn er schrieb seine frühen und besten Gedichte in französischer Sprache), so ist es unmöglich, ähnlich zu argumentieren, wenn es um die immer häufigere Publikation anderer italienischer Gedichte geht. Im vierten Jahrgang (1914) wird immer deutlicher, daß Walter Serners Verdammungsurteile über die futuristische Malerei keine Entsprechungen im Literarischen finden, und die Übersetzerin Else Hadwiger, von der wir leider allzu wenig wissen, wird zur eigentlichen Gegenspielerin Serners und (als Gönnerin und Lehrerin der jungen Dichter Hugo Ball und Johannes R. Becher, die von ihr Wesentliches über italienische Lyrik lernen) zur freundlichsten Vermittlerin futuristischer Poesie in Deutschland, zumindest vor dem Eintreffen Theodor Däublers in Berlin. Else Hadwigers Übersetzung der Gedichte *I Reclusi* (Lieder der Eingeschlossenen) (A4:1914:836-858) von Paolo Buzzi, einem der loyalsten Freunde Marinettis, ist nur ein Beispiel ihrer folgenreichen Wirksamkeit. Johannes R. Becher (der oft in ihrer Berliner Wohnung Zuflucht suchte) fühlte sich von den Liedern der Nonnen, Dirnen, Kranken, Gefangenen, Irren und Toten ganz besonders angezogen und variierte Buzzis Gestalten in seinen Gedichtbänden »Verfall und Triumph« (1914) und »Päan gegen die Zeit« (1918).³ Serners Antifuturismus fand in der Avantgarde wenig Nachfolge, aber Else Hadwigers Übersetzungen futuristischer Lyrik (die sie ja mit einem Marinetti-Bändchen begann) waren für Hugo Balls und Johannes R. Bechers Beschäftigung mit futuristischer Rhetorik von entscheidender Bedeutung.

Die Wandlung, wenn nicht gar Kehrtwendung der *Aktion* in ihrem Interesse an futuristischen Entwicklungen knüpft sich, nach Else Hadwigers Übersetzungen, an die Neigungen und Arbeiten Theodor Däublers. Er importiert eine persönliche Konzeption italienischer Tendenzen, in welcher seine eigenen Erfahrungen des Florentiner Futurismus eine bedeutende Rolle spielten. Der Triestiner Däubler (sein Großvater war Graveur und Maler) war nahezu zweisprachig aufgewachsen, befuhr, mit 15 Jahren, die Meere als Schiffsjunge und Drop-Out, und lebte längere Zeit in Florenz (1907-1914), in Freundschaft mit dem Bildhauer Paul Peterich, Arthur Moeller van den Bruck, der sein überquellendes Welt-epos »Das Nordlicht« zu edieren suchte, und war jüngeren Florentiner Intellektuellen verbunden, die, Giovanni Papini an der Spitze, die avantgardistische Zeitschrift *Lacerba* herausgaben. Man nannte ihn dort »il nostro Däubler«, publizierte sein Essay über Picasso in italienischer

Fassung (1. Mai 1914) und kündigte kurz vor Kriegsbeginn die Publikation weiterer Arbeiten aus seiner Feder an. Däubler wurde im August 1914 in Portofino vom Kriegsausbruch überrascht, unternahm noch vor dem Kriegseintritt Italiens eine Reise nach Sizilien und lebte dann in Berlin und Dresden. In seinem Gepäck befanden sich u. a. Übersetzungen aus den lyrischen Arbeiten Aldo Pallazzeschis, der von 1910 bis zum Frühling 1914 aktiver Futurist gewesen war; und Däubler publizierte zunächst einige Pallazzeschi-Übersetzungen im *Sturm* (4:1915:9-10), ehe er sich eng an die *Aktion* anschloß, die ihm die Redaktion einer italienischen Sondernummer anvertraute (19. Februar 1916) und ihn durch eine Däubler-Nummer (18. März 1916) auszeichnete (eine Ehre, die ihm nie wieder zuteil werden sollte).

Die Ironie der Wendung zum Futurismus, wie sie in der *Aktion* im Jahrgang 1916 sichtbar wurde, lag darin, daß sich Pfempfert und Däubler weder der neueren Konflikte in der Redaktion der Florentiner *Lacerba* noch der Explosion des italienischen Nationalismus, um nicht vom Chauvinismus zu sprechen, bewußt waren oder bewußt zu sein schienen. Däubler, der manches aus der *Lacerba* in seine italienische Sondernummer übernahm, war sich offenbar nicht klar über den Konflikt, der im Frühling 1915 zwischen Papini in Florenz und Marinetti in Mailand ausgebrochen war, und Franz Pfempfert, der durch die Herausgabe seiner Sonderhefte (z. B. des französischen, tschechischen oder italienischen) im Zeitalter des Militarismus und Nationalismus den Gedanken einer intellektuellen Internationalität wirksam nähren wollte, lenkte die Aufmerksamkeit seiner Leser, aus Gründen einer freien und geistigen Kosmopolitität, gerade zu einem Zeitpunkt auf Papini und den Futurismus, als sie sich, mit wenigen Ausnahmen, in einen fast besinnungslosen Taumel des Nationalismus, der Kriegsbegeisterung und der Xenophobie gestürzt hatten. Man fragt sich, ob Däubler oder Pfempfert Papinis Aufruf »Fuori i Tedeschi« (»Heraus mit den Deutschen«, *L*, 15. Februar 1915) gelesen hatten (in dem er die ausnahmslose Vertreibung selbst der deutschen Gouvernanten aus Italien forderte), als sie einen seiner Texte, im Interesse der Internationalität, an die Spitze der italienischen Sondernummer stellten.

Es ist jedenfalls unmöglich, Pfempferts und Däublers radikalem Internationalismus den höchsten Respekt zu versagen, gerade wenn man (aus so großer Entfernung) die Chronologie der Publikationen und die gleichzeitigen Ereignisse der Kriegsgeschichte ins Auge faßt. Däublers »Sang an Mailand«, (A5:1915:218-225) die historische Heimat des Futurismus, erschien in der *Aktion* am 1. Mai 1915, also 48 Stunden vor dem Austritt Italiens aus dem Dreibund und weniger als drei Wochen vor Beginn der italienisch-österreichischen Kriegshandlungen; die italienische Sondernummer (6-7:78-104) trägt das Datum des 19. Februar 1916 (fünf Monate

vor der Kriegserklärung Italiens an Deutschland) und in den Wochen zwischen der vierten und fünften Isonzoschlacht; und das Däubler-Sonderheft (11-12;131-156) vom 18. März 1916, in dem sich Däubler zur mediterranen Tradition Italiens bekannte, und sein Gedicht »Futuristisches Tempo« veröffentlichte, fällt genau in die Tage vor der fünften Schlacht am Isonzo. Däublers Orientierungen entstammen dem Florentinischen Futurismus; neben einer Probe der älteren Dichtung (Giovanni Pascoli) stehen die »besten Jungen«, und die entstammen mehr oder minder allesamt der Florentiner Zeitschrift *Lacerba*, allerdings vor dem Bruch der »Papinisten« und der »Marinettisten« im Frühling 1915. Der deutsche Leser wird zu glauben gedrängt, Papini und Marinetti (hier wieder übersetzt von der loyalen Else Hadwiger), Aldo Palazzeschi und Paolo Buzzi, wären noch immer in der ungetrübten Eintracht künstlerischer Arbeit vereint, und nicht durch Papinis Erklärungen (*L*, 14. Februar 1915) und seine krude, aber wirksame »Adampetinismo«-Parodie auf die Manifeste Marinettis in zwieträchige Gruppierungen getrennt, - hier die Freunde Papinis (darunter Govoni, Pallazzeschi, Severini, Soffici, u.a.m.), und dort die vielen »Marinettisten« (Buzzi, Folgore, Boccioni, Balla, der Architekt Sant'Elia, etc.). Däublers italienische Sondernummer erneuert die Erinnerung an eine einstimmig futuristische *Lacerba*, wie er sie aus seiner freundlichen Erfahrung kannte. Tavalatos Artikel über »Die Seele Weinigers« (A6:1916:95-101) zum Beispiel ist eine Übersetzung aus der *Lacerba* (1. Januar 1913, pp. 5-7) und die Übersetzungen aus der Lyrik Luciano Folgores und Corrado Govonis, wieder besorgt von Else Hadwiger, bringen zwei futuristische Lyriker zu Worte, die im pro-futuristischen *Sturm* in einer kleinen italienischen Auswahl erst sechs Jahre später (1922) mit Arbeitsproben erscheinen.

Das abschließende redaktionelle Material (A6:1916:103-104) der Sondernummer (einschließlich der »Kleinen Anmerkungen über die Kunst im heutigen Italien« von Däubler) und die »Notiz zu dieser Sondernummer« (die ersten fünf Zeilen wahrscheinlich von Pfempfert, der Rest wieder von Däubler) bestätigt die in der Auswahl der Texte implizierten Voraussetzungen noch einmal auf explizite Art, indem sie die futuristische Kunst, die in der *Aktion* bisher proskribiert war, mit überraschendem Lobe bedenkt und die futuristischen Gruppen der Mailänder und Florentiner noch einmal in schöner Eintracht darstellt. In den »Kleinen Anmerkungen« skizziert Däubler eine epigrammatische Geschichte der neueren italienischen Künste, die von den »großen Venetern« einschließlich Tiepolo und den Canalettos, über Canova, Fontanesi, Segantini und Medardo Rosso zur Moderne, die in den Futuristen wieder eine »italienische Richtung« hat (allerdings undenkbar ohne Picasso, der den ligurischen Namen seiner Mutter führt). Däubler fügt »ein paar Worte« über die futuristische Literatur hinzu, nennt Marinetti und seinen Lehrer

Gustave Kahn, den »feinen, unabhängigen« Lyriker Pallazzeschi (den er seit längerem zu übersetzen im Begriffe steht), und meint, daß sich »die meisten Talente Italiens dem Futurismus angeschlossen« hätten, darunter auch jene Florentiner, die, ob Däubler das wissen will oder nicht, längst gegen den Futurismus Front gemacht haben. In seinen Betrachtungen über die futuristische Malerei stellt Däubler die Urteile der *Aktion*, wie sie Server und Kanehl getroffen hatten, auf den Kopf. Er entschuldigt sich dafür, im Sonderheft keine Reproduktionen futuristischer Künstler gebracht zu haben (Pfempfert führt in den folgenden Notizen an, Soffici dennoch für das Unternehmen gewonnen zu haben), und nennt als ihre »begabtesten« eben jene, die Walden und seine Freunde im *Sturm* längst gerühmt hatten, die *Aktion* aber mit ihrem Bannfluch belegt hatte: Boccioni, den Walden und Döblin über alles gelobt, Server aber verdammt; Severini, den man im *Sturm* gerühmt hatte, Server in der *Aktion* aber entschlossen aus dem Kreise der echten Kunst ausschloß (A3:1913:671-672), Russolo, Carrà und Soffici ... In der »Notiz« kompilierte Däubler eine Leseliste für Abonnenten, die mehr über die Kunstentwicklungen des modernen Italien erfahren wollten; merkwürdig konservativ, zumindest im Kontext der *Aktion*, die Hervorhebung Victor Hehns und Moeller van den Brucks, und nicht ohne privates Interesse sein Hinweis auf das eigene »Nordlicht« (Erster Teil) und die Pallazzeschi-Übersetzungen. Erfahrene Leser der *Aktion* dürften überrascht gewesen sein, hier auf einmal, wie zur Krönung der Leseliste, einen empfehlenden Hinweis auf die »Verse von Marinetti« gefunden zu haben, für die sonst der *Sturm* allein eingetreten war.

Das italienische Sonderheft und die Däubler-Sondernummer der *Aktion* sind nicht zuletzt deshalb von einiger Bedeutung für die Wirkungsgeschichte des Futurismus in Deutschland, weil Däubler der erste und einzige deutsche Schriftsteller war, der in Florenz in den Sog futuristischer Gruppen geriet und aktiv an ihren Kundgebungen teilnahm, vor allem in den Jahren 1913-1914. Alle anderen deutschen Schriftsteller (wohl mit Ausnahme seines Freundes Arthur Moeller van den Bruck) und Lyriker lernten den Futurismus in Berlin und, oder durch die Vermittlung von Kritikern und Übersetzern kennen: Walden als Arrangeur der Berliner Ausstellungen und Gastgeber Marinettis, Döblin und Stramm durch Walden, und Ball und Johannes R. Becher durch die Übersetzungen Else Hadwigers in der *Aktion*. Däubler bekannte später, er sei zwar kein Futurist gewesen, hätte aber »futuristische Elemente« in sich gefühlt⁴, und seine späteren Erinnerungen an das futuristische Leben in Florenz, die Mitternachtsgespräche im Wartesaal erster Klasse des Florenzer Hauptbahnhofs, wo die Mailänder und römischen Futuristen mit ihren Florentiner Kollegen zwischen zwei Schnellzügen zusammenkamen, und an die berühmte Serata im Florentiner *Teatro Verdi* (12. Dezem-

ber 1913), wo die Futuristen das Publikum zielbewußt provozierten, sind die einzigen Berichte eines deutschen Augenzeugen, der volle Authentizität, wenn auch nicht Objektivität, in Anspruch nehmen darf. Als Triestiner, den es ins alte Venedig, Rom, und nach Sizilien zog, war Däubler nicht eben instinktiver Futurist; er war, im Gegenteil, und um einen futuristischen Ausdruck zu gebrauchen, ein »Passatist« reinsten Wassers, der in seinen episch arrangierten Gedichten das Historische und Kosmische mischte. Er konnte aber den Futuristen nachfühlen, warum sie den erstarrten Akademismus der Künste zerstören und das italienische Selbstbewußtsein verjüngen wollten. Däublers Beiträge in der *Aktion* sind dabei gleichsam provisorischer und antizipierender Art: Sie stehen zwischen seinen Erfahrungen (1913-1914) und den großen Essays (1918-1919) und streifen über Themen und Probleme hin, die er dann in seinen Arbeiten über *Simultaneità* (die er richtig Boccioni zuschreibt) und in seiner Charakteristik der futuristischen Maler, Carrà und Boccioni ein wenig über Soffici und Severini stehend, genauer aufgreift.

Ich hebe, in der ihm gewidmeten Sondernummer, sein Gedicht »Futuristisches Tempo« in einigen Einzelheiten hervor, weil es einer der sprachschöpferischsten deutschen Texte ist, die futuristische Interessen zumindest in Annäherung an die futuristische Rhetorik darzustellen suchen. Der Zyklus »Futuristisches Tempo« (A6:1916:137-142, aus neun Gedichten bestehend) deutet schon im aktuellen Titel an, daß er sich in modernen Richtungen bewegt. Es ist ein Stadtgedicht, wie so viele futuristische oder expressionistische Lyrik, aber die Mailänder oder Florentiner Futuristen wären erstaunt gewesen (wenn sie die Dichtung hätten lesen können), daß Däubler sich erkühnte, gerade das alte Rom als Metropole der *Velocità*, der bewegten Massen, der modernen Architektur und der neuen Technologie zu sehen, vor allem im zentralen Gedicht (V) des Zyklus, der dann in den restlichen Stücken (VI-IX) wieder ins Theatralische, das oft an D'Annunzio erinnert, oder in *Fin-de-siècle* Plüschromantik verwittert. Däubler präsentiert zunächst, im ersten Gedicht des Zyklus, Landschaften der Ölbäume und des Naturlichts, kontrastiert das sanfte Arkadien mit der Hektik der von elektrischen Lichtern blitzhaft erleuchteten Straßenzügen Roms, und entfaltet dann diesen Gegensatz (II-III) ins Breite und Allgemeine, Natur und Technik, der »böse Mond« und »der lila Schein der Bogenlampen« (ein Marinetti-Motiv aus dem Zweiten Manifest), zugleich mit dem febrilen Großstadt-Verlangen nach »verglasten Hallen«, »Riesenscheiben« und »kalten Glaskristallen«. Der Mittelteil (V) des Zyklus arbeitet mit Motiven aus dem Repertoire der futuristischen Malerei, nicht zuletzt aus Severinis berühmtem Bild »La Danse du Pan Pan à Monaco« - ein ruheloses Panorama menschlichen Lebens in der Metropolis, deren chaotische Elemente sich durchdringen, Friseurladen, Tabakkram, die typische Bar mit den »Wanderfla-

schen« und der »Kassiererin auf dem hohen Stuhl«, das Caféhaus, die »Marmortische ... absinthgrün eingeschichtet«, und auf den Straßen »die blanken Tramwaywagen«, die kristallinisch anrücken, »die Fahrtrikristalle wandern bernsteinbleich erlichtet./Die Menschen scheinen Schatten blau hineingedichtet«, und zugleich die rasenden Automobile (Marinettis Lieblingsrequisiten) wie »beherrschte Feuerkatarakte«. Ungeachtet der Naivität Däublers, die sich oft in Bildern und Reimen zeigt, zögere ich nicht, die Intensität dieses Gedichts mit jener zu vergleichen, die ich in Johannes R. Bechers kühnsten Gedichten jener Epoche finde.

Im historischen Kontext der deutschen Avantgarde, und ihres Verhältnisses zum italienischen Futurismus, hat Franz Pfempfers *Aktion* eine komplizierte, widersprüchliche und wesentliche Funktion. Pfempfert war, von Anbeginn, von der eruptiven Energie des italienischen Sozialismus und Anarchismus angezogen (ohne zu wissen, wie nahe er damals dem Sorel-Schüler Mussolini stand und welche anarchisierenden Tendenzen sich im Futurismus anmeldeten). Er publizierte soziologische und politische Berichte über die italienischen Entwicklungen, und war doch nicht geneigt, in den ungetrübten Enthusiasmus einzustimmen, mit dem Walden und die Seinen den Futurismus im *Sturm* willkommen hießen. Während man im *Sturm* die futuristische Kunst mit allen Mitteln propagierte, lehnte sie die *Aktion* zunächst als exaltiert, sinnlos und >antiopistisch< ab. Zugleich gewährte Pfempfert der neuen italienischen Lyrik, in den Übersetzungen Else Hadwigers, einen gewissen Raum, und wandte sich, nach dem Erscheinen Theodor Däublers in Berlin, dem italienischen Futurismus mit einer überraschenden Aufmerksamkeit zu, welche Serners und Kanehls einstige Polemiken gegen den Futurismus, in den früheren Heften der *Aktion* radikal negierte. Dieses Engagement der *Aktion* hat chronologische und wirkungsgeschichtliche Aspekte erster Ordnung. Die pro-futuristischen Sonderhefte der *Aktion* fallen gerade in jene Zeit, in welcher sich der *Sturm* damit begnügte, August Stramm (der selbst durch Waldens Vermittlung vom Futurismus gelernt haben mochte) und seine vielen Epigonen zu publizieren und den literarischen Horizont der Zeitschrift sträflich zu verengen. Die *Aktion* setzt die Anwaltschaft des Futurismus eben dort fort, wo sich der *Sturm* zunächst auf die Stramm'sche Reduktion der Syntax konzentriert, und wirkt durch Theodor Däubler und die Übersetzungen Else Hadwigers auf Hugo Ball und Johannes R. Becher, und mit ihnen in die Weite der zeitgenössischen deutschen Lyrik. Alfred Döblin, Waldens ehemaliger Mitarbeiter, dachte Futuristisches auf seine Art weiter, aber die Differenzen zwischen *Sturm* und *Aktion* beginnen sich unmittelbar nach Kriegsende und in den ersten Jahren der Weimarer Republik deutlicher denn je zu zeigen. In der *Aktion* gibt Pfempfert das Literarische und Ästhetische fast ganz auf und wendet sich den praktischen und theoretischen Fragen des Anarchismus zu,

berichtet über die Kämpfe und Verfolgungen der italienischen Syndikalistinnen mit Hingabe und Aufmerksamkeit, so z. B. über die Schicksale Giuseppe Boldinis und Francesco Ghezzi (*A12:1922:549–551*) in preußischen Gefängnissen (denn sie hatten im sozialistischen Preußen Asyl gesucht) und publizierte genaue Denkschriften über den Terror der Faschisten gegen die Repräsentanten der Linken, von Piccinini bis auf Matteotti (*A15:1925:530–533*). Merkwürdig dagegen im *Sturm* die erneute Loyalität Waldens (ehe er ganz zur KPD abschwankte) für die zweite Generation der italienischen Futuristen. Sein Lieblingsfuturist war damals der in Berlin ansässige sizilianische Poet und Dramatiker Ruggiero Vasari, der für den *Sturm* eine kleine Anthologie neuer futuristischer Lyrik (1922) zusammenstellte - eben jener Vasari, der sich zehn Jahre später mit jenen Goebbels-Protégés verbündete, die auch in der NS-Diktatur einen deutschen Expressionismus retten wollten, und deshalb Marinettis letzten Besuch in Berlin, im März 1934, organisierten, um die überlebende Avantgarde innerhalb der Diktatur zu unterstützen (Festrede: Gottfried Benn). Das ist allerdings ein ganz anderes Kapitel der futuristischen Rezeptions- und Wirkungsgeschichte.

Anmerkungen

Um die Fußnoten möglichst zu verkürzen, sind Hinweise auf Veröffentlichungen in den Periodica in den Text selbst verarbeitet: *A* (Die Aktion), *St* (Der Sturm) und *L* (Lacerba).

- 1 Alfred Döblin, »Von einem Kaufmann und einem Yoghi«, in: *Kleine Schriften I* (Olten:1985), 299.
- 2 Vgl. C. Chiellino, *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des literarischen Einflusses in Deutschland* (Frankfurt, Bern, Las Vegas:1978)
- 3 Über Becher und Buzzi, vgl. die ausgezeichnete Dissertation von Norbert Hopster, *Das Frühwerk Johannes R. Bechers* (Bonn:1969), 38, 43, 89.
- 4 Vgl. Theodor Däublers Essays, in: *Der neue Standpunkt* (Leipzig: 1919), und die Erinnerungen, in: *Kampf um die neue Kunst* (Berlin:1919, 3. Auflage).