

„Mit immer gebrechlicheren Schritten  
schreite ich meiner Wiege entgegen...“

*Zur Dialektik des Fortschritts im italienischen Futurismus*

*„[...] erst in dem Falle, wenn „das Wahre nicht bloß als Substanz, sondern als Subjekt“ gefaßt wird; wenn das Subjekt (das Bewußtsein, das Denken) zugleich Erzeuger und Produkt des dialektischen Prozesses ist; wenn es sich demzufolge zugleich in einer selbstgeschaffenen Welt, deren bewußte Gestalt es ist, bewegt und diese Welt ihm doch zugleich in völliger Objektivität entgegengilt, kann das Problem der Dialektik und mit ihr die Aufhebung des Gegensatzes von Subjekt und Objekt, von Denken und Sein, von Freiheit und Notwendigkeit usw. als gelöst betrachtet werden.“<sup>1</sup>*

*Georg Lukács: „Geschichte und Klassenbewußtsein“*

---

<sup>1</sup> Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Darmstadt/Neuwied 1983, S. 217f.

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
Verdinglichung nach Georg Lukács.....	6
Die organische Zusammensetzung des Kapitals.....	8
Die Warenmonade .....	11
Futurismus und Entfremdung.....	13
Desintegration der Wirklichkeit.....	15
Gestundete Zeit oder: der Wahn des Absoluten.....	17
„Die Menschen werden wieder mythisch.“.....	21
Der Futurismus als Gegenstand ästhetischer Theorie.....	24
Bibliographie.....	27

# Einleitung

Als am 5. Februar 1909 das „Manifest des Futurismus“ des italienischen Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti in „La gazzetta dell'Emilia“ und zwei Wochen darauf, am 20. Februar, in der französischen Tageszeitung „Le Figaro“ abgedruckt wurde, konnte niemand ahnen, welche weitreichenden Konsequenzen dieser Text für die Entwicklung der europäischen Kunst haben würde. „[D]as futuristische Moment ist seither in jedem Neuaufbruch mitenthalten“, mehr noch, „man kann sagen, daß es keinen Ismus gibt, der nicht auf die eine oder andere Weise das Ideeninstrumentarium F.T. Marinettis und seiner genialen Mitstreiter beerbt hätte.“<sup>2</sup> Dabei beanspruchte Marinetti die künstlerische und ideologische Führerschaft der futuristischen Avantgardebewegung von deren Anfängen bis zum Ende im Jahre 1944. In weihevollen Worten richtet sich Gottfried Benn in seiner „Rede auf Marinetti“ beim Bankett der Union nationaler Schriftsteller in Berlin am 29. März 1934 an den „Prophet[en]“: „Mitten in einem Zeitalter stumpfgeordener, feiger und überladener Instinkte“, so Benn, „verlangten und gründeten Sie eine Kunst, die dem Feuer der Schlachten und dem Angriff der Helden nicht widersprach.“<sup>3</sup> Damit sollte Benn die Veröffentlichung des ersten Manifestes gar als das „Gründungsereignis der modernen Kunst in Europa“ feiern.

Der Futurismus wird gemeinhin in zwei Phasen geteilt, in die „Klassische Phase“ von 1909 bis 1915 und den „Zweiten Futurismus“ von 1916 bis 1944/1945, die zunächst den Ersten Weltkrieg, dann nach 1922 die allmähliche Eingliederung des Futurismus in die faschistische Kulturpolitik und schließlich mit dessen Niederlage auch das Ende der Bewegung umfasst. Sie erscheint vor allem in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, den die Futuristen im Übrigen euphorisch begrüßten und in dem das künstlerische Schaffen doch beinahe zum Erliegen kam, ja dem selbst einige futuristische Künstler zu Opfer fielen, als „ein nur loses Konglomerat sich zeitweilig verbündender Einzelintellektueller und Untergruppen, zusammengehalten mehr durch das Etikett Marinettis als durch eine substantielle Gemeinsamkeit“<sup>4</sup>, wie Manfred Hinz betont. So ist es einigermaßen schwer, aus ihrer künstlerischen Vielfalt ein geschlossenes und bündiges Konzept zu destillieren, sodass nach Hinz der „Einheitsbegriff „Futurismus“ nur unter Einschränkungen aufrecht[zuerhalten]“<sup>5</sup> sei. Schließlich, so führt er fort, sei die Bewegung weniger durch ihr „operare artistico“, als durch ihre „costume artistico“ und ihren „stile di vita“ ausgezeichnet gewesen. Ebenso war die Bewegung in

---

2 Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1992, S. 40.

3 Gottfried Benn: „Rede auf Marinetti“, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus – Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbeck bei Hamburg 1993, S. 192 – 194, hier S. 193.

4 Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe – Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Faschismus*, Berlin/New York, 1985, S. 6.

5 Ebd., S. 6.

einer Vielzahl von Disziplinen - von den bildenden Künsten, der Literatur, Musik, oder Architektur bis hin zum Schauspiel oder Tanz - vertreten und regional in den städtischen Zentren Nord- und Mittelitaliens zersplittert, unter anderem mit einer Mailänder Gruppe, der neben Marinetti etwa die Maler Umberto Boccioni und Giacomo Balla angehörten, oder einer Florenzer Gruppe um Carlo Carrà oder Ardengo Soffici.

Nun, so sehr es auch drängt, zu einer trennscharfen Definition der Gattung Futurismus zu gelangen; so wichtig es wäre, den konkreten zeitgenössischen Kontext des Futurismus zu erläutern, um ihn gattungsgeschichtlich adäquat einzuordnen, all das muss - wenn es sich nicht aus den folgenden Ausführungen erschließen sollte - ob der Beschränkung der vorliegenden Arbeit vernachlässigt werden. Indes liegt die Stärke dieses Ansatzes meiner Auffassung nach weniger in der empirischen Beweisführung denn in der die Faktizität des Bestehenden transzendierenden Reflexion, in der Theoretisierung der Vermittlung von empirischer Realität und dem ästhetischen Produkt.

Zum diesem Zwecke werde ich mich im ersten Kapitel mit Georg Lukács' gesellschafts- und rationalitätskritischen Begriff der Verdinglichung auseinander setzen, hier besonders mit dem Fokus auf den Aufsatz „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“, der 1923 in der Essaysammlung „Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik“ erschien. Damit soll, ausgehend von Marx' Kritik der Warenform, mit Lukács das der kapitalistischen Produktionsweise zugeordnete verdinglichte Bewusstsein aus den konkreten materiellen Lebensbedingungen abgeleitet werden. Ehe sich damit das Verständnis des Subjektverhaltens und der spezifischen Gegenständlichkeitsform der Dingwelt in den futuristischen Manifesten erhelle, werde ich im darauf folgenden Kapitel zunächst auf den Charakter des modernen Kunstwerkes eingehen, um vorab dem Missverständnis der Identität von empirischer und ästhetischer Realität vorzubeugen. Anschließend wird im Rückgriff auf die „Dialektik der Aufklärung“ von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno erläutert, inwiefern der gewiss gegenaufklärerische Reflex des futuristischen Ausbruches als genuin antibürgerlicher Affront dechiffriert werden kann. Im letzten Kapitel soll noch einmal zusammenfassend der Erkenntnisanspruch einer kritischen ästhetischen Theorie mit der ausgezeichneten Qualität des futuristischen Kunstwerkes verknüpft werden, das sich gegenüber der empirischen Realität polemisch verhält. Angereichert um die Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel mag sich schließlich die interpretatorische Kraft einer kritischen Wendung der Theorie erweisen.

# Verdinglichung nach Georg Lukács

Eine jede Analyse der struktiven Merkmale der kapitalistischen Vergesellschaftung nimmt ihren Ausgang in der Kritik der Warenform. Zunächst gilt es darzulegen, wie der in der Warenform beschlossene Fetischcharakter sowohl die Gegenständlichkeitsform des Produktes wie das darauf bezogene Subjektverhalten affiziert. Mit der Ware, die als „sinn-übersinnliches Ding“<sup>6</sup> eine, mit Lukács gesprochen, nachgerade „gespenstige Gegenständlichkeit“<sup>7</sup> annimmt, soll die Entfremdung in der diegetischen Welt des futuristischen Kunstwerkes bei der Wurzel gepackt werden: dem Warencharakter der gesellschaftlichen Beziehungen selbst.

Weder kann hier auf die geschichtliche Genese der Warengesellschaft eingegangen werden, wie sie Georg Lukács im Kapitel „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“ skizziert, noch, und das ist freilich dem Umfang der vorliegenden Arbeit geschuldet, auf den spezifischen Stand der Kapitalisierung als Voraussetzung der Industrialisierung in Italien Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>8</sup> Zweifellos setzt die folgende Untersuchung der Verdinglichungsstruktur voraus, dass die der Industrialisierung vorausgehende Kapitalakkumulation Mal um Mal die auf Grundbesitz sich gründenden feudalen Produktionsverhältnisse und Herrschaftsstrukturen auflöse und der Warenverkehr nach Lukács als „die herrschende Form des Stoffwechsels einer Gesellschaft“<sup>9</sup> sich entfalte, was sich im Groben darin ausdrückt, dass sich die ökonomische Tätigkeit von der auf Subsistenzwirtschaft gerichteten Produktion von Gebrauchswerten auf die Konsumtion des im Tausche erzielten Mehrwertes, das heißt auf den sich selbst verwertenden Wert hin verlagert. Es ist dies „die Entwicklung der Warenform zur wirklichen Herrschaftsform der gesamten Gesellschaft“<sup>10</sup>. Begreift man das Kunstwerk als Transzendierung seines gesellschaftlichen Substrats, so muss unter diesem Blickpunkt gesagt werden, dass sich die Avantgardebewegung des italienischen Futurismus in diesem Sinne nur in den industrialisierten Zentren des Nordens und nicht im vorwiegend agrarisch geprägten Mezzogiorno hat entwickeln können. Ich hoffe, dass sich diese These, wenn auch nicht explizit ausgeführt, so doch als Konsequenz der folgenden Bestimmungen, als haltbar erweisen wird. Was der Arbeit gezwungenermaßen an Empirie abgeht, sucht sie in der Entfaltung der Widersprüche innerhalb der Warengesellschaft und deren Vermittlung im futuristischen Kunstwerkes, aufgefasst als der Versuch ihrer Bewältigung, zu entschädigen.

---

6 Karl Marx: *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, in: MEGA, Abt. 2, Bd. 8, Berlin 1989, S. 100.

7 Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 171.

8 vgl. Roy Porter (Hrsg.): *Die industrielle Revolution in England, Deutschland, Italien*, Berlin 1998.

9 Lukács: Ebd..

10 Ebd., S. 174.

Um den Stand des Produzenten im Arbeitsprozess und dessen subjektiver Verfasstheit zu skizzieren, wollen uns zunächst mit Lukács dem Tausch, worin das Produkt Ware wird, als dem Kern des Kapitalverhältnisses zuwenden. Er begreift den Tauschakt als die formale Gleichsetzung zweier qualitativ unterschiedener Gegenstände. In ihm erscheinen die qualitativen Bestimmungen eines Gegenstandes - sein je Besonderes - als ihm äußerliche, da der *Tauschwert* des Produktes als Identifizierung des mit ihm zu tauschenden, also als Ausdruck dessen, was er selbst *nicht* ist, sich gründet. Darin ist der Tausch ein Akt, der vom konkreten *Gebrauchswert* des Tauschobjektes abstrahiert und auf die bloß formalen Bestimmungen des mit ihm zu tauschenden Objektes sich richtet: „Die Warenstruktur ist [...] nichts weiter als eine Vorstellung, die von einem Privateigentümer auf das Produkt des anderen projiziert wurde“<sup>11</sup>.

Die wechselseitige Projektion auf das Tauschobjekt, die vorgibt, der Sache selbst zu entspringen ohne diesen Anspruch doch einzulösen, trägt nachgerade naturwüchsig-organischen Charakter, da die wesentlich sachlich vermittelte Beziehung zwischen den Tauschpartnern als die gesellschaftliche schlechthin erscheint. Zugleich setzt der Tauschakt die im Objekt vergegenständlichte, gesellschaftliche Arbeit formal gleich: „Die Menschen beziehen also ihre Arbeitsprodukte nicht auf einander als Werthe, weil diese Sachen ihnen als bloß sachliche Hüllen gleichartig menschlicher Arbeit gelten. Umgekehrt. Indem sie ihre verschiedenartigen Produkte einander im Austausch als Werthe gleichsetzen, setzen sie ihre verschiedenen Arbeiten einander als menschliche Arbeit gleich. Sie wissen das nicht, aber sie thun es.“<sup>12</sup>

Das bedeutet, dass sich die Wertform der gesellschaftlichen Arbeit als sachlich vermitteltes Moment im Warentausches erst konstituiert. Damit tragen die ihn begründenden gesellschaftlichen Verhältnisse als sachlich vermittelte unweigerlich den Fetischcharakter der Ware: „Das Geheimnißvolle der Waarenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältniß der Producenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existirendes gesellschaftliches Verhältniß von Gegenständen. Durch dies quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waaren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge [...] Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältniß der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt.“<sup>13</sup>

Mit dem Siegeszug des Kapitalverhältnisses wird der Tauschakt nach Lukács zugleich „zum realen

---

11 Walter Neumann: *Der heilige Lukács - "Geschichte und Klassenbewußtsein" heute*, Frankfurt/M. 1990, S. 35.  
12 Marx: *Das Kapital*, Bd. I, S. 102f.  
13 Ebd., S. 101.

Prinzip des tatsächlichen Produktionsprozesses der Waren<sup>14</sup>, und damit die wesentlich in einem Akt der Projektion konstituierte Warenform zur realen Herrschaftsform. Den Kern dieses Herrschaftsverhältnisses bildet die moderne Lohnarbeit, die zwar den Charakter eines Tauschhandels von formal gleichen Rechtssubjekten trägt, um freilich die maßgebliche qualitative Differenz zu verdecken, dass eben jener, der als „Charaktermaske“ des Kapitals (Marx) eine systemimmanent zwar durchaus notwendige, doch letztlich allein vermittelnde, nicht produktive Rolle einnimmt, den im Tauschakt realisierten Mehrwert konsumiert; wohingegen die Klasse der Lohnabhängigen, deren lebendige Arbeit im Produkt sich vergegenständlicht, um dessen Genuss gebracht wird und anstatt dessen lediglich Mehrarbeit konsumiert, damit sie sich reproduziere.

## Die organische Zusammensetzung des Kapitals

Um uns dem Phänomen der Verdinglichung, das mir für das Verständnis des Subjekt-Objekt-Verhältnisses im Futurismus außerordentlich wichtig scheint, weiter anzunähern, soll dieses nun aus den bestehenden Produktionsverhältnissen unter der Herrschaft des Kapitals abgeleitet und besonders im Hinblick auf die ihm innewohnenden Tendenz seiner wachsenden *organischen Zusammensetzung*, die Marx im Kapital untersucht, grob umrissen werden.

Nach Marx' Erkenntnis können Produktionsmittel „dem Produkt [...] nie mehr Werth zusetzen, als sie unabhängig vom Arbeitsprozeß, dem sie dienen, besitzen.“ Sie *übertragen* den in ihnen beschlossenen Gebrauchswert als versachlichten Ausdruck lebendiger, menschlicher Arbeitskraft auf das Produkt, bis sie etwa wegen Verschleiß oder technischer Neuerungen ersetzt werden müssen. So bleiben die Produktionsmittel an die dem unmittelbaren Produktionsprozess vorhergehende Wertschöpfungskette und der darin konsumierten Arbeitskraft geknüpft und sind deshalb menschlicher Arbeit bedürftig, die es im Unterschied zu jenen vermag, sich in der Konsumtion von Mehrarbeit zu reproduzieren. Den in den Produktionsmittel abgelagerten, nicht-reproduktiven (oder nicht-konsumtiven) Wert nennt Marx nun *konstantes Kapital*<sup>15</sup>, die zu seiner Produktion notwendigen lebendigen, reproduktiven Anteil *variables Kapital*<sup>16</sup>.

---

14 Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 175.

15 „Der Theil des Kapitals also, der sich in Produktionsmittel, d.h. in Rohmaterial, Hilfsstoffe und Arbeitsmittel umsetzt, verändert seine Werthgröße nicht im Produktionsproceß. Ich nenne ihn daher konstanten Kapitaltheil, oder kürzer: konstantes Kapital.“ - Marx: *Das Kapital*, Bd. I, S. 219.

16 „Der in Arbeitskraft umgesetzte Theil des Kapitals verändert dagegen seinen Wert im Produktionsproceß. Er reproducirt sein eignes Aequivalent und einen Ueberschuß darüber, Mehrwerth, der selbst wechseln, größer oder kleiner sein kann. Aus einer konstanten Größe verwandelt sich dieser Theil des Kapitals fortwährend in eine variable. Ich nenne ihn daher variablen Kapitaltheil, oder kürzer: variables Kapital.“ Marx: Ebd.



Unter Produktionsverhältnissen, die die ständig erweiterte Produktion von Überschuss als Bedingung der Realisierung von Mehrwert erzwingen, wächst mit dem Imperativ der Produktivität und damit der Technisierung und Rationalisierung des Produktionsprozesses die „Masse der Produktionsmittel, verglichen mit der Masse der sie belebenden Arbeitskraft.“<sup>17</sup> Je weiter diese dem Kapitalverhältnis immanente Tendenz fortschreitet, d.h. je mehr tote, verdinglichte Arbeit sich in den Produktionsmitteln zulasten der sie begründenden lebendigen Arbeit materialisiert, desto zwingender nimmt die Produktion den Charakter eines Selbstzweckes an, deren Stillstand oder Stocken weitaus zerstörerischer ausfällt, als die lückenlose „Kontinuität des Produktionsprozesses“. Sie wird wiederum in den zyklischen Krisen durchbrochen, die die Eskalation der systemisch bedingten Überakkumulation markiert. Denn nach dem Gesetz der tendenziell fallenden Mehrwertrate wächst „der Widerspruch zwischen den Bedingungen, worin dieser Mehrwerth producirt, und den Bedingungen, worin er realisirt wird“<sup>18</sup>, was nichts anderes besagt, als dass die Produktion unweigerlich Konsumtionsverhältnisse voraussetzen müssen, denen die Konsumenten nicht genügen.

Wo die je schon prekäre Verbindung des Kapitals mit den Bedürfnissen der Menschen durch die wachsende *organische Zusammensetzung des Kapitals* sich löst, da kehrt die „Herrschaft der toten Materie“ - der in den Produktionsmitteln verdinglichte Ausdruck lebendiger Arbeit – zumal in der Krise gespenstisch belebt als „automatisches Subjekt“ (Marx), als die souveräne gesellschaftliche Macht gegenüber den Produzenten wieder: „Gerade weil in ihnen [den Formen des Kapitals] die in der unmittelbaren Warenbeziehung verborgenen Beziehungen der Menschen zueinander und zu den wirklichen Objekten ihrer realen Bedürfnisbefriedigung zur vollen Unwahrnehmbarkeit und Unkenntlichkeit verblässen, müssen sie für das verdinglichte Bewußtsein zu den wahren Repräsentanten seines gesellschaftlichen Lebens werden.“<sup>19</sup>

Hält man fest, dass sich die kapitalistische Produktionsweise nicht primär auf die Interessen und Bedürfnisse der Menschen richtet, sondern diese vielmehr beschneidet und verdeckt, indem sie sie zunehmend den Erfordernissen der Produktion angleichen und damit warenförmig zurichten muss, so wird allmählich ersichtlich, wie die Subjekte der Tendenz nach selbst den Charakter in sich geschlossener Warenmonaden annehmen, die in Analogie zu rein sachlich aufeinander bezogenen Tauschpartnern das je Besondere im Anderen zugunsten seiner nackten Fungibilität auflösen und sich so voneinander wie auch gegenüber sich selbst entfremden.

Objektiv findet die Feindschaft gegenüber der qualitativen Differenz in der entfremdeten Arbeit Widerhall, da die ursprüngliche organische Einheit des Produktes – im Handwerk noch

---

17 Marx: *Das Kapital*, Bd. I, S. 586.

18 Ders.: *Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band*, in: MEGA, Abt. 2, Bd. 15, Berlin 2004, S. 241.

19 Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 184f.

versachlichter, genuin subjektiver Ausdruck lebendiger Arbeit – im fordistischen Produktionsprozess<sup>20</sup> schon in dessen rationalisierte Teilmomente aufgelöst ist, die nunmehr noch in ihrer Kalkulierbarkeit aufeinander bezogen, „ein Brechen mit der organisch-irrationellen, stets qualitativ bedingten Einheit des Produktes selbst“<sup>21</sup> bedingen. Das „Zerreißen des Objektes der Produktion“ geht mit dem „Zerreißen seines Subjektes“<sup>22</sup> einher, dessen „menschliche[...] Eigenschaften und Besonderheiten [...] immer mehr als bloße Fehlerquellen dem rationell vorherberechneten Funktionieren dieser abstrakten Teilgesetze gegenüber [erscheinen]. Der Mensch erscheint weder objektiv noch in seinem Verhalten zum Arbeitsprozeß als dessen eigentlicher Träger, sondern er wird als mechanisierter Teil in ein mechanisches System eingefügt, das er fertig und in völliger Unabhängigkeit von ihm funktionierend vorfindet, dessen Gesetzen er sich willenlos zu fügen hat.“<sup>23</sup> Eingespannt in der ihm zugewiesenen kontemplativen Haltung, erscheint der prozessierende Wert dem Subjekt als das bestimmende gesellschaftliche Movens, „ein beseeltes Ungeheuer, das zu arbeiten beginnt, als hätt' es Lieb im Leibe“<sup>24</sup>, sowie sich dessen Medium - die Ware - im Lichte des notwendigen gesellschaftlichen Scheins kraft der sachlich vermittelten, erstarrten Beziehungen der Subjekte zueinander in menschliche Attribute kleidet: dem verdinglichten Bewusstsein gilt die Warenform nunmehr als „Erscheinungsform seiner eigenen Unmittelbarkeit“<sup>25</sup>.

---

20 Im selben Maße gelten diese Bestimmungen für das Industrieproletariat des Fordismus wie für die Klasse aller Lohnabhängigen im gegenwärtigen post-fordistischen Modell einer transnationalisierten, globalisierten Wertschöpfungskette mit einem hohen Grad an Tertiärisierung in den fortgeschrittenen Industrieländern. Die Lohnabhängige tritt damit gewissermaßen das Erbe des alten Proletariats als geschichtliches Erkenntnisobjekt an. Für den einen wie den anderen gilt nach Lukács, dass dessen Schicksal „für den Aufbau der ganzen Gesellschaft typisch“ und offenbart die „Selbstobjektivierung, dieses Zur-Ware-Werden einer Funktion des Menschen, den entmenschten und entmenschlichenden Charakter der Warenbeziehung in der größten Prägnanz“ (Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 183).

Das Selbstbewusstsein der zur Ware degradierten Klasse der Lohnabhängigen, wie ehemals des Industrieproletariats, erweist sich somit als das Selbstbewusstsein der spätkapitalistischen Gesellschaft, die mit deren praktischer Aufhebung zusammenfiel. Um mit Lukács zu sprechen: „Sein [des Arbeiters] unmittelbares Sein stellt ihn [...] als reines und bloßes Objekt in den Produktionsprozeß ein. Indem sich diese Unmittelbarkeit als Folge von mannigfaltigen Vermittlungen erweist, indem es klar zu werden beginnt, was alles diese Unmittelbarkeit voraussetzt, beginnen die fetischistischen Formen der Warenstruktur zu zerfallen: der Arbeiter erkennt sich selbst und seine eigenen Beziehungen zum Kapital in der Ware. Soweit er noch praktisch unfähig ist, sich über diese Objektrolle zu erheben, ist sein Bewußtsein: *das Selbstbewußtsein der Ware*; oder anders ausgedrückt: die Selbsterkenntnis, die Selbstenthüllung der auf Warenproduktion, auf Warenverkehr fundierten kapitalistischen Gesellschaft.“ (Ebd., S. 295), vgl. Hans-Günter Thien (Hrsg.): *Klassen im Postfordismus*, Münster 2010.

21 Lukács: Ebd., S. 177.

22 Ebd., S. 178.

23 Ebd., S. 178f.

24 Marx: *Das Kapital*, Bd. I, S. 207.

25 Lukács: Ebd., S. 185.

# Die Warenmonade

Lukács' Begriff der Verdinglichung muss demnach subjektiv als die *Internalisierung der Warenform* durch das Subjekt entschlüsselt werden, das, indem es entfremdete Arbeit leistet, seine Arbeitskraft unter dem allgemeinen Verwertungszwang und im Dienste ihm äußerlicher Zwecke gegenüber seiner Subjektintegrität objektivieren muss. Seine Fähigkeiten, Interessen und Bedürfnisse tragen in ihrer warenförmigen Zurichtung der Tendenz nach weniger den Charakter eines genuinen Ausdrucks von Subjektivität denn verinnerlichten, fragmentierten Momenten objektiven Zwangs: „Das in seiner Ich-Identität bedrohte Individuum projiziert als Objekt seine Subjektivität auf seine Arbeitsprodukte, seine Arbeit und die Gesellschaft im Ganzen, die dadurch eine entfremdete Form annehmen, das heißt, sein Leben, Lieben und Glück erscheinen als Dinge, als Sachen; was individuell ist, scheint gesellschaftlich; was sinnlich ist, als Sinnlich-Übersinnlich usw.“<sup>26</sup>

Aus den vorherigen Bestimmungen geht hervor, dass eben jene Verdinglichungsstruktur mit der erweiterten Kapitalreproduktion und in deren Eskalation in der Krise sich tiefer noch ins verdinglichte Bewusstsein einsenken muss: gleicht lebendige Arbeit in ihrer realen, wachsenden Ohnmacht sich der abgelagerten, toten an, mündet die wachsende „organische Zusammensetzung des Kapitals“ in die „organische Zusammensetzung des Menschen“<sup>27</sup>, wie Adorno schreibt. Denn wo das gewitzigte Subjekt im naturhaften Schein des Bestehenden Mimikry an die tote Materie übt, nimmt auch dessen Ich-Substanz dinglichen, verfestigten Charakter an. Die Integrität des Ich gilt ihm nunmehr als unabänderliche, zu bewahrende Faktizität, als ontisches *an sich*, was der authentischen Erfahrung des sich wandelnden Ich überhaupt entgegensteht: „Das intelligible Ich wird zu transzendenten Idee [...], deren Wesen eine dialektische Wechselwirkung mit den empirischen Bestandteilen des Ich und darum ein Sich-Erkennen des intelligiblen Ich im empirischen Ich von vornherein ausschließt.“<sup>28</sup> Im dinghaften Verhältnis des Subjektes zu sich selbst, das schon mit der Objektivierung seiner Arbeitskraft gegenüber der Gesamtpersönlichkeit gesetzt ist, kommt die sachliche Vermittlung gesellschaftlicher Beziehungen im Subjektiven zu sich. Gleichzeitig ist damit freilich der Widerspruch zu genuiner Subjektivität gelegt.

So wie der Tausch das Andere seiner qualitativen, je besonderen Seite entkleidet, damit es kommensurabel werde, liegt im verdinglichten Bewusstsein die lebendige, dialektische Spannung zur äußeren Wahrnehmungswelt, die Möglichkeit der Erfahrung von qualitativer Differenz, darnieder. Denn das Subjekt vermag sich aufs Nicht-Ich, aufgelöst im nackter Zweckhaftigkeit, nur

---

26 Neumann: *Der heilige Lukács*, S. 36.

27 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 2003, S. 262.

28 Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 332

noch als Spiegelung seiner selbst, als verfügbares Material seines Willens, beziehen. In dieser Verflachtung und Vergleichgültigung gegenüber dem mannigfaltigen Anderen, dessen lebendige Erfahrung doch den inneren Reichtum des Individuums ausmacht, schrumpft das Ich ein zum Knotenpunkt konventioneller Regungen im Zeichen objektiven Wahns.

Sowie das entfremdete Verhältnis zum Arbeitsprodukt die Vereinzelung des Einzelnen vorantreibt und damit die Verbundenheit im Schicksal der unterdrückten Klasse – der Antithese der schlechten Immanenz des Bestehenden – verschleiert, gilt die Lohnarbeit, gleich welcher Qualität, dem je schon von der Aussonderung aus der Wertschöpfungskette bedrohten Subjekt als unabwendbare, ontische Gegebenheit. Da die Produktion unter dem Kapitalverhältnis nun nicht gedacht werden kann ohne die zyklische Vernichtung von Wert, sehe sich, wie Adorno schreibt, in der ohnmächtigen Angleichung an den Produktionsprozess der „Wille zum Leben [...] auf die Verneinung des Willens zum Leben verwiesen: Selbsterhaltung annulliert Leben an der Subjektivität.“<sup>29</sup> Der objektive *bellum omnium contra omnes* erweist sich in der Verinnerlichung der Warenform subjektiv als der faktische, von allem trügerischen Schein befreite gesellschaftliche Seinsgrund, eine in Analogie zur verfestigten Ich-Substanz *ontische Konstante* und, um endlich das Gründungsmanifest des Futurismus zu zitieren, als die „*einzigste Hygiene der Welt*“<sup>30</sup>, die dem gebrochenen Subjekt in der totalen Vergleichgültigung im Krieg noch Erlösung verspricht.

Mit diesen Bestimmungen wollen wir uns nun mit der äußerst problematischen Frage auseinandersetzen, inwiefern die Avantgardebewegung des italienischen Futurismus die mit dem Fortschritt der kapitalistischen Industriegesellschaft verbundenen regressiven Tendenzen antizipiert oder gar verinnerlicht hat.

---

29 Adorno: *Minima Moralia*, S. 262.

30 F.T. Marinetti: „Manifest des Futurismus“, in: Schmidt-Bergmann: *Futurismus*, S. 75 – 80, hier: S. 77.

# Futurismus und Entfremdung

Es gilt zu erläutern, welche Qualität den Manifesten des Futurismus zukommt und mit Regina Strobel-Koop zu fragen: „Sind die Manifeste – analog zu Poetiken, Rhetoriken etc. - Hilfen, die der Konsument zur „erfolgreicheren“ Strukturierung von Texten mobilisieren kann? Oder sind sie Primärliteratur, Eigenstimulanz der Autoren, Verbalisierung des Rausches intuitiver Sprünge? Sind sie nur Selbstplakatierung, Reklame?“<sup>31</sup> Nun, ich schließe mich ihrer Argumentation an, wenn ich davon ausgehe, dass sie trotz ihres Manifestcharakters doch über die reine Übermittlung von programmatischen Inhalten hinausgehen, indem ein Erzähler zumeist eine Handlung in erzählerisch-dramatischem Ton präsentiert. Vieles spricht für „die Einordnung der Manifeste als eigenständige Gattung innerhalb der Literatur“<sup>32</sup> und für eine Lektüre als fiktive Texte: „Der „schwülstige Stil, der barocke-exaltierte, marktschreierische, bisweilen clowneske Charakter fordert geradezu eine poetische und nicht eine programmatische Lesart.“<sup>33</sup>

Um dem entsprechenden Missverständnis vorzubeugen, muss klar gestellt werden, dass die diegetische Welt im fiktiven Text, worin der Erzähler sich verortet und worauf er sich bezieht, nicht mit der Lebenswelt des empirischen Autors zusammenfällt, sondern diese allerdings in ästhetischer Negation transzendiert. So ist die theoretische Annäherung an das Kunstwerk zunächst dadurch bedingt, dass die empirische Wirklichkeit und die darin befasste Kausalität nicht mit der ästhetischen Wirklichkeit identisch ist und doch scheint mir eine kritische Theorie gewiss beflügelt darin, dass sie gerade in der Trennung der Wirklichkeitsebenen diese als dialektisch ineinander vermittelte Pole denkt. Darin wird sie meiner Auffassung nach dem „Zauber“ des Kunstwerkes erst gerecht, das, um mit Adorno zu sprechen, sich „emanzipiert [...] von dem Anspruch, wirklich zu sein.“<sup>34</sup> In Bezug auf eine avantgardistische Bewegung wie den italienischen Futurismus wird Adornos Anspruch ans ästhetisch Neue – dass seine geschichtliche Legitimität auf dem polemischen Verhältnis zur Tradition gründe – in den folgenden Ausführungen als ästhetische Negation des Bestehenden dechiffrierbar. Indes scheint die Frage, ob eine künstlerische Bewegung, die die Verwobenheit mit der gesellschaftlichen Praxis für sich reklamiert, nicht vielmehr mit jener in ein fälle, von grundlegender Bedeutung für die Stellung des futuristischen Kunstwerkes *zu* und *in* den Produktionsverhältnissen<sup>35</sup>, damit für das Verständnis seines Anspruches und dessen Realität.

---

31 Regina Strobel-Koop: *Geschichte und Theorie des italienischen Futurismus – Literatur, Kunst, Faschismus*, Saarbrücken 2008, S. 12.

32 Ebd., S. 13.

33 Ebd., S. 14.

34 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 2003, S. 93.

35 „Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen einer Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen

Zur näheren Bestimmung wollen wir uns dem Futurismus nun unter dem Blickpunkt der Entfremdung und all ihrer entmenschlichenden Implikationen nähern. Zugleich muss daran erinnert werden, dass die Stimme, die sich an den Rezipienten richtet, sich nur als in der Totalität des Kunstwerkes vermitteltes Moment entschlüsseln lässt. Ich denke, eine psychoanalytische Herangehensweise, wie sie etwa Erich Fromm unternimmt<sup>36</sup>, geht darin fehl, dass sie dem Erzähler, indem sie ihn mit dem empirischen Autor verschmilzt, ein bündiges psychologisches Profil unterstellt und damit die begründende empirische Realität – die Bedingung der Möglichkeit von Kunst - mit deren Transzendierung im Kunstwerk unkritisch in eins setzt, was meiner Auffassung nach die konstitutive Qualität des Kunstwerkes überhaupt dispensiert.

Ästhetische Theorie sieht sich mit dem Problem konfrontiert, sich der Unmittelbarkeit zur gesellschaftlichen Praxis, die der Futurismus einfordert und exerziert, nun paradoxerweise *entgegen* seiner originären Absicht zu entwinden und eine reflektorische Distanz da einzuziehen, wo sie der Erzähler selbst dispensiert. Es gilt nunmehr, „die Dunkelheit des Absurden [...] selber zu interpretieren, nicht durch Helligkeit des Sinns zu substituieren.“<sup>37</sup> Demnach versucht diese Arbeit, über das maßgeblich begriffslose, irrationale Moment der ästhetischen Wirklichkeit des futuristischen Kunstwerkes hinaus - da sie bedeutet ohne sinnhaft zu sein – und damit im Bruch mit der ihm zugrunde liegenden Faktizität des Bestehenden dessen *beredtes Schweigen* zu interpretieren.

Des Weiteren muss vorab klar gestellt werden, dass der Erzähler der futuristische Manifeste zumeist im kollektiven „Wir“ auftritt. Im Sinne meiner Argumentation zur Entfremdung, in der sich ein Subjekt konstituiert, das, weitgehend seines Subjektivens beraubt, den gesellschaftlichen Zwang sich einverleibt, oder, psychoanalytisch gesprochen, seine *Ich-Schwäche* durch die Bindung ans Kollektiv auszugleichen sucht, will ich dies kollektive, monolithische „wir“ im fiktiven Text eben als „fiktives Subjekt“ oder „Protagonist“ bezeichnen, was nach meinen bisherigen Ausführungen keine begriffliche Unschärfe darstellt, sondern vielmehr theoretische Schärfe voraussetzt.

Im Übrigen scheint es mir durchaus problematisch, aus der Fülle der behandelten Manifeste und theoretischen Schriften eine bündige, gewissermaßen „interdiegetische“ Welt zu destillieren. Indes, zur Auseinandersetzung mit dem Verhältnis des Futurismus zur industriellen Moderne, mit seinem Verständnis von Modernismus und nicht zuletzt mit seiner erkenntnistheoretischen Position beziehungsweise der Abwehr von Reflexion überhaupt, gewinnt dieser abstrahierende Zugang in der Vermittlung ehemals weit entlegener Momente wiederum an interpretatorischer Kraft.

---

Produktionsverhältnisse einer Zeit hat.“ - Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M. 1977, S. 686.

36 vgl. Erich Fromm: „Das Futuristische Manifest“, in: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Stuttgart 1974, S. 310 – 325.

37 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 47.

# Desintegration der Wirklichkeit

Wenn man das Objekt-Verhältnis des verdinglichten Bewusstseins als ein rein kontemplatives, passives Erdulden fasst, so scheint es zunächst höchst widersprüchlich, wollte man den rastlosen Aktionismus in den futuristischen Manifesten als solches bezeichnen. Doch bei näherer Betrachtung enthüllt sich dessen Beziehung zur diegetischen Welt als nachgerade quietistisch. Genuine, *intrinsische* Praxis verlangt die gedankliche Durchdringung der qualitativen Bestimmungen des Gegenstandes, die sich als Produkt gedanklicher Arbeit der sinnlichen Unmittelbarkeit gerade entwindet. Die praktische Aufhebung der Gegenstandsform ist nach diesen Bestimmungen ein *bewusster Akt*, der, die Teilmomente des Objektes aufeinander beziehend, diese zu einem Ganzen zusammen fügt und sich darin notwendig auf die Kontinuität der Erfahrung stützt, die wahre Nähe erst an Distanz schafft. Dessen Gegenstück ist nun das passive, reflexhafte Verhältnis, das, jeder aggregierten Erfahrung bar, die qualitativ bedingte Einheit des Objektes in der durch Reflexion ungebrochenen und auf sich selbst gerichteten Tathandlung auflöst.

In Analogie zum verdinglichten Bewusstsein sieht sich der futuristische Protagonist als Vollstrecker höherer Mächte, denen er sich willentlich hingibt. So schreibt Marinetti in der theoretischen Schrift „Teoria e invenzione“ zur Funktion des infiniten Verbs, dieses sei „die Leidenschaft des Ich, das sich an das Werden des Ganzen aufgibt, die heroische Kontinuität, ungeachtet der Anstrengungen und der Freude der Tat. Infinitives Verb = Heiligkeit der Aktion.“<sup>38</sup> Die Frage nach dem Objekt der Handlung und damit selbst noch den an ihn gerichteten Zweck erübrigt sich. Vielmehr scheint die als „heilig“ verklärte Aktion stets auf sich selbst gerichtet, sie genügt sich selbst. Zugleich stellt sie aber einen Teilmoment der „heroischen Kontinuität“ vor, in der der Erzähler ohnedies alles Zweckgerichtete im „Werden des Ganzen“ aufgehoben wähnt. Damit wäre mit der kategorialen Bestimmung des Objektes zugleich das Subjekt, das sich als Reflexionsform des Ganzen erst konstituierte, dispensiert: „Die „heilige Aktion“ kennt hier weder Subjekt noch Objekt, man könnte nicht einmal angeben, ob sie wirklich geschieht.“<sup>39</sup> Dieser Heroismus beschwört die Desintegration des Einzelnen im Ganzen, sei es auch zum Preis wechselseitiger Zerstörung, die die quälende Zweiheit von Subjekt und Objekt im Gewaltakt aufzulösen verspricht. Darin schlägt die Verrohung des Ich in die vollkommene Vergleichgültigung gegenüber dem Nicht-Ich um.

Gerade *weil* die ersehnte Erlösung vom gebrochenen Verhältnis zum Objekt durch dessen Desintegration bewerkstelligt werden soll, das heißt, weil das Subjekt, damit es zu sich komme, das widerständig Eigene und ihm Widerstrebende des Objektes auflösen muss, erscheint der Krieg als

---

38 Marinetti: *Teoria e invenzione*, S. 325. zitiert nach: Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 36.

39 Hinz: Ebd., S. 37.

wahrhaft „menschliche“ Lebensform - als anthropologische Konstante - und damit selbst der Weltenbrand noch als sinnhaft: „Nur daß keine Identität ihr mehr Widerstand bietet, wird zum identischen Moment eines solchen Lebens.“<sup>40</sup> Man kann weiter gehen und dies widerspruchsfreie, mit sich selbst identische Ganze, das daher nicht *wird*, sondern immer schon *ist*, als ideologische Repräsentation der bornierten Verfasstheit des fiktiven Subjektes lesen. Denn es findet in der diegetischen Welt nichts weiter vor als die eigenen regressiven Bewusstseinsinhalte: dass die Welt ein Schlachtfeld sei, ist keine Bestimmung, die ihr selbst entspringt - gerade kein ontisches *an sich* - sondern offenkundige Ideologie. Die Selbstaufgabe an die je schon gegebene Situation verbürgt keinen ihr immanenten Sinn, wo sie doch mit der Selbstaufhebung des Subjektes zusammen fiel. Somit rückt der Futurismus die Ideologie des Krieges in die Nähe einer blanken Wahnvorstellung, die nichts anderes ist denn besinnungslose Raserei im Dienste fremder Zwecke.

Das wiederum führt zurück auf die konkreten materiellen Lebensbedingungen: Gegenüber dem Produzenten, der sich gegenüber der negativen Emanzipation des prozessierenden Wertes, jenes *alter ego* des handelnden Tauschsubjektes, in eine borniert kontemplative Position, also gewissermaßen in den Wartestand versetzt sieht, nimmt die unendliche Dynamik der erweiterten Mehrwertproduktion in der subjektiven Wahrnehmung paradoxerweise statischen Charakter an. Das geknechtete Subjekt wiederum erfährt sich dem gegenüber als Handelndes dabei lediglich, indem es sich verwertet, das heißt, indem es sich dem irrationalen, d.h. dem vom Bewusstsein abgeschnittenen Zweck überantwortet.

In diesem Sinne ist das, was der Politischen Ökonomie der prozessierende Wert, dem italienischen Futurismus gewissermaßen der reine, bestimmungslose „*élan vital*“ (Henri Bergson), in dessen Macht der fiktive Träger sich seiner Autonomie weitgehend entledigt, so er sich zum Vollstrecker fremder, irrationaler Kräfte macht: im begriffslosen Moment der verabsolutierten Dynamik der Mehrwertproduktion - die notwendig Illusionen produziert und nicht wäre, würde man sich seines irrationalen Wesens bewusst<sup>41</sup> - trifft sich das von allen Bestimmungen bereinigte und von Reflexion ungebrochene Drängen des futuristischen Ich, dessen „*élan vital*“ sich ohne Ziel, ja gar *ohne klar zu bestimmendes Subjekt*, jedoch „gegen jegliche Einrichtung der Gesellschaft und gegen jede Richtungsanweisung, die die geforderte Bewegung weniger leiten könne als zu blockieren drohe“<sup>42</sup> richtet.

Die Freisetzung einer diffusen, nicht näher bestimmten elementaren Kraft, sei's unter dem Titel des Trieb- oder, sowie die Grenze von Mensch und Maschine ohnedies verschwimmt, des

40 Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 37.

41 Ein „Naturgesetz“ eben, das, wie Engels es treffend formulierte, „auf der Bewußtlosigkeit der Beteiligten beruht“ - Friedrich Engels: *Umrisse zu einer Kritik der Nationalökonomie*, in: MEGA, Abt. 1, Bd. 3, Berlin 1985, S. 484. vgl. das Kapitel „Verdinglichung nach Georg Lukács“

42 Hinz: Ebd., S. 8.



Stromimpulses, ist denn auch die maßgebliche Forderung der futuristischen Manifeste. Sie wird von einem Reinheitskult grundiert, dem all die empathischen menschlichen Beziehungen zu Opfer fallen sollen, die die universale Bewegung behindern: „Gewissenspein, Güte, Gefühl und Liebe stellen nichts als zerrissene Gifte der unerschöpflichen vitalen Energie dar, bloß Barrieren für den Fluß unserer mächtigen physiologischen Elektrizität. Sie werden eliminiert werden.“<sup>43</sup> So sperrt sich die reine Positivität des „*élan vital*“ gegen alle Negativität und jedes Innehalten, jeder Zweifel scheint in seinem Bann aufgehoben, um im selben Zuge das Widerstrebende der Zerstörung preis zu geben. Schließlich nimmt es nicht Wunder, dass der Erzähler im Gründungsmanifest den Krieg als die „einzige Hygiene der Welt“<sup>44</sup> verherrlicht und ein ander Mal, im „Tod dem Modenschein“, proklamiert: „Krieg? Gewiß!... Unsere einzige Hoffnung, unsere Existenzberchtigung und unser Wille“, formuliert der Erzähler im Manifest „Tod dem Mondenschein!“ in direkter Rede, „Ja, der Krieg! Gegen euch, die ihr zu langsam sterbt, und gegen alle Toten, die unseren Weg versperren.“<sup>45</sup> Wenn Adorno in Bezug aufs geknechtete Subjekt schreibt, dass sich dessen „Wille zum Leben [...] auf die Verneinung des Willens zum Leben verwiesen“<sup>46</sup> sehe, d.h. auf Selbstaufgabe gerichtet sei, damit es sich reproduziere, so gilt dies in treffender und ganz und gar nicht zufälliger Überschneidung ebenso für dessen ästhetische Entsprechung, den Protagonisten der futuristischen Manifeste. Beiden geht mit dem Objekt zugleich das Subjektive verlustig, sei's das Arbeitsprodukt in der entfremdete Arbeit, in der Produktion nur im Gleichklang mit Zerstörung zu denken ist, sei's als der Kurzschluss des Widerspruches in der verabsolutierten und daher gegenüber allen je besonderen Bestimmungen gleichgültigen, bestimmungslosen Dynamik der futuristischen Tathandlung.

## Gestundete Zeit oder: der Wahn des Absoluten

Angesichts der sich in die Unendlichkeit hin erstreckenden Dynamik des sich selbst verwertenden Wertes scheint die Zeit im Produktionsprozess mit der fortschreitenden Rationalisierung und der damit einhergehenden tendenziellen Simultanität immer drastischer von räumlichen Kategorien entbunden: „Das kontemplative Verhalten einem mechanisch-gesetzmäßigen Prozeß gegenüber, der sich unabhängig vom Bewußtsein, unbeeinflußbar von einer menschlichen Tätigkeit abspielt, sich

---

43 F.T. Marinetti: „Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine“, in: Schmidt-Bergmann: *Futurismus*, S. 107 – 110, hier: S. 108.

44 Ders.: *Manifest des Futurismus*, S. 77.

45 Ders.: „Tod dem Mondenschein! Zweites Manifest des Futurismus“, in: Schmidt-Bergmann: Ebd., S. 80 – 89, hier: S. 81.

46 Adorno: *Minima Moralia*, S. 262.

also als fertiges geschlossenes System offenbart, verwandelt auch die Grundkategorien des unmittelbaren Verhalten der Menschen zur Welt: es bringt Raum und Zeit auf einen Nenner, nivelliert die Zeit auf das Niveau des Raumes.“<sup>47</sup> Die Warenbewegung vermittelt damit eine Zeitstruktur, die den Charakter einer sachlich vermittelten, *verräumlichten* Relation trägt.

Gleichwohl findet die „warenförmige“ Zeit nie zu sich im Moment der Erfüllung, sondern kann mit der absoluten, ziellosen Dynamik der Mehrwertproduktion immer nur den Anlass geben, ein Mehr davon zu konsumieren: das verdinglichte Bewusstsein bleibt stets bloß kontemplativ duldend auf die vermeintlich erlösende Zukunft gerichtet, gleichzeitig erscheint Gegenwart nicht als derjenige Prozess, der die Synthese aus Vergangenem und Zukünftigen vorstellt; nicht als „das Moment der tiefsten und weitestverzweigten Vermittlung, das Moment der Entscheidung, das Moment der Geburt des Neuen“<sup>48</sup>, sondern als „durchlaufender, unfaßbarer Augenblick“, als eine „enthuschende Unmittelbarkeit“<sup>49</sup>. Verliert das Bewusstsein mit anderen Worten die Fähigkeit, die Vergangenheit und die praktisch zu verwirklichende Zukunft im konkreten Hier und Jetzt zu vermitteln, scheitert es mit anderen Worten daran, Gegenwart als das *Werdende* zu dechiffrieren, so erstarren Vergangenheit und Zukunft „beide zu einem fremden Sein, und zwischen Subjekt und Objekt ist der unüberschreitbare „schädliche Raum“ der Gegenwart gelagert.“<sup>50</sup> In diesem Sinne verfestigt sich die Verdinglichungsstruktur auch subjektiv in der Erfahrung von Zeit: Indem das Subjekt in Verkennung der Gegenwart sich der in ihr vermittelten, mannigfaltigen Möglichkeiten des Künftigen verschließt, macht es sich wiederum zum Objekt des unerfüllt entwindenden Warenstroms, i.e. die auf immer höherer Ebene gelagerten Kapitalakkumulation.

Die Kategorie der Zeit ist in den futuristischen Texten demnach überragender Bedeutung<sup>51</sup>: In ihnen können wir mit dem „Austausch des Fleisches gegen die Maschine“ bei aller Raserei doch den Wunsch nach absolutem Stillstand und dem „Bedürfnis nach einer Ewigkeit und einer Auslöschung der Zeit“<sup>52</sup> lesen. Die mannigfaltigen Motive des Absoluten, in sich Ruhenden, ließen sich als Repräsentation des Mutterleibes entschlüsseln, worin der Embryo in organischer Einheit mit dem ihm umgebenden und ihn durchdringenden Kosmos *wird*. Jedoch, dieses pränatale, universale Werden ist unwiderruflich verloren und das fiktive Subjekt der futuristischen Manifeste, das die Erfüllung auf Erden in alle Ewigkeit gestundet sieht, richtet sich in seinem unauslöschlichen Wunsch nach der Überwindung des Entzweiten an die Allmacht des Todes, die allein ihm Erlösung

---

47 Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 179.

48 Ebd., S. 348.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Hier sei auf Manfred Hinz' Analyse des Geschichtsbegriffes des Futurismus verwiesen, die im Folgenden, allerdings nur cursorisch, behandelt werden soll. vgl. Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, v.a. S. 43 – 56.

52 Ebd., S. 63.

verheißt.

Zunächst soll eine Passage aus dem ersten futuristischen Manifest zitiert werden, um diesen Umstand zu erläutern: Der Protagonist des Gründungsmanifestes landet mit seinem Auto angesichts zweier Radfahrer, die „vor mir zauderten wie zwei Überlegungen, die beide überzeugend und trotzdem kontradiktorisch sind“<sup>53</sup>, wundersamerweise im Graben. Daraufhin stimmt der überlebende Verunglückte jenen Lobgesang an: „Oh mütterlicher Graben, fast bis zum Rand mit schmutzigem Wasser gefüllt! Oh schöner Abflußgraben einer Fabrik! Ich schlürfte gierig deinen stärkenden Schlamm, der mich an die heilige, schwarze Brust meiner sudanesischen Amme erinnerte ... Als ich wie ein schmutziger, stinkender Lappen unter meinem auf den Kopf stehenden Auto hervorkroch, fühlte sich die Freude wie ein glühendes Eisen erquickend mein Herz durchdringen!“<sup>54</sup>

Die Repräsentationen der Frau und die topisch mit ihr verknüpften Motive nehmen unversehens die Züge einer todbringenden Allheit an, wobei der Wunsch, mit ihr eins zu werden, dem Wunsch entspricht, sie zu penetrieren oder, in aller Konsequenz, zu vernichten: „Zwangsläufig ordnete sich damit das Lustprinzip des Eros dem Lustprinzip des Thanatos unter.“<sup>55</sup> Wenn nun der Erzähler in „Tod dem Mondenschein!“ seinen Mitstreiter Enrico Cavacchioli im Traum folgendes sprechen lässt: „Ich fühle meinen zwanzigjährigen Körper, der sich verjüngt! Mit immer gebrechlicheren Schritten schreite ich meiner Wiege entgegen ... Bald werde ich wieder in den Leib meiner Mutter zurückkehren! ... Alles ist also erlaubt! ... Ich will zierliche Vasen, um sie zu zerbrechen!“<sup>56</sup>, dann fügen sich regressive, infantile Tendenzen mit dem Drang nach Zerstörung in einer imaginierten Sphäre des Absoluten, das das Mütterliche ist, zusammen. Der Widerspruch liegt auf der Hand: Einerseits stellt das „Absolute“ den ungebrochenen männlichen Willen vor, der sich jeder äußeren Instanz verweigert und vielmehr auf deren Zerstörung - oder Penetration - hinarbeitet. Andererseits trägt ja die Frau das Mal des Todes und der Zerstörung – eben jene Allheit, die den Protagonisten *beflügelt*, indem es ihn antreibt. Beides ließe sich zusammen denken, dass der futuristische Protagonist in der Figur der Frau nichts als ein Ensemble der eigenen Widersprüche erkennt, das er selbst ihr einschreibt. Mit einem Wort, die offenkundige Misogynie und der ungebrochene Wille zur Herrschaft über die Frau artikuliert die gebrochene Männlichkeit selbst.

---

53 Marinetti: *Manifest des Futurismus*, S. 76.

54 Ebd.

55 Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus*, S. 183. - Das Sexualleben wird wiederum auf eine rein reproduktive Tätigkeit eingegrenzt und damit auf das Niveau der Befriedigung von primären Bedürfnisse nivelliert: „Dergestalt ist die grenzenlose romantische Liebe zur reinen Arterhaltung zurückgestuft, und die Anspannung der Epidermen ist endlich von jedem erregendem Geheimnis, von jedem appetitanregendem Pfeffer, jeder dongionvannesken Eitelkeit befreit: eine einfache Körperfunktion wie Trinken und Essen.“ - F.T. Marinetti: *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*, S. 109.

56 Ders.: *Tod dem Mondenschein! Zweites Manifest des Futurismus*, S. 83.

Der Kern dieses zutiefst widersprüchlichen Verhältnisses, das sich ob seines irrationalen Gehaltes im Medium des Begriffes freilich ohnehin nicht lückenlos erschließen lassen und auf dieser interpretatorischen Ebene vielmehr eine ausführliche psychoanalytische Annäherung verlangt<sup>57</sup>, enthüllt sich in wesentlichen Zügen doch im futuristischen Verständnis der Ewigkeit. Sie erscheint, ihres werdenden, *geschichtlichen* Charakters entkleidet und damit als „Zustand“ ontologisiert, als ein gleichsam stillgelegtes, zeitliches Kontinuum oder als infiniten „Raum“, was dasselbe meint, da die Zeitsukzession nur im Modus des „Überall-zugleich-sein“<sup>58</sup> eines sie durchwirkenden, universalen Rhythmus aufgehoben wäre. In absoluter Simultanität wäre damit die Zeit selbst auf das Niveau räumlicher Kategorien nivelliert, zugleich wären aber die mannigfaltig verschlungenen, differierende Momente der Wirklichkeit ihrer lebendigen, dialektischen Wechselwirkung beraubt: „Der Zustand der Ewigkeit ist mit der rasenden Selbstvernichtung identisch, der Tod selbst gilt als Aufhebung der Zeit.“<sup>59</sup>

Ein weiteres Mal will ich dies mit den materiellen Lebensbedingungen verknüpfen: Simultanität als *verräumlichte Zeitlichkeit* ist nach meinen oberen Ausführungen eben jener Zustand, auf den der prozessierende Wert hin arbeitet. Objektiv, indem die steigende Rationalisierung die Teilsysteme des Arbeitsprozesses immer lückenloser aufeinander abstimmt, also zunehmend organisch ineinanderfügt. Subjektiv müssen die Momente doch immer zufälliger, willkürlicher aufeinander bezogen erscheinen. Damit nimmt der Produktionsapparat den Charakter eines tendenziell geschlossenen Ganzen, eines in sich ruhenden, *holistischen Systems* an, worin das je Besondere des Einzelnen, das heißt das, *was zum Mensch ihn macht*, in zunehmenden Maße als bloße Fehlerquelle erscheint, die es zu tilgen gelte, wie Lukács betont. Die Angleichung an den oktroyierten Arbeitsrhythmus affiziert das Zeitbewusstsein unmittelbar: so ist etwa das Programm der simultanen Erzählens im Futurismus angesichts der realen Verwirklichung von Simultanität im übertragenden wie im wörtlichen Sinne „Produkt“ der industriellen Moderne.

Darüber hinaus ist mit Jürgen Habermas festzuhalten, dass „[d]as neue Zeitbewußtsein [...] nicht nur die Erfahrung einer mobilisierten Gesellschaft, einer akzelerierten Geschichte, eines diskontinuierlichen Alltags zum Ausdruck [bringt]. In der Aufwertung des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemeren, in der Feier des Dynamismus spricht sich eben die Sehnsucht nach einer unbefleckten, innehaltenden Gegenwart aus.“ Damit ist der Modernismus als „eine sich selbst negierende Bewegung“, d.h. indem er sich gegenüber der Überlieferung polemisch verhält, zugleich doch „Sehnsucht nach der wahren Präsenz“<sup>60</sup>. Der futuristische Protagonist indes weiß die

57 vgl. Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus*, v.a. S. 174 – 187.

58 Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 63.

59 Ebd.

60 Jürgen Habermas: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, S. 447. in: *Kleine Politische Schriften (I – IV)*, Frankfurt/M. 1981, S. 444 – 464, hier S. 447.

„enthuschende Unmittelbarkeit“ (Lukács) nur im besinnungslosen Drängen einzuholen, nur in der Konsumtion von Distanz und Material, letztlich in der Selbstaufgabe an eine in ihrem naturhaften Schein mystifizierte Welt, die ihm demnach zugleich als bloßes Verfügungsmaterial und als mütterlicher Kosmos, als „wahre Präsenz“ des Absoluten entgegen gilt. In dieser transzendenten Sphäre scheint alles Widerstrebende versöhnt, gerade weil das vermeintlich Versöhnende ein dem Subjekt äußerliches, unerreichbares ist. Denn alles Drängen muss unerfüllt bleiben, wo die Unmöglichkeit von Erfüllung in den äußerlichen Zwecken selbst angelegt ist, an die der hoffnungslose Wunsch sich richtet.

## „Die Menschen werden wieder mythisch.“<sup>61</sup>

Ehe ich auf den antibürgerlichen Affront, jenes *épater le bourgeois* des Futurismus eingehe, möchte ich an dieser Stelle einen Exkurs zur „Dialektik der Aufklärung“ von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno voranstellen, die hilft, die Perspektive der Interpretation zu erweitern. Darin versuchen sie, das Fortbestehen mythischen Denkens - Ausdruck der Übermacht der Naturkräfte - mit der geschichtlichen Rolle der Aufklärung selbst zu verknüpfen. Denn ihr Ziel, den Menschen gegenüber der Natur als Herren einzusetzen, schlägt, so die Argumentation, selbst um in blinden Naturzwang. Denn obgleich das Ganze nunmehr nicht, wie im christlichen Mythos noch, als Emanation des Göttlichen gilt, um die statische Hierarchie des Feudalismus zu sanktionieren, haben auch die Institutionen – als Vergegenständlichung der bürgerlichen Herrschaft – nach dem Tod Gottes ihren naturhaften, mystifizierenden Schein nicht abgestreift.

Die Arbeitsteilung, die als Ausdruck und Treibkraft der Produktivkraftentfaltung unter den herrschenden Produktionsverhältnissen sich zu „Herrschaft gesellschaftlich entfaltet, dient dem beherrschten Ganzen zur Selbsterhaltung. Damit aber“, führen Adorno und Horkheimer fort, „wird notwendig das Ganze als Ganzes, die Betätigung der ihm immanenten Vernunft, zur Vollstreckung des Partikularen. Die Herrschaft tritt dem Einzelnen als das Allgemeine gegenüber, als die Vernunft in der Wirklichkeit.“<sup>62</sup> Somit hüllt sich jene Vernunft, die, indem sie sich der Durchsetzung partikularer Interessen andient, selbst Herrschaftsmittel ist, in den Schleier des Allgemeinen, das sich als Produkt der arbeitsteiligen Produktion herausbildet. Als bloße Funktion des falschen

---

61 F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione*, 1968, S. 25. zitiert nach: Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 41.

62 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 2009, S. 28.

Ganzen leistet die „instrumentelle Vernunft“, wie sie Adorno und Horkheimer bezeichnen, nunmehr nicht die kritische begriffliche Arbeit, als deren Organ sie das ehemals revolutionäre Bürgertum einst institutionalisierte. Denn im Zuge ihrer Fetischisierung als Herrschaftsinstrument schneidet die „Vernunft in der Wirklichkeit“ vom Bewusstsein ihrer selbst ab, da sie sich von den Naturkräften entfremdet, die sie nach den objektiven Gesetzen des Warentausches unter dem Blickpunkt der ihr eigenen Zwecke subsumiert.

Doch wo Natur, der gegenüber die Aufklärung den Menschen als Herrscher einzusetzen gedachte, zum bloßen Verfügungsobjekt erklärt wird, ohne dass die Menschen indes mit den Naturkräften versöhnt wären und, im Gegenteil, vielmehr im „Reich der Notwendigkeit“ (Marx) ihrer „zweiten Natur“ unterworfen sind, da schlägt der rationalistische Anspruch der herrschenden Vernunft gleichwohl um in die Irrationalität des gesellschaftlich vermittelten, entfremdeten Naturbegriffes: In der bürgerlichen Ideologie eines gottgleich ganzheitlichen Naturreichs als Refugium des bedrängten Individuums drückt sich noch die Übermacht der entfesselten Naturkräfte - der *Anarchie in der Produktion* – aus. Um mit Georg Lukács zu sprechen: „Natur bedeutet hier echtes Menschsein, das wahrhafte, von den falschen, mechanisierenden Formen der Gesellschaft freigewordene Wesen des Menschen: den Menschen als in sich vollendete Totalität, der die Zerrissenheit in Theorie und Praxis, in Vernunft und Sinnlichkeit, in Form und Stoff innerlich überwunden hat oder überwindet; für den seine Tendenz, sich Form zu geben, nicht eine abstrakte, die konkreten Inhalte beiseite lassende Rationalität bedeutet, für den Freiheit und Notwendigkeit zusammenfallen.“<sup>63</sup>

Obwohl der Futurismus sich gegen den naiven bürgerlichen Naturmythos sperrt, sublimiert er doch dessen Sehnsucht nach jenem begriffslosen, triebhaften, *tierhaften* Sein, in dem, wie Lukács schreibt, „Freiheit und Notwendigkeit zusammenfallen“, die Reflexion erst voneinander trennt. Dieser Regress ist selbst Produkt der entfremdeten Arbeit, gleichzeitig firmiert das tierhafte Sein, dessen gesellschaftliches Signum, wiederum als krasses Gegenbild zum getakteten Leben der bürgerlichen Epoche. Entsprechend formuliert das futuristische Kunstwerk, das diesen Seinsgrund in ästhetischer Negation bewältigt, in allerdings „unbewusster“, von der Intention des Autors weitgehend abgeschnittener Form eine Kritik an der subjektlosen Herrschaftsform der Ware: es lotet Anspruch und Realität des säkularen bürgerlichen Heilsversprechens eines formal freien Subjektes aus, das in schreiendem Widerspruch zur Unmöglichkeit wahrer Autonomie steht, wo die Selbsterhaltung unter dem realen Verwertungszwang auf die Verneinung des Subjektiven zurückgeworfen ist. Denn, wie ich ausgeführt habe, besagt die Logik des Kapitals, dass nur in unerbittlicher Angleichung ans Allgemeine die Versöhnung mit der äußeren und inneren Natur gelingen könne, womit freilich der Widerspruch zum je Besonderen, *Menschlichen* gelegt ist.

---

63 Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, S. 248.

Überdies gerät, wie Horkheimer und Adorno schreiben, „[j]eder Versuch, mit dem Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, [...] nur umso tiefer in den Naturzwang hinein“<sup>64</sup> und muss scheitern. Der Futurismus imaginiert in diesem Sinne die Wiederaufrichtung der gebrochenen Triebnatur im verzweifeltten Ausbruch aus den Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft und verstrickt sich dadurch doch nur noch tiefer im Naturzwang.

Gleichzeitig - dabei in schreienden Widersprüchen befangen - sucht er den Ausweg in der Identität mit der Maschine, womit „die Sphäre des Mechanischen ein Eigenleben und Modellcharakter für das Organische gewinnt“<sup>65</sup>. So kehrt die bürgerliche Ideologie der Versöhnung durch Natur wieder in der Mystifizierung des Apparates: In nachdrücklicher Ablehnung der „Gewohnheit“ der symbolistischen Vorgänger, „die Natur zu vermenschlichen und menschliche Leidenschaften und Sorgen den Tieren, den Pflanzen, dem Wasser, den Steinen und den Wolken zuzuschreiben“<sup>66</sup> erscheint die „futuristische Abschaffung des romantischen Naturmythos“ folglich als „seine technizistische Wiedererrichtung“<sup>67</sup>.

Der bürgerliche Naturbegriff wird, indem er also bis zu äußersten Konsequenz gedacht wird, ob seiner eigenen Widersprüche - durch die Hintertür gewissermaßen - denunziert: „Natur findet der Futurismus nicht dort, wohin menschliche Arbeit noch nicht gelangt ist, sondern dort, wo sie im Fetisch wieder verschwunden ist: in der Warenwelt.“<sup>68</sup> Mit anderen Worten tritt der bürgerliche Naturbegriff in fetischisierter Verzerrung auf, die ihm immer schon zugrunde lag. Somit wird in der Verschmelzung der „ersten“ und „zweiten Natur“ im futuristischen Kunstwerk der Warenfetisch ästhetisch erfahrbar.

Indem die Futuristen die äußersten Konsequenzen der bürgerlichen Verkehrsformen antizipieren, gerade in der radikalen Affirmation des Bestehenden, erscheinen sie paradoxerweise unübertroffen antibürgerlich: „Die Futuristen [...] forderten das Bürgertum auf seinem eigenen Boden heraus, indem sie auf den irrationalen Untergrund ihrer progressistischen Rationalität hinwiesen und ihn zum Dogma erhoben. Sie ... hatten gelernt, nach den Gesetzen des Raubes zu leben ..., aber sie kehrten zurück, um den Bürgern die Gesetze ihres eigenen Fortschritts zu lehren.“<sup>69</sup>

---

64 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 19.

65 Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 71.

66 F.T. Marinetti: „Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte“, in: Schmid-Bergmann: *Futurismus*, S. 210 – 220, hier: S. 215.

67 Ebd., S. 72.

68 Ebd..

69 Gian Battista Nazzaro: *Introduzione al futurismo*, Neapel 1973, S. 26f.. zitiert nach: Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 138.

# Der Futurismus als Gegenstand ästhetischer Theorie

Im Gegensatz zum klassischen Kunstwerk, dessen Qualität sich bei Kant noch im *interesselosen* Wohlgefallen, sprich losgelöst von seinen praktischen Lebensbezügen erweist, setzt sich das avantgardistische nunmehr „für die Realität selbst.“<sup>70</sup> Doch gegenüber Manfred Hinz, der meiner Ansicht nach in der Annahme fehl geht, „daß nichts in ihnen [den futuristischen Werken] den Status bloßer Metaphern und Bilder hat, sondern alles wörtlich gemeint“<sup>71</sup> sei und ihnen damit kurzerhand den Status von Kunst aberkennt, setzt meine Argumentation dies semantische Surplus - das transzendierende Moment - gerade voraus, das sich in der ausgezeichneten Qualität ästhetischer Wirklichkeit gegenüber der empirischen niederschlägt. Selbst die Manifeste, obzwar sie stark programmatischen Charakter haben, lesen sich in ihrer metaphorischen Vieldeutigkeit doch als fiktionale Texte. Obwohl also die futuristische Avantgarde über den konkreten Inhalt der Werke bis hin zu deren öffentlicher Präsentation ostentativ darauf hinarbeitet, mit der gesellschaftlichen Praxis zu verschmelzen, fällt die ästhetische Realität doch nicht mit der empirisch-faktischen in eins und dies auf zweierlei Bedeutungsebenen. Erstens lässt sich mit Jürgen Habermas – hier in Bezug auf die Surrealisten – rückblickend konstatieren, dass „[a]lle Versuche, die Fallhöhe zwischen Kunst und Leben, Fiktion und Praxis, Schein und Wirklichkeit einzuebnen [...] sich heute als Nonsense-Experimente verstehen [lassen], die wider Willen genau die Strukturen der Kunst, die verletzt werden sollten, nur um so greller beleuchten: das Medium des Scheins, die Transzendenz des Werkes, den konzentrierten und planmäßigen Charakter der künstlerischen Produktion sowie den kognitiven Status des Geschmacksurteils. Der radikale Versuch der Aufhebung der Kunst setzt ironisch jene Kategorien ins Recht, mit denen die klassische Ästhetik ihren Gegenstandsbereich eingekreist hatte [...]“<sup>72</sup>. Wie weiter oben schon erläutert, muss darüber hinaus zweitens betont werden, dass sich das Kunstwerk im transzendierenden Akt erst konstituiert. Sowie es die gesellschaftlichen Widersprüche zur ästhetischen Totalität zusammenfügt, übersteigt es notwendig dessen bloße Immanenz: darin „emanzipiert [es] sich von dem Anspruch, wirklich zu sein“<sup>73</sup>.

Damit entkleidet das futuristische Kunstwerk die reale Entfremdung ihrer schleierhaften Selbstverständlichkeit, da sie sie zum ästhetischen Ausdruck erhebt, sowie das triebgesteuerte, tierhafte Drängen des fiktiven Subjektes gegen die Zwänge des realen entfremdeten Arbeitsprozesses und die Nöte der zunehmenden Rationalisierung aufbegehrt. Der Futurismus

70 Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 8.

71 Ebd., S. 30.

72 Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 459f.

73 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 93.



kündigt den Ausbruch aus einer Welt an, die „verwest vor lauter Weisheit“<sup>74</sup> und so fordert der Erzähler im ersten futuristischen Manifest: „Verlassen wir der Weisheit schreckliches Gehäuse, und werfen wir uns wie mit Stolz gefärbte Früchte, in den riesigen und fletschenden Rachen des Windes!“<sup>75</sup> Entsprechend nimmt sich die künstlerische Programmatik aus, wenn Marinetti im futuristischen Manifest von 1909 im sechsten Punkt des Programmes proklamiert, der Dichter müsse „sich glühend, glanzvoll und freigebig verschwenden, um die leidenschaftliche Inbrunst der Urelemente zu vermehren.“<sup>76</sup>, sowie die Kunst selbst nur „nur Heftigkeit, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein“<sup>77</sup> könne.

Es ist durchaus so, wie Walter Benjamin schreibt, dass der Menschheit „Selbstentfremdung [...] jenen Grad erreicht [hat], der sie ihre eigenen Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt“<sup>78</sup> und die Futuristen diesen Umstand begrüßen, zumal wenn man deren Engagement im italienischen Faschismus bedenkt. Doch die vorliegende theoretische Untersuchung vermag Bedeutungsebenen freizulegen, die sehr wohl über die Widersprüche hinausgehen, die sich unversöhnt im futuristischen Kunstwerk äußern: obwohl die Sache stets ambivalent bleibt, mag eine materialistische Wendung doch enthüllen, dass der Futurismus in Abwehr der subjektlosen Logik der instrumentellen Vernunft und der bürgerlichen Affektbeherrschung den Drang des Triebes und die orgiastische Todeserfahrung feiert. Ebenso denunziert er doch gerade im ostentativen, sich selbst genügenden Opferritual des fiktiven Subjektes die Vernichtung seiner realen Entsprechung. Denn indem er den Irrsinn der wirklichen Tragödie benennt und das Bestehende in all seinen Widersprüchen entfaltet, formuliert er gerade eine unnachgiebige Kritik desselben - ob bewusst oder unbewusst. Tatsächlich ist der unmittelbare kausale Nexus zwischen der Intention des Autors und dem Resultat von nachrangiger Bedeutung. Denn einerlei, ob dem die bewusste Intention zugrunde liegt, den Erkenntnisgehalt des Kunstwerkes würde auch dies nicht mindern: die „bedeutungsvolle Auslöschung von Sinn“<sup>79</sup>, die den begriffslosen, irrationalen Charakter der kapitalistischen Vergesellschaftung benennt, ist dessen Wahrheit.

Die vorliegende Arbeit versteht sich gewissermaßen in der „Rolle der produktiven Ergänzung zum Kunstwerk“<sup>80</sup>; als theoretische Annäherung, die sich, da sie eine begriffliche Distanz einzieht, paradoxerweise der nachgerade begriffslosen Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung entwinden muss, die der Futurismus einfordert. So erscheint er im Spannungsfeld jener Dialektik als

---

74 F.T. Marinetti: *Tod dem Mondenschein! Zweites Manifest des Futurismus*, S. 81.

75 Ders.: *Manifest des Futurismus*, S. 76

76 Ebd., S. 77.

77 Ebd., S. 80.

78 Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt/M. 1977, S. 43.

79 Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 31.

80 Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 460.

ausgezeichneter Gegenstand ästhetischer Theorie, zugleich erweist sich aber allein deren kritische Wendung als einzig adäquates Erkenntnisinstrument. Denn eine Theorie, die sich anschickt, die Kunstwerke des Futurismus begrifflich zu durchdringen, ohne die empirische und ästhetische Realität als ineinander vermittelte Momente zu begreifen und kritisch miteinander zu konfrontieren, muss an der totalen Verdunkelung des futuristischen Kunstwerkes scheitern. Es ist „[d]ie Verdunkelung der Welt“ selbst, die „die Irrationalität der Kunst rational“<sup>81</sup> macht. Damit wäre der Umstand benannt, dem Theorie genügen muss, auf dass sich die Magie der Kunst erweise, „befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein“<sup>82</sup>.

---

81 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 35.

82 Ders.: *Minima Moralia*, S. 254.

# Bibliographie

- Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 2003.
- Theodor W. Adorno: *Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 2003.
- Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1977
- Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M. 1977.
- Friedrich Engels: *Umriss zu einer Kritik der Nationalökonomie*, in: MEGA, Abt. 1, Bd. 3, Berlin 1985
- Erich Fromm: „Das Futuristische Manifest“, in: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Stuttgart 1974, S. 310 – 325.
- Jürgen Habermas: „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: *Kleine Politische Schriften (I – IV)*, Frankfurt/M. 1981, S. 444 – 464.
- Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1992.
- Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe – Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Faschismus*, Berlin/New York, 1985.
- Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 2009.
- Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Darmstadt/Neuwied 1983.
- Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione*, 1968.
- Karl Marx: *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, in: MEGA, Abt. 2, Bd. 8, Berlin 1989.
- Karl Marx: *Das Kapital - Kritik der politischen Ökonomie. Dritter Band*, in: MEGA, Abt. 2, Bd. 15, Berlin 2004.
- Gian Battista Nazzaro: *Introduzione al futurismo*, Neapel 1973.
- Walter Neumann: *Der heilige Lukács - "Geschichte und Klassenbewußtsein" heute*, Frankfurt/M. 1990.
- Roy Porter (Hrsg.): *Die industrielle Revolution in England, Deutschland, Italien*, Berlin 1998.
- Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hrsg.): *Futurismus – Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbeck bei Hamburg 1993.
- Regina Strobel-Koop: *Geschichte und Theorie des italienischen Futurismus – Literatur, Kunst, Faschismus*, Saarbrücken 2008
- Hans-Günter Thien (Hrsg.): *Klassen im Postfordismus*, Münster 2010.