

TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Herausgeber:

Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Hugo Dittberner, Norbert Hummelt, Hermann Korte, Frauke Meyer-Gosau,
Axel Ruckaberle, Michael Scheffel, Michael Töteberg und Peter Waterhouse

Preis für diesen Sonderband DM 49,- / öS 358,- / sfr 45,50

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden

Druck und Buchbinder: Bosch-Druck, Landshut

Umschlagabbildung: Paul Klee, drüber und empor, 1931.

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. Z 807, Ref. Nr. 5539

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München 2001

ISSN 0935-2929

ISBN 3-88377-685-8

Ausführliche Informationen über alle Bücher des Verlags im Internet unter:

<http://www.etk-muenchen.de>

Hanno Ehrlicher

Entleerte Innenräume

Avantgarde als Fluchtbewegung

»Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß.«¹

Aufbruch aus dem Interieur: Avantgarde und (Auto)Mobilisierung

Wenn vom Aufbruch der Künste in der Moderne des 20. Jahrhunderts die Rede sein soll, kann von den Avantgarden nicht geschwiegen werden. Schließlich waren sie es, die dieses Aufbruchsbegehren so lautstark und unmissverständlich artikulierten, dass es nicht mehr zu überhören war. Der Zeitraum um 1910, als sich die Künstler europaweit und die Kunstgattungen übergreifend zu »Bewegungen« zu formieren begannen, gilt zu Recht als eine Epochenchwelle in der Entwicklung der ästhetischen Moderne², wenn auch der Begriff der Epoche dabei zunächst etwas irritiert, sofern man darunter, dem Sinn des griechischen Etymons »ep-échein« entsprechend, ein zeitliches Moment des Anhaltens begreift, den Punkt einer still-stellenden Zäsur. Besser scheint das vom gleichen Stammwort abgeleitete »Hektik« die Sachlage zu treffen: Die technische Mobilisierung des Alltagslebens beschleunigte sich in einem Ausmaß, dass den Zeitgenossen schier Hören und Sehen verging. Wenn man auch, dem Zeitanalytiker und »Dromologen« Paul Virilio folgend, die gesamte Kulturgeschichte der Menschheit als eine einzige Beschleunigungsarbeit hin zum »rasenden Stillstand« einer Telepräsenz in Echtzeit interpretieren könnte³, so wurde dieser Akzelerationsprozess zu dem Zeitpunkt, an dem der Aufbruch der Avantgarden historisch ansetzte, doch besonders deutlich wahrnehmbar. Um 1910 bündelten sich eine ganze Reihe kultureller Ereignisse, die als Zeichen eines völlig neuen Verhältnisses des Menschen zu Zeit und Raum, als Beginn einer revolutionären »Conquête de l'ubiquité« interpretiert wurden. »Seit 20 Jahren sind Materie, Zeit und Raum nicht mehr, was sie immer gewesen waren«, konstatierte etwa Paul Valéry 1931 in den »Nouvelles Littéraires« im Rückblick auf diese Veränderungen.⁴ Natürlich setzte die technische Verkürzung räumlicher Distanzen nicht als schlagartige Innovation ein, wie hier vom Autor suggeriert, sondern kennzeichnete bereits den Prozess der Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Aller-

dings wurde die Beschleunigung der Moderne doch erst durch die Erfolge der Telekommunikationstechniken zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem publizistischen Ereignis und dank der Transporttechnologien auch eine alltäglich nachvollziehbare Erfahrung. Das Erreichen des Nordpols durch Robert Edwin Peary im April 1909 stellte ja nicht per se ein Zeichen für die Schrumpfung des Globus dar, sondern wurde zum kulturellen Signal erst durch die Tatsache, dass dieses Ereignis mit Hilfe der eben erst entwickelten drahtlosen Telegrafie sofort aller Welt mitgeteilt werden konnte. Und die Elevation der Menschheit über den Raum, die durch die Erfolge der Aviatik spektakulär sichtbar geworden war (die Ärmelkanalüberquerung von Luis Blériot im gleichen Jahr erlangte zweifellos eine besonders starke öffentliche Resonanz), konnte dank der rapide voranschreitenden Auto-Mobilisierung der Bevölkerung eben auch individuell und doch zugleich massenhaft erfahren werden: Was in Kreisen des vermögenden Bürgertums dabei der Wagen bewirkte, leistete für den Proletarier, kostengünstiger aber darum nicht weniger erhebend, das Fahrrad.⁵

Die transitorische Flüchtigkeit der Moderne, die schon Charles Baudelaire in seiner urbanen Poesie registriert hatte, avancierte nach der Jahrhundertwende zum Bestandteil der kulturellen Selbstwahrnehmung auf breiter Ebene. Auch wenn der Beginn einer subjekt-dezentrierenden, spezifisch modernen Ästhetik bereits lange zuvor angesetzt werden kann, wurde die technische Beschleunigung doch erst in der Perspektive des 20. Jahrhunderts wirklich zu dem von Walter Benjamin mit Rückblick auf Baudelaire und Poe für die eigene Gegenwart diagnostizierten Schockerlebnis.⁶ Kein Zufall war es jedenfalls, dass die Großstadt als der soziale Ort dieser Verlusterfahrung zum Ausgangs- und Bezugspunkt der sich formierenden Avantgarden wurde. Sie bekannten sich emphatisch zur technischen Moderne und nahmen deren Impulse auf, um den sich geistesaristokratisch gebärdenden Ästhetizismus, der den Alltag der Industriekultur weitgehend ignorieren und sich in demonstrativer Opposition von der utilitaristischen und kontingenten Lebensumwelt des Bürgertums abwenden zu können glaubte, zu überholen und aus dem Rennen zu schlagen. Man kann diese Wachablösung im Feld der Literatur gleichsam in Abbréviation verfolgen, wenn man Rilkes stark autobiografisch geprägten Tagebuchroman »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« (1910) mit dem nur ein Jahr zuvor im »Figaro« erschienenen ersten futuristischen Manifest Filippo Tommaso Marinettis kontrastiert. Beide Texte thematisieren gleich zu Beginn die Wahrnehmung der urbanen, von Technik bestimmten Lebenswelt als ein Schockerlebnis, geben diesem Ausgangsereignis jedoch eine völlig andere Wendung. Schon auf der ersten Seite schildert Rilke in einer berühmt gewordenen Passage den Straßenlärm des nächtlichen Paris, dem der Erzähler als schutzloses Opfer ausgeliefert ist: »Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen

über mich hin.«⁷ Das gewaltsame Eindringen der Dynamik der Straße in das bürgerliche Interieur, das keinen wirklichen Schutzraum mehr bietet, steht am Anfang eines langen Leidenswegs, der schließlich zu einer existenziellen Nullpunktsituation führt und aus dem allenfalls die selbstlose Hingabe an Gott herauszuführen vermag, wie der zweite Teil des Romans andeutet. Auf die Dynamik der Moderne reagiert der Künstler somit in einer Zuspitzung der ästhetizistischen Märtyrerrolle bis zum Selbstopfer, an dessen Ende die ausdrücklich als »weibliche« Tugenden codierten passiven Fähigkeiten zu Glaube, Liebe und Hoffnung auf eine andere (bessere) Welt stehen.

Während der aristokratische Dichter Rilke sich von der bedrohlichen städtischen Außenwelt abwendet, um den Weg zu einem »inneren« Sehen einzuschlagen⁸, propagierte Marinettis futuristisches Manifest, das als *der* Gründungstext der Avantgarden schlechthin gilt, den umgekehrten Weg. In ihm wird das »Eindringen der Straße ins Haus«, das wenig später auch Umberto Boccioni ins Bild setzte, zum Ausgangsfanal eines aktivistischen Ausbruchs aus den sentimental Bindungen der menschlichen Psyche. Propagiert wird eine (Auto)Mobilisierungsstrategie, in deren Verlauf sich das Künstlersubjekt freiwillig der Gewalt der Technik opfert, um nach diesem Opfer als omnipotenter Übermensch wiederaufzuerstehen, der herrisch sein kunstpolitisches 11-Punkte-Erlösungsprogramm an alle »lebendigen Menschen dieser Welt« verkündet.⁹ Zunächst vom »dröhnenden Geräusch der großen zweistöckigen Straßenbahnen« und schließlich durch das »Aufbrüllen hungriger Autos« aufgeschreckt, verlässt die Dichterguppe das Interieur der Wohnung. Nun beginnt eine wilde Fahrt in Rennwagen durch die Stadt, womit ihr schwärmerisch-trunkener Rausch, der zuvor nur »irre Schreibung« und papierene Illusion war, in die reale Erfahrung eines Geschwindigkeitsrauschs überführt wird. Der Umschlag von drinnen nach draußen wird als initiatorischer Übergangsritus in eine neue Welt geschildert¹⁰: »Wir gingen zu den drei schnaufenden Bestien, um ihnen liebevoll ihre heißen Brüste zu streicheln. Ich streckte mich in meinem Wagen wie ein Leichnam in der Bahre aus, aber sogleich erwachte ich zu neuem Leben unter dem Steuerrad, das wie eine Guillotine meinen Magen bedrohte. Der wütende Besen der Tollheit kehrte uns aus uns selbst heraus und jagte uns durch die Straßen (...).« Der Einstieg ins Auto, der als sexuelle Copula metaphorisiert ist, bewirkt den Tod des »alten« und die Geburt des »neuen« Menschen, der im Besitz absoluter Geschwindigkeit ist und so als Herr über Zeit und Raum erscheint. Zwar operiert auch Marinetti mit dem typischem *Décadence*-Szenarium der Selbstopferung, aber durch die Einbeziehung der Technik als ein magisches Instrument der Verwandlung kann er das Leidensprogramm der ästhetischen Opposition zu einem Programm lustvoller Partizipation umschreiben und dekadente Entropiefurcht in einen dezisionistischen Akt der Selbstermächtigung umschlagen lassen. Durch voluntaristisch-identifikatorische Beset-

zung des Bedrohlichen hat der Avantgardekünstler das Destruktionspotenzial einer beschleunigten Moderne zwar keineswegs »bewältigt«, sich aber wenigstens rhetorisch erfolgreich in die Täterposition manövriert. Nun kann er sich seinerseits als Agens der Zerstörung imaginieren und in einem virilen Potenzgestus zur Durchdringung der weiblich codierten Materie ansetzen. Der Ausbruch der futuristischen Dichter aus der »Weisheit schrecklichem Gehäuse« führt, der Logik des Manifestes zufolge, durch das Materielle hindurch in eine grenzenlose, mythische Totalität. Diesen Entgrenzungsvorgang verdeutlichen schon die chronotopischen Markierungen des Texts. Während am Beginn die Beschreibung eines bürgerlichen Interieurs stand, das zwar zum Symbol der dekadenten alten Welt schlechthin aufgeladen wurde, in dem man aber doch noch leicht Marinettis Mailänder Wohnung als realen Ausgangspunkt erkennen konnte, steht am Ende die Dichtergruppe »aufrecht auf dem Gipfel der Welt«, von wo aus sie die Sterne zum Kampf herausfordert. Die futuristische Avantgarde hat sich ihrem eigenen Selbstverständnis nach über die Grenzen des Geschichtlichen hinaus ins Absolute erhoben. Im achten Abschnitt des insgesamt elf Punkte umfassenden Manifestes, das den programmatischen Mittelteil des gesamten Texts bildet, wird diese Elevation ins Grenzenlose als ein Fakt formuliert: »Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.«

Die geschlechterpolitischen Implikationen dieses Programms viriler Selbstermächtigung durch »reine« Willenskraft breitete Marinetti mit seinem Roman »Mafarka il futurista« nur wenig später in aller ideologischen Deutlichkeit und mit vielen unappetitlichen Details aus. Um die Faszination, die solche »pulp fiction«¹¹ auf die Zeitgenossen ausübte, nachvollziehen zu können und den bahnbrechenden Erfolg des ersten futuristischen Manifests richtig einzuschätzen, muss man allerdings von den bloßen Inhalten der Texte absehen und die publizistischen Strategien in den Blick nehmen, mit denen Marinetti sein »Totalprogramm« einer absolutistischen Autarkie mit Hilfe der »leidenschaftlichen Kunst der Geschwindigkeit«¹² in der Öffentlichkeit installierte. Das futuristische Manifest lancierte er dank der Möglichkeiten moderner Druck- und Kommunikationstechniken wenn auch nicht wirklich gleichzeitig, so doch in verhältnismäßig geringem Zeitabstand in den unterschiedlichsten Ländern Europas. Noch im Jahr der Erstveröffentlichung erschien das komplette Manifest außer in französischer und italienischer Version auch auf Englisch (im »Daily Telegraph« und in der New Yorker »Sun«), auf Portugiesisch (am 5. August im »Diario dos Açores«), auf Russisch (am 8. März in der Tageszeitung »Vecer«) und auf Spanisch (im April in der von Ramón Gomez de la Serna geleiteten Zeitschrift »Prometeo«). Am gleichen Tag, an dem die Leser des »Figaro« den Text in der Hand hielten, fand ihn auch das rumänische Publikum in der Zeitung »Democratia« abgedruckt.

Und die futuristische Neuigkeit verbreitete sich selbst nach Übersee, bis nach Japan, wo die Zeitschrift »The contemporary Western Painting« lange Auszüge des Texts brachte, wenn auch erst im April 1911.¹³ Als eine Art simultaneistisches Text-Ereignis demonstrierte das futuristische Manifest somit auch strukturell, in der Form seiner Verbreitung, was es inhaltlich proklamierte: die Herrschaft über Raum und Zeit, eine ortlose Omnipräsenz des (männlichen) Geistes, der durch die magische Macht der Technik die Beschränkungen des bloßen Lebens zu transgredieren vermag.

Der propagandistisch-publizistische Kosmopolitismus, mit dem Marinetti seine totalitäre Botschaft vom Ausbruch ins Kosmische grenzüberschreitend zu verbreiten versuchte, brachte ihm bald den Spitznamen »Koffein Europas« ein und ließ ihn zum großen Vorbild anderer Avantgardenkünstler avancieren. In der Tat nahm sich die Dynamik dieses literarischen Global Players, der zur Organisation der europaweiten Wanderausstellung futuristischer Bilder 1912 schon mal innerhalb zweier Wochen zwischen Berlin, Mailand, Paris und Brüssel pendelte¹⁴, in den Augen der Zeitgenossen bisweilen wie die Verwirklichung des pantheistischen Ubiquitätstraumes aus, den Walt Whitman fast ein halbes Jahrhundert zuvor von Amerika aus angestimmt hatte: »I am a real Parisian, I am a habitant of Vienna, St Petersburg, Berlin, Constantinople (...). I descend upon all those cities, and rise from them again.«¹⁵

»Ausfegen, säubern«: Szenen der Selbstreinigung

Anders als im Falle des Amerikaners war das Entgrenzungsbegehren des »verrückten« italienischen Whitmans (so die zeitgenössische Presse über Marinetti)¹⁶ jedoch völlig frei von humanistischen und demokratischen Idealen. Sein »Salut au Monde« bedeutete vielmehr einen Abgesang auf den Menschen, der als organische Einheit gewaltsam zersprengt und zum »a-humanen, mechanischen, durch die Veräußerlichung seines Willens potenzierten Menschen« umgebaut werden sollte.¹⁷ Einen solchermaßen »multiplizierten Menschen« behauptete der Futurismus nicht nur theoretisch – er sollte vielmehr performativ, als ein theatralisches Ereignis erzeugt werden. Zu diesem Zwecke entwickelte Marinetti mit seiner Avantgardetruppe nicht nur die synästhetischen und multimedialen inszenatorischen Praktiken der *serate*, mit denen er in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg durch ganz Italien zog, dazu dienten auch die nicht weniger spektakulären und performativen »dynamisch-synoptischen« Vorträge, die er auf seinen Lesetourneen durch Europa in Berlin, London und anderswo hielt.¹⁸ Das Theater, das der Futurismus in den Metropolen des alten Kontinents, aber eben auch in Kleinstädten in ganz Italien veranstaltete, nahm den »hygienischen« Krieg¹⁹ bereits symbo-

lisch vorweg, der den Menschen von sich selbst, das heißt von seinen »passatistischen« Gefühlsresten und den Bindungen an den sterblichen Bios befreien sollte. Das nachhaltige Engagement Marinettis für einen Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg bedeutete nur die letzte, politische Konsequenz dieser Mobilisierungslogik.

Man hat den italienischen Futurismus auf Grund seines Militarismus und des Pakts mit dem Faschismus, der nach offiziellem Kriegsende zur Weiterführung der Mobilisierung in einer »Politik der reinen Aktion« geschlossen wurde²⁰, in der Avantgardeforschung lange Zeit entweder aus ideologiekritischen Gründen von den »progressiven« Bewegungen abgegrenzt oder ihn zu rehabilitieren versucht, indem man den angeblich autonomen Gehalt der futuristischen Kunst von ihren sozialen Effekten abspaltete. Solche Grenzziehungen versperrten allerdings das Verständnis für einen kulturhygienischen Grundimpuls, der den Futurismus auch mit den Avantgardebewegungen einte, die von militaristischen und nationalistischen Tönen weitgehend Abstand nahmen und einen ganz anderen politischen Verlauf einschlugen, wie etwa dem Dadaismus. Gerade an Dada zeigt sich jedoch, dass ein aktionistisch zugespitztes und ins Destruktive gewendetes lebensphilosophisches Reinigungsbegehren über die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs hinweg erhalten blieb und als undifferenzierte Grundströmung quer zu den unterschiedlichen ideologischen und politischen Ausrichtungen weiterwirken konnte. Nicht von ungefähr trat ja auch die Gruppe in Zürich im Namen der Hygiene an und eignete sich das bereits existierende Markenzeichen einer Kosmetikfirma an, die ihr haarstärkendes Kopfwasser und eine Lilien-Crème mit einer möglichst transparenten, konnotationsfreien Wortschöpfung auch auf dem nicht deutschsprachigen Markt zu verkaufen hoffte.²¹ Unabhängig vom historiografisch viel umkämpften, aber irreversibel verlorenen »Ursprung« des Worts verweist dieser ironische geschichtliche Zufall, auf den Hugo Ball in seinem »Eröffnungs-Manifest« auf der 1. Dada-Soirée am 14. Juli 1916 ausdrücklich hinwies²², symptomatisch auf das auch im Schweizer Exil herrschende Verständnis von künstlerischer Avantgarde als Akt gewaltsam-kathartischer Kulturzerstörung. Die Inszenierungsformen der erstrebten Reinigung konnten dabei freilich extrem divergieren. Richard Huelsenbeck etwa verfolgte bei seinen Auftritten im Cabaret Voltaire die bruitistisch-simultaneistischen Techniken der futuristischen Geräuschkunst weiter, die er später auch in Berlin zu installieren versuchte und dabei nach und nach mit einem etwas »politischeren« Anstrich versah; George Grosz inszenierte vitalistische Beweglichkeit in wechselnden Maskeraden viriler Täterfiguren (Boxer, Cowboy, Frauenmörder u. a.) und stilisierte in seinen Gesängen den knochenlosen »Kautschukmann« zum Inbegriff eines anästhesierten, durch emotionale Gleichgültigkeit gegen die Schocks der Moderne gepanzerten Herrn im Dickicht der Städte²³; und Tristan Tzara schließlich

steigerte in Zürich den aktionistischen Intuitionismus der Avantgarde zu apokalyptischem Furor und verkündete gegen Kriegsende die Notwendigkeit einer »großen Zerstörungsarbeit«: »Ausfegen, Säubern. Die Sauberkeit des Einzelnen bestätigt sich nach dem Zustand des Wahnsinns, des aggressiven vollkommenen Wahnsinns einer Welt in den Händen von Banditen, die einander zerreißen und die Jahrhunderte zerstören.«²⁴ Der Krieg hat hier zwar gleichsam die Zeitfronten gewechselt und ist zum Element der zu zerstörenden bürgerlichen Kultur geworden, das Vorstellungsmuster von gewaltsamer Zäsur und restloser Abspaltung der Vergangenheit bleibt jedoch unbeschadet dieses Wechsels weiterhin wirksam.

Das Reinigungstheater, das die Avantgarden vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg so auf wechselnden Bühnen und mit sehr unterschiedlicher sozialer Wirksamkeit durchspielten, musste nicht notwendig mobilisierende Formen annehmen und auch nicht offen menschenfeindlich auftreten wie im Falle Marinettis. An Hugo Ball, der umstrittenen Gründerfigur des Dadaismus, lässt sich exemplarisch zeigen, dass die anthropofugale, technophile und a-humanistische Bewegung, der bisher nachgegangen wurde, durchaus nach Innen umschlagen und sich mit der spiritistischen und eher menschenfreundlich argumentierenden Abstraktionstendenz der Moderne verbinden konnte. Wassily Kandinsky, der mit seiner im Dezember 1911 erschienen Schrift »Über das Geistige in der Kunst« zu einem *spiritus rector* der ästhetischen Moderne geworden war, besaß einen mindestens ebenso entscheidenden Einfluss auf Balls Lautdichtung wie die anarchistische Sprachkritik Gustav Landauers und der Futurismus.²⁵ Unter dem Auge des Dadaisten, der seine Wahrnehmung mit Kandinsky auf die »innere Notwendigkeit« der Kunst gerichtet hatte, verwandelten sich die »befreiten Worte« des Futurismus, die von Marinetti als eine technische Beschleunigung des Sprachmediums intendiert worden waren, zu einem geistvollen Rückgang aufs Elementare, zu einer »Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozess«.²⁶ Vom idealistischen Materialismus der Italiener, für den Umberto Boccioni die schöne Zusammensetzung »physischer Transzendentalismus« bildete, blieb so vor allem der Wille zur Transzendenz. Seine eigene Lautdichtung konzipierte Ball denn auch als eine mystisch-asketische Versenkung in die »innerste Alchemie des Wortes« und den »letzten heiligsten Bezirk« der dichterischen Sprache.²⁷ Beim Vortrag dieser Gedichte stellte er sich (jedenfalls nachträglich in der Erinnerung des Tagebuchschreibers) als ein »magischer Bischof« dar, der die Sprache an den Rand des Schweigens treibt und sich selbst in den symbolischen Tod, »in die Versenkung«.²⁸ Mit der Bewegungshypertrophie des italienischen Avantgardisten scheint eine solch asketische Regression nichts mehr gemein zu haben, und in der Tat wirkt Ball auf dem bekannten, inzwischen fast zur Ikone der Forschung gewordenen Foto, das ihn beim Vortrag in kubistischer Verkleidung zeigt, alles ande-

re als dynamisch: Bewegungsgehemmt durch die röhrenförmige Umkleidung der Gliedmaßen aus Pappkartons, von zwei ihm zur Seite stehenden Notenständern bedrängt und mit dem hohen Zylinderhut fast an die Decke stoßend, wirkt der Vortragende wie ein bizarrer Obelisk oder ein phantastischer Vogel, der erstarrt ist und nicht mehr mit den Flügeln schlagen kann. Trotz dieser überdeutlichen formalen Differenzen konvergieren die Inszenierungen jedoch in ihrem phantasmatischen Kernpunkt, dem Wunsch einer Selbstermächtigung durch Selbstentleerung. Wenn Ball in einem Tagebucheintrag davon phantasiert, sein »Ich« ablegen zu können »wie einen durchlöchernten Mantel«²⁹, rückt er in unmittelbare Nähe zu Marinettis Traum von der »destruzione del io« in der Sprache der befreiten Worte.³⁰ Die motorische Selbst-Abstoßung ins Absolute und eine ebenso absolut imaginierte Stillstellung des Körpers erweisen sich psychologisch letztlich als das Bedürfnis nach Kontingenzbewältigung. Hektischer Bewegungsdrang und mimetische Totenstarre erscheinen als die beiden Extremformen eines ästhetisch vollzogenen Vorgriffs auf einen geschichtslosen Raum jenseits der Biologie, als Flucht aus der Zeit hin zu einer »unverständlichen, uneinnehmbaren Sphäre«.³¹ Aus solchen Äußerungen spricht überdeutlich der metaphysische Wille zur Kunst, der die ästhetische Mentalität der Moderne insgesamt durchzog und die unterschiedlichen Fraktionierungen einte.³² Wilhelm Worringer, mit seiner Schrift zu »Abstraktion und Einfühlung« ein entscheidender kunstphilosophischer Stichwortgeber der expressionistischen Moderne, brachte ein derartiges Entäußerungsbegehren auf die Formel von der »Entorganisierung des Organischen«.³³ Unheimlich wird sie erst, wenn man sie vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs liest und neben Marinettis Jubel über die »ruhmvollen Versehrten« stellt, in deren real entorganierten Prothesenleibern er das Ideal verwirklicht sah, das er mit seinem Kriegstheater auf die Bühne gebracht hatte: »Motorenkörper mit unterschiedlichen und auswechselbaren Teilen. Unsterblichkeit des Menschen!«³⁴

Baumeister und Menschenbildner: entleerte Räume

Es war lange Zeit in der Forschung beliebt, der »nihilistischen«, agonalen Destruktionstendenz, die der Futurismus und, freilich ungleich selbstironischer, auch Dada in Szene gesetzt und mit den Mitteln der Kunst ausagiert hatten, einen »konstruktiven« Gegenpol entgegenzustellen, wie er sich etwa in der sozialutopischen Materialästhetik des Bauhauses oder dem architektonischen und malerischen Ordnungswillen der de Stijl-Gruppe manifestiert habe.³⁵ Dass eine derartige Opposition an der Komplexität der historischen Realität vorbeigeht, zeigt jedoch schon die Existenz einer Figur wie Theo van Doesburg, der parallel zu seinem Engagement für elementare Gestaltung

auch die dadaistische Zeitschrift »Mécano« herausgab und damit beide Pole zeitgleich verkörpern konnte.³⁶ Zu Recht wurden daher die Einwände solch pseudodialektischen Erklärungsmustern gegenüber in letzter Zeit lauter, wie auch insgesamt die Einsicht wächst, dass konstruktive und destruktive Potenziale in der Kunst der Moderne sich ebensowenig entmischen lassen wie ihre rationalen von den irrationalen Anteilen. An der Kontinuität des Reinigungsbegehrens lässt sich besonders deutlich verfolgen, dass die mentalen Ordnungsmuster einer katastrophisch beschleunigten Moderne sich über die Bruchstelle des Ersten Weltkriegs fortpflanzten, und zwar gerade im Festhalten am ungestillten Wunsch nach einem absoluten Neubeginn der Kultur.³⁷ Die Pathosformeln mögen sich in der »heißen«, von expressiven und aktivistischen Gesten geprägten Phase der Avantgarde unmittelbar vor und nach dem Weltkrieg hin zur »kalten« Sachlichkeit der zwanziger Jahre ebenso deutlich verändert haben wie die ideologischen Argumentationen – die darunter liegende Affektökonomie blieb jedoch erstaunlich konstant. Sie äußerte sich in einem moralisch zu verstehenden hygienischen Räumungsimperativ, der sich sowohl pädagogisch auf den psychischen Innenraum des Menschen richten konnte als auch gestalterisch auf die Gegenstände der äußeren Umwelt, die von den Lasten der Vergangenheit befreit und durch Entleerung in semantisch undeterminierte »reine« Formen verwandelt werden sollten. Am Zusammenspiel von bildenden Künstlern unterschiedlichster Provenienz im Weimarer Bauhaus lässt sich dieser Doppelaspekt innerer und äußerer Formung besonders gut beobachten, denn bei aller persönlichen und ästhetischen Unterschiedlichkeit der »Meister« verstanden sie sich doch alle gemeinsam als Universalpädagogen, die im konkreten mikrokosmischen Utopia ihrer Schule am »neuen Bau der Zukunft« mitwirkten und ein völlig neues Menschengeschlecht erzogen.³⁸ Die vielfach kommentierten Spannungen zwischen dem mönchisch auftretenden Johannes Itten, der seinen Vorkurs immer stärker zur Verbreitung des spirituellen Mazdaznan-Lebensstils nutzte, und »Silberprinz« Walter Gropius, der einen kosmopolitischen und wesentlich nüchterneren Habitus pflegte, sprechen nicht gegen einen gemeinsamen Willen zur »inneren Reinigung« des Menschen³⁹, sondern zeigen nur, dass es dabei schnell zu Machtkämpfen um den charismatischen Führungsanspruch und das richtige Instrumentarium der Lebensgestaltung kommen konnte. Während Itten auf Purgation und asketische Disziplinierung des Körpers setzte und vegetarische Diäten, Fastenkuren und spezielle Atmungstechniken verordnete, um eine durch kulturelle Überformung blockierte ursprüngliche geistige »Bewegtheit« wieder freizusetzen⁴⁰, konzentrierte Gropius sich seinen Fähigkeiten als Architekt entsprechend auf »Raumgestaltung« und die Schaffung eines »klaren organischen Bauleibs«, der »nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus ohne Lügen und Verspieltheiten« sein soll und »alles abstößt, das die absolute Gestalt des Baues

verschleiert«.⁴¹ Beide betrieben somit auf ihre Weise ein anthropologisches Projekt und begriffen sich als Menschen(re)former, die, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Techniken, durch Entleerung einem neuen Anfang Raum geben wollten.

Dass der Baukörper in Korrespondenz zum menschlichen Körper gedacht wird und man an ihm die rückstandslose Abstoßung vom Historischen exerziert, die sich auch im Inneren des »neuen« Menschen produzieren soll, gilt nicht nur für die Architektur Gropius' mit ihrer »elementaren« Formsprache, sondern für fast alle avantgardistischen Bauplaner der zwanziger und dreißiger Jahre. Le Corbusier, der Purismus in Person, trieb die Logik der *tabula rasa* mit seinen städtebaulichen Projekten in die größtmögliche Dimension und verlieh seinem Vorhaben dabei, dem Erfolgsrezept Marinettis folgend, durch drastische Sprüche und geschickte Selbstvermarktung eine enorme kulturelle Resonanz. Dem theoretischen Plan zur »typischen« Weltstadt des 20. Jahrhunderts, der »Ville contemporaine« (1922 auf dem »Salon d'Automne« ausgestellt), folgte der konkretere »Plan voisin« für Paris im Jahre 1925, der den Abbruch der historischen Altstadt nördlich der Seine vorausgesetzt hätte; 1929 schließlich versuchte der Franzose auf einer Vortragsreise durch Südamerika, seine Ideen zum Umbau der Weltstädte zu globalisieren. Der »chirurgische« Umbau des Menschen zur mobilen Körpermaschine, von dem der Futurismus bereits vor dem Krieg geträumt hatte, fand nun seine urbanistische Ergänzung im Vorhaben, durch operative Radikaleingriffe in die historische Bausubstanz prinzipiell allen Großstädten der Erde die Freiheit zur Beschleunigung zu ermöglichen.⁴² Modernität wird in Le Corbusiers kartesischem Radikalrationalismus mit Mobilität gleichgesetzt und das städtische Hochhauszentrum demnach als Geschwindigkeitszentrale konzipiert. Im »Gehirn der Stadt« soll alles zusammenlaufen: »Apparate heben hier den Raum auf und die Zeit, Telephone, Kabel, Rundfunk; die Banken, die geschäftlichen Großunternehmen, die Leitungen der Fabriken: Finanzmacht, Technik, Handel. Der Bahnhof steht in ihrer Mitte, die U-Bahnlinien fahren unter ihnen, die beiden Autofernstraßen laufen an ihren Füßen vorüber.«⁴³ Nachbarschaftlich ginge es in dieser Stadt allenfalls für Menschen zu, die sich bereits erfolgreich von letzten sentimentalischen Rückbindungen ans Vergänglich-Materielle befreit hätten und bereits ganz von »Bewegung, Licht und Luft« lebten, wie es schon dem Futuristen Enrico Prampolini vorschwebte.⁴⁴ Der puristische Architekt wusste freilich, auch dies in Übereinstimmung mit dem Futurismus, dass zur Verwirklichung des Ziels noch eine ganze Menge pädagogischer Arbeit am Menschengeschlecht zu leisten wäre. Die Projekte zum Bau von Serienhäusern, die er parallel zu seinen urbanistischen Großplänen betrieb, lassen sich dementsprechend als Konstruktionen aseptischer Interieurs verstehen, in denen sich der Mentalitätswandel vollziehen sollte, der die Bürger zu geeig-

neten Bewohnern einer unbehaust gewordenen Moderne machen würde. Um die »geistigen Voraussetzungen« zum Bewohnen des Typenhauses zu erreichen, das »unvergleichlich gesünder (auch in moralischer Hinsicht) als das alte Haus« sei, müssten sich die Menschen, so rät es Le Corbusier auf seinem Weg zur Architektur, von einer als pathologischer Zustand denunzierten »wahren Hysterie von Sentimentalität« befreien.⁴⁵ Das Rezept zur Selbstmedikation wird freilich gleich mitgeliefert in Form eines »Ratgebers zur Wohnungsfrage«: »Fordert ein Badezimmer auf der Sonnenseite, es sollte einer der größten Räume der Wohnung sein, so groß wie früher der Salon zum Beispiel. (...) Waschbecken aus Porzellan, Bad, Duschen, Turnapparate. Nebenraum: Raum zum An- und Ausziehen. Zieht euch nicht in eurem Schlafzimmer um. Das ist nicht ganz appetitlich und bringt unangenehme Unordnung mit sich (...). Verlangt nackte Wände in eurem Schlafzimmer, in eurem großen Wohnraum und Esszimmer. Wandschränke werden die Möbel ersetzen, die viel Geld und Platz kosten und gepflegt werden müssen. Fordert die Entfernung von jeglichen Gipsstukkaturen und aller Facettenscheiben an den Türen; sie sind unehrlicher Stil. (...) Fordert Vacuumreinigung.«⁴⁶

Die Forderung zur Schaffung von Typenhäusern als Orten der Reinheit ist zwar zweifellos konstruktiver als Marinettis Verlangen nach Krieg als der »einzigen Hygiene der Welt«, der darin waltende moralische Imperativ ist in seinem absolutistischen Geltungsanspruch jedoch kaum weniger totalitär und in seiner ikonoklastischen Zuspitzung schließlich auch destruktiv. Mit dem Befehl zu bilderlosen Wänden und ornamentfreien, nicht durch überflüssigen historistischen Zierrat verstellten Interieurs konstruiert der Architekt letztlich Räume, aus denen die Möglichkeit zur Erinnerung evakuiert worden ist und Geschichte so restlos verbraucht werden kann. An anderer Stelle des Buchs offenbart sich ganz deutlich die Konsumlogik, der ein solches Ethos unterliegt: »Das Werkzeug ist der reine, unmittelbare Ausdruck des Fortschritts (...). Man wirft das alte Werkzeug zum alten Eisen: die Stutzflinte, die Feldschlange, die Droschke und die alte Lokomotive. Diese Geste ist ein Zeichen von Gesundheit, von moralischer Gesundheit und auch von Moral.«⁴⁷

Kapitalismuskritischere und sozial engagiertere Vertreter ihres Fachs folgten Le Corbusier zwar nicht in der Feier des Verbrauchs, wohl aber im Wunsch nach einer möglichst rückstandslosen Beseitigung der Vergangenheit. Das von liberalen oder sozialdemokratischen Landesregierungen finanzierte »Neue Bauen« in Deutschland und Holland verstand sich sehr explizit als eine moralische Aufräumarbeit, durch die der Dekadenz der bürgerlichen Zeit ein Ende bereitet werden sollte. So konstatiert etwa Bruno Taut in seiner Schrift »Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin« (1924) gleich zu Beginn: »Aber wie das gute Aussehen eines Menschen schließlich verloren

geht, wenn seine Ernährung, Verdauung und Reinigung nicht in Ordnung ist, so geht es auch mit der Architektur. Das Innere des Hauses, das Leben seiner Bewohner muß ebenso in Sauberkeit und Klarheit verlaufen, sonst kann es nie zu einer wirklichen Architektur kommen.«⁴⁸ Wo architektonische Raumordnung als Äquivalent mentaler Ordnung verstanden wird, ist der Schlußschluss zwischen Architekt und der Hausfrau als praktischer Vollstreckerin der Reinigung nur konsequent. Tauts Appell hatte Folgen und wurde nicht nur von anderen Architekten erneuert, sondern fand auf Seiten der Frauen auch durchaus Zustimmung, wie der Vorschlagskatalog der Berufsorganisation der Hausfrauen Stuttgarts zum Bau der Weissenhof-Siedlung zeigt, der zusammen mit J. J. P. Ouds Artikel »Huisvrouwen en architecten« in der internationalen Avantgardezeitschrift »i 10« veröffentlicht wurde. Mit seinen Forderungen nach Luft, Licht und Hygienestandards liest er sich wie ein spätes Echo auf Le Corbusiers »Ratgeber«.⁴⁹ Die Argumente für den sozialen Wohnungsbau mögen zwar rationalistisch und funktional ausgerichtet gewesen sein, die Umgestaltung des bürgerlich-historistischen Interieurs zu »reinen« Räumen, in denen das Proletariat als Hoffnungsträger einer neuen Menschheit aufwachsen sollte, blieb aber auch in der Zeit zwischen den Kriegen eine anthropologische Aktion von fast metaphysischen Ausmaßen. Dass im Wohnungsbau über das künftige Wesen der Menschheit entschieden werde, war jedenfalls eine Phantasie, die nicht nur die Herren Architekten pflegten. Drei Jahre nach Taut und in direkter Bezugnahme auf Ouds Argumente schrieb Frau Dr. Erna Meyer, ebenfalls in »i 10«, unter dem Titel »Wohnungsbau und Hausführung« ganz in diesem Sinne: »Kaum irgendwo tritt das Wesen des Menschen für den Kenner deutlicher in die Erscheinung als in der Wohnung. Darum kein Wunder, wenn heute der Kampf um die neue Wohnung, das neue Haus mit aller Macht entbrennt und tiefer greift als das kunstgewerbliche Vorgeplänkel der letzten Jahrzehnte. Jetzt geht's ums Ganze; der neue Mensch sucht seine neue Haut!«⁵⁰

Mit dem Kampf um die neue Wohnung in der Zwischenkriegszeit sind wir in unserer Beobachtung der Fluchtbewegung der Avantgarden, die zunächst aus dem bürgerlich-dekadenten Interieur auf die Straße und in den Raum des Absoluten geführt hatte, nach einem Durchgang durch theatralische Szenen der Selbstreinigung fast wieder am Ausgangspunkt angekommen. Dabei konkretisierte sich das kulturhygienische Reinigungsbegehren zu einer gestalterischen Aufräumarbeit, und es kam im Bemühen, den Menschen von den schmutzigen Resten seiner Vergangenheit zu befreien, sogar kurzzeitig zum Pakt zwischen den praktischen Nöten der modernen Hausfrau und den Wünschen der Avantgarde, die sich sonst doch eher durch männerbündisches Verhalten und konsequente Marginalisierung der Frauen auszeichnete. Das Ende der modernen Reinigungen war damit freilich nicht erreicht. Den phantas-

matischen anthropologischen Projekten der Avantgarden folgte wenig später realer rassistischer Säuberungsterror im Namen des Volkes, und die Flucht der Künstler aus der eigenen zeitlichen Bedingtheit wurde schließlich von einer Politik der Gewalt eingeholt. Ereignisse, die unser Verhältnis zu Avantgarde und Modernität nach wie vor prägen und an denen die Forschung laboriert. Während die künstlerischen Avantgarden lange ausschließlich als Opfer des politischen Terrors angesehen wurden und man die Legende von der unbefleckten abstrakten Kunst pflegte⁵¹, ist das Pendel in den letzten Jahren heftig in die Gegenrichtung ausgeschlagen. Ob nun in Form ironischer »Faction« das Cabaret Voltaire zur Urszene der politischen Gewaltwillkür Lenins erklärt oder mit wissenschaftlichem Ernst der Stalinismus als Realisierung der Utopien der russischen Avantgarde interpretiert wird⁵²: Wo früher der Totalitarismus als ein kurzer barbarischer Rückfall ins Archaische aus der Moderne ausgeschlossen und die Avantgarde in den *grand récit* des zivilisatorischen Fortschritts integriert wurde, ordnet man heute umgekehrt die Avantgarde oft allzu bruchlos in eine katastrophische Moderne ein, von der sich die Postmoderne mit ihrem utopielosen, skeptischen Pragmatismus erfolgreich befreit zu haben glaubt. Dabei wird jedoch übersehen, dass das Bemühen um die Schaffung von Leerräumen, die von der Last des Vergangenen frei sein sollten, neben neuen Formen der Kunst auch soziale Freiräume ermöglicht hatte. Erinnerungswert ist in diesem Zusammenhang Walter Benjamins Wertschätzung eines »positiven Barbarentums« der Künste, in dem er den adäquaten Ausdruck einer von traumatischen Gewalterlebnissen geprägten und erfahrungslos gewordenen Moderne sah.⁵³ Die von den avantgardistischen Vertretern der »Glaskultur« geschaffenen Räume, »in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen«⁵⁴, schienen ihm noch und gerade angesichts der nahenden politischen Katastrophe Durchgangsstationen zu einer hoffnungsvolleren Zukunft. Es ist bekannt, dass diese Überzeugung auf tragische Weise illusorisch blieb, und es darf bezweifelt werden, dass man Benjamins geschichtsphilosophisches Verständnis der architektonischen und künstlerischen Avantgarden der zwanziger Jahre wirklich erfolgreich aktualisieren kann.⁵⁵

Ebensowenig können wir uns jedoch leichtweg von den radikalen Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts lossprechen, ohne dabei Gefahr zu laufen, im Gestus der Trennung ihrem dezisionistischen Neuerungs willen selbst wieder zu verfallen. Gerade weil wir durch sie erfahren mussten, dass die Menschheit sich nicht lachend von ihrer Geschichte löst, sollten wir die Avantgarden nicht fliehen.

1 Walter Benjamin: »Der destruktive Charakter«, in: »Gesammelte Schriften«, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1, Frankfurt/M. 1972, S. 396. — **2** Vgl. dazu Hans Robert Jauß, der den Aufbruch der Künste aus frankreichzentrierter Sicht allerdings unnötig exakt auf das Jahr 1912 datiert: »Die Epochenschwelle von 1912. Guillaume Apollinaires ›Zone‹ und ›Lundi Rue Christine‹«, in: »Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne«, Frankfurt/M. 1990, S. 216–256. — **3** Paul Virilio: »Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung«, Frankfurt/M. 1989. — **4** Paul Valéry: »La Conquête de l'ubiquité«, zitiert nach: »Œuvres«, hg. von Jean Hytier, Bd. 2, Paris 1960, S. 1284. — **5** Die Automobilisierung des Individuums (im Gegensatz zur Eisenbahnreise als sozialem Kollektivphänomen) hatte zwar schon Ende des 19. Jahrhunderts begonnen, wurde aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem massenhaft erlebbaren Phänomen. So steigerte sich, um ein konkretes Beispiel zu geben, allein in Frankreich die Anzahl der Automobile zwischen 1900 und 1913 von 3.000 auf rund 100.000 Stück. — **6** Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: »Gesammelte Schriften«, Bd. I.2, Frankfurt/M. 1974, S. 605–653. — **7** Rainer Maria Rilke: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, Frankfurt/M. 1982, S. 9. — **8** Für eine ausführliche Interpretation der Stadtwahrnehmung in Rilkes Text vgl. Susanne Hauser: »Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910«, Berlin 1990, S. 159–189. — **9** Ich zitiere hier und im Folgenden nach dem Abdruck der deutschen Übersetzung in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: »Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente«, Reinbek 1993, S. 75–80. Aus Platzgründen muss auf eine ausführliche Interpretation des Texts an dieser Stelle verzichtet werden. Vgl. dazu u. a. Manfred Hinz: »Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus«, Berlin, New York 1985, S. 57 ff., sowie Hanno Ehrlicher: »Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden«, Berlin 2001, S. 87 ff. — **10** Im gleichen Jahr, in dem das futuristische Manifest veröffentlicht wurde, erschien auch Arnold van Genneps ethnologische Studie »Les rites du passage«, in der zahlreiche Übergangsriten aus aller Welt vorgestellt werden. — **11** Vgl. dazu die Interpretation von Barbara Vinken: »Make war not love: Pulp Fiction oder Marinettis ›Mafarka‹«, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): »Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung«, Amsterdam 2000, S. 183–204. — **12** Als »Totalprogramm« bezeichnete Marinetti den Futurismus explizit in seinem Manifest »In quest'anno futurista«, mit dem er den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Erfüllung seiner avantgardistischen Träume feierte: »Mit seinem Totalprogramm stellt der Futurismus eine Atmosphäre der Avantgarde dar, das Kennzeichen aller Erneuerer oder intellektuellen Heckenschützen dieser Erde. Er bedeutet die Liebe zum Neuen; die leidenschaftliche Kunst der Geschwindigkeit (...) ein unerschöpfliches Maschinengewehr, das auf das Heer der Toten, Podagrakranken und Opportunisten gerichtet ist, das wir erniedrigen und den wagemutigen und schöpferischen Jungen unterwerfen wollen«. Ich zitiere in eigener Übersetzung nach: Luigi Scivo (Hg.): »Sintesi del futurismo. Storia e documenti«, Rom 1968, S. 112. — **13** Eine Bibliografie der unterschiedlichen internationalen Auflagen des Manifests bietet Jean-Pierre Andreoli de Villers (Hg.): »Le premier manifeste du futurisme«, Ottawa 1986, S. 105 f. — **14** Einen Blick in Marinettis dichtgedrängten Terminkalender zu dieser Zeit eröffnet z. B. ein Brief an Herwart Walden vom 13. Mai 1912. Vgl. den Abdruck in den »Archivi del futurismo«, hg. von Maria Drudi Gambilli und Teresa Fiori, Bd. 1, Rom 1958, S. 242. — **15** Walt Whitman: »Salut au monde«, in: »Complete Poetry & Selected Prose and Letters«, hg. von Emory Holloway, London 1964, S. 132. — **16** Als »Walt Whitman gone mad« titulierte der »Daily Telegraph« den Italiener in einer Rezension des ersten Futuristischen Manifests. Diese wie alle anderen Reaktionen der internationalen Presse auf seine Avantgardegründung sammelte Marinetti akribisch als Dokument des Erfolgs und präsentierte sie in seiner Hauszeitschrift. Vgl. »Poesia«, J. Sg., 1909, Heft 3–6, S. 23. — **17** Filippo Tommaso Marinetti in seinem 1915 im Rahmen des Bandes »Guerra, sola igiene del mondo« erstmals erschienenen Manifest »Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine«; zitiert nach Schmidt-Bergmann, a. a. O., S. 109. — **18** Zu den futuristischen Theaterinszenierungen vgl. Michael Kirby/Victoria Nes Kirby: »Futurist Perfor-

mance«, New York 1986. Eine chronologische Dokumentation findet sich außerdem im Ausstellungskatalog »Marinetti il futurista«, Florenz 1988, S. 70–116, sowie in: »Futurismo«, Rom 1976, S. 307–346. — **19** »Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt«, hieß es unmissverständlich bereits im ersten futuristischen Manifest (a. a. O., S. 78). — **20** Gut dargestellt ist die »Politik der reinen Aktion«, die zur Allianz von Futurismus und Faschismus führte, bei Manfred Hinz, a. a. O., S. 130–160; zur Rolle des Futurismus in der Interventionskampagne im Vorfeld des Ersten Weltkriegs ebd., Kap. 2.2. — **21** Zur Geschichte des Bergmann-Produkts vgl. Raimund Meyer: »Dada ist gross Dada ist schön«. Zur Geschichte von Dada Zürich«, in: Hans Bollinger/Guido Magnaguagno/Raimund Meyer (Hg.): »Dada in Zürich«, Zürich 1985, S. 25 ff. — **22** »Dada ist die beste Lilienmilchseife der Welt«, so Ball wörtlich; zitiert nach: »Dada total. Manifeste, Aktionen, Tendenzen«, hg. von Karl Riha und Jörgen Schäfer, Stuttgart 1994, S. 34. — **23** Georg Grosz: »Man muss Kautschukmann sein!«, zitiert nach »Paß auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918«, hg. von Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Frankfurt/M. 1981, S. 58–60. — **24** Tristan Tzara: »Manifest Dada 1918«, zitiert nach: »Dada total«, a. a. O., S. 44. — **25** Zum Einfluss Kandinskys auf Balls Lautpoesie vgl. Dietmar Kammler: »Die Auflösung der Wirklichkeit und Vergeistigung der Kunst im »inneren Klang«. Anmerkungen zum Material-, Künstler- und Werkbegriff bei Wassily Kandinsky und Hugo Ball«, in: »Hugo Ball-Almanach« 1983, S. 17–55; zur Landauer-Rezeption vgl. Hubert van den Berg: »Gustav Landauer und Hugo Ball. Anarchismus, Sprachkritik und die Genese des Lautgedichts«, in: »Hugo Ball-Almanach« 1995, S. 121–181; über den Einfluss des Futurismus auf Ball informiert Joachim Kühn: »Ein deutscher Futurist. Die Futurismusrezeption Hugo Balls«, in: »Hugo Ball-Almanach« 1979, S. 86–103. — **26** Hugo Ball: »Die Flucht aus der Zeit«, hg. von Bernhard Echte, Zürich 1992 (erstmalig erschienen 1927), S. 42. — **27** Ebd., S. 106. — **28** Ebd. Zur Problematik der historischen »Authentizität« dieser Beschreibung vgl. Philip H. Mann: »Hugo Ball and the »Magic Bishop«. Episode. A Reconsideration«, in: »New German Studies«, Bd. 4 (1976), H. 1, S. 43–52. — **29** Ball: »Die Flucht aus der Zeit«, a. a. O., S. 47. — **30** Die Forderung nach der »Zerstörung des Ich« in der Literatur erhob Marinetti im »Technischen Manifest der futuristischen Literatur«; Abdruck bei Schmidt-Bergmann, a. a. O., S. 285. — **31** Ball: »Die Flucht aus der Zeit«, a. a. O., S. 121. — **32** Beat Wyss: »Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne«, Köln 1996. — **33** Wilhelm Worringers: »Abstraktion und Einfühlung«, 11., unveränderte Auflage, München 1921 (erstmalig 1908), S. 177. — **34** Filippo Tommaso Marinetti: »Donne, dovete preferire i gloriosi mutilati«, in: »L'Italia futurista«, 1. Jg., H. 2 (15.6.1916). — **35** Stellvertretend für viele sei hier nur die Studie von Allen C. Greenberg angeführt: »Artists and Revolution. Dada and the Bauhaus, 1917–1925«, Ann Arbor 1979. — **36** Zu den lange vernachlässigten Verbindungslinien zwischen Dada und Konstruktivismus generell z. B. John Elderfield: »On the Dada-Constructivist Axis«, in: »Dada/Surrealism« 13 (1984), S. 5–16. — **37** Zur Vermischung von Destruktivität und Konstruktivität in der Moderne vgl. insbesondere den instruktiven Aufsatz von Albrecht Koschorke, dem ich wichtige Anregungen verdanke: »Moderne als Wunsch. Krieg und Städtebau im 20. Jahrhundert«, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): »Konzepte der Moderne«, Stuttgart, Weimar 1999, S. 656–674. — **38** Vom »neuen Bau der Zukunft (...) der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens« sprach Walter Gropius am Ende des Bauhaus-Manifests vom April 1919; zitiert nach Uwe M. Schneede (Hg.): »Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler«, Köln 1979, S. 165. Zu den pädagogischen Phantasien des Bauhauses vgl. insbesondere Konrad Wünsche: »Versuche, das Leben zu ordnen«, Berlin 1989. — **39** Walter Gropius stilisierte seine eigene »innere Reinigung« durch die Erfahrung des Kriegs zum entscheidenden Impuls seiner späteren Reformbestrebungen. Vgl. dazu Albrecht Koschorke: »Moderne als Wunsch«, a. a. O., S. 667. — **40** Besonders die Lehrsätze aus den »Analysen alter Meister« von 1921 zeugen vom lebensphilosophischen Glauben an eine durch kulturelle Bildung verfestigte, auf dem Wege intuitiver Innenschau jedoch wieder erreichbare kosmische Bewegungskraft. Vgl. Johannes Itten: »Werke und Schriften«, hg. von Willy Rotzler, Zürich 1973, S. 220 ff. — **41** Walter Gropius: »Idee

und Aufbau des Staatlichen Bauhauses« (1923), zitiert nach »Die zwanziger Jahre«, a. a. O., S. 177. — **42** Le Corbusier leitete seinen Vortrag zur Erläuterung des »Plan Voisin« vor den »Amigos del Arte« in Buenos Aires am 18.10.1929 explizit mit einem Plädoyer für »chirurgische« Lösungen ein: »Im Städtebau sind die »Behandlungs«-Lösungen nur scheinbare Lösungen. Die »chirurgischen« Lösungen sind wirkliche Lösungen. Das sollte man wissen!«; zitiert nach: Le Corbusier: »Feststellungen zu Architektur und Städtebau«, Frankfurt/M., Berlin 1964, S. 162. — **43** Zitiert nach Reyner Banham: »Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter«, Reinbek 1964, S. 214. — **44** Enrico Prampolini: »L'atmosfera struttura basi per un'architettura futurista«, in: »Noi« 1–2 (Februar 1918), S. 14; zitiert nach: Annette Ciré/Haila Ochs (Hg.): »Die Zeitschrift als Manifest. Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert«, Basel, Berlin, Boston 1991, S. 85 — **45** Le Corbusier: »Ausblick auf eine Architektur«, Berlin, Frankfurt/M., Wien, 1963, S. 173 f. Das französische Original erschien unter dem Titel »Vers une architecture« erstmals 1922. — **46** Ebd., S. 99. — **47** Ebd., S. 30. — **48** Bruno Taut: »Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin«, Leipzig 1924, S. 9. — **49** »Vorschläge der Berufsorganisation der Hausfrauen Stuttgarts zu der geplanten Siedlung am Weissenhof«, in: »Internationale Revue i 10« 2 (1927), S. 46–48. — **50** Erna Meyer: »Wohnungsbau und Hausführung«, in: »i 10« 4 (1927), S. 166. — **51** Vgl. dazu Eduard Beaucamp: »Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde«, Köln 1998. — **52** Dominique Noguez: »Lenin dada«, Zürich 1990; Boris Groys: »Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion«, München, Wien, 1988. — **53** Walter Benjamin: »Erfahrung und Armut«, in: »Gesammelte Schriften«, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1977, S. 213–219. — **54** Ebd., S. 218. — **55** Dies versuchte insbesondere Michael Müller: »Architektur für das »schlechte Neue«, in: »Architektur und Avantgarde. Ein vergessenes Projekt der Moderne?«, Frankfurt/M. 1984, S. 93–147.