

WINFRIED ECKEL (MAINZ)

Die totalitaristische Versuchung der Literatur in Ästhetizismus und Avantgarde

Das Beispiel Stefan Georges und F. T. Marinettis – mit einem Blick auf
Gottfried Benn

De nombreux auteurs qui, pendant la première moitié du 20^{ème} siècle, ont témoigné une sympathie pour le fascisme italien et le national-socialisme allemand sont issus du contexte de l'esthétisme européen et des mouvements avant-gardistes. Le présent article cherche à démontrer que ce fait historique n'est pas seulement dû au hasard. Là où la considération de l'art comme valeur absolue, typique de l'esthétisme, se mariait avec l'agressivité contre le société bourgeoise, typique de l'avant-garde, un totalitarisme de l'ordre esthétique pouvait naître dont les espoirs semblaient s'accomplir dans le totalitarisme politique de l'époque avec sa mise en scène esthétique du pouvoir.

Numerous authors who during the first half of the 20th century showed sympathy for Italian Fascism and German Nazism had their roots within the context of European aestheticism and the avant-garde movements. The present article seeks to demonstrate that this historical fact is not due to mere chance. In the case where the consideration of art as absolute value, typical of aestheticism, was joined with the aggressiveness against bourgeois society, typical of avant-garde, a totalitarianism of an aesthetic kind could arise whose hopes seemed to be fulfilled in the contemporary political totalitarianism with its aesthetic self-presentation.

Gabriele d'Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti, Curzio Malaparte, Stefan George und sein Kreis, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Knut Hamsun, William Butler Yeats, Wyndham Lewis, Ezra Pound, T. S. Eliot, Pierre Drieu la Rochelle, Louis-Ferdinand Céline, Robert Brasillach – die Liste bedeutender Autoren des 20. Jahrhunderts, die vorübergehend oder für längere Zeit, aufgrund eher oberflächlicher Faszination oder auch aus tieferliegenden Gründen mit der Ideologie des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus sympathisiert haben und sich in einigen Fällen sehr direkt in deren Dienst zu stellen versucht haben, ist lang. Die offizielle Zurückweisung, die manche dieser Schriftsteller durch die politischen Machthaber erfuhren, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Autoren – wie irrtümlich und eingeschränkt auch immer – in den totalitaristischen Systemen die Erfüllung von Hoffnungen erkannten, die ihrem eigenen Denken nicht einfach nur äußerlich waren, sondern oft tief in ihm wurzelten.¹

¹ Vgl. für einen Überblick: Alastair Hamilton: *The Appeal of Fascism. A Study of Intellectuals and Fascism 1919 – 1945*, London 1971; Tarmo Kunnas: *Drieu la Rochelle*,

Wie die angeführten Namen belegen, ist die Inklinaton zum Faschismus und Nationalsozialismus insbesondere bei Autoren festzustellen, die ihre Wurzeln im Umkreis des europäischen Ästhetizismus und der europäischen Avantgarden hatten. Der politische Totalitarismus mit seinen ästhetisch oft aufwendigen Inszenierungsformen schien offenbar dem Wunsch vieler dieser Schriftsteller entgegenzukommen, von der Kunst aus das Leben zu revolutionieren und neu zu organisieren, und er schien das Versprechen zu enthalten, die Kunst aus der Sonder- oder gar Abseitsstellung, zu der sie sie in der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft verurteilt sahen, zu neuer Macht und Verantwortung führen zu können. Indem er die Aussicht auf einen Totalitarismus des Ästhetischen zumindest vorzuspiegeln vermochte, appellierte er an Sehnsüchte, die bereits seit der Romantik und ihrer Idee einer Poetisierung des Lebens virulent gewesen waren und für eine mit sich selbst uneinige Moderne überhaupt charakteristisch sind.

Indes stellt sich die Frage, warum das totalitäre Phantasma ausgerechnet zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine scheinbar unwiderstehliche Anziehungskraft gewann. Eine Antwort wird dem unterschiedlichen, ja in Vielem durchaus gegensätzlichen Charakter von Ästhetizismus und Avantgarde ebenso Rechnung zu tragen haben wie dem besonderen Charakter faschistischer und nationalsozialistischer Politik. Die leitende Vermutung der folgenden Überlegungen ist, dass die Attraktivität eines sich ästhetisch inszenierenden politischen Totalitarismus vor allem von Autoren verspürt wurde, in deren Werk sich ästhetizistische und avantgardistische Motive auf eine spannungsvolle Weise vereinten. Während die Disposition der historischen Avantgarden zur Allianz mit totalitären politischen Regimen bereits wiederholt Gegenstand der Forschung war, ist die entsprechende Disposition auf Seiten des Ästhetizismus vergleichsweise unterbelichtet geblieben. Insbesondere die unheilvolle Rolle, die in diesem Zusammenhang die Verquickung spezifisch ästhetizistischer und avantgardistischer Intentionen spielt, ist bislang der Aufmerksamkeit entgangen. Die Argumentation stützt sich im Folgenden wesentlich auf eine epochenbegriffliche Konstruktion.

Céline, Brasillach et la tentation fasciste, Paris 1972; Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): *Faschismus und Avantgarde*, Königstein 1980; Karl Corino (Hg.): *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*, Hamburg 1990; Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus: Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1991; Klaus Theweleit: *Das Buch der Könige. Benn, Freud, Pound, Céline, Hamsun*, Frankfurt a. M. 1989 ff. (bes. Bd. 2x: *Orpheus am Machtpol*, Frankfurt a. M. 1994); Patricia Chiantera-Stutte: *Von der Avantgarde zum Traditionalismus. Die radikalen Intellektuellen im italienischen Faschismus von 1919 bis 1931*, Frankfurt 2002; Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hg.): *Das Totalitäre der Klassischen Moderne. Zur Souveränität der Literatur 1900-1933*, München 2008.

I.

Literatur und Kunst gehören zu denjenigen Teilbereichen der modernen Gesellschaft, die seit dem Ausgang des Mittelalters ihre Emanzipation aus der Vormundschaft äußerer Autoritäten, den Prozess ihrer Autonomisierung, mit am bewusstesten und entschiedensten vorangetrieben haben. Der Übergang von der Sakralkunst zur Profankunst in der Renaissance, sodann der Übergang von der höfischen Kunst zu einer bürgerlichen Kunst im 18. Jahrhundert sind, in einer stark vergrößernden Optik, die vielleicht wichtigsten Schritte auf einem Weg, auf dem sich die Kunst aus der Indienstnahme durch Religion und Politik und andere gesellschaftliche Institutionen allmählich befreit und zur Selbstbestimmung ihrer Themen, Ziele und Verfahren durchgearbeitet hat. Das Ergebnis dieses historischen Prozesses, die autonome Kunst, findet sich in der idealistischen Ästhetik um 1800 zum ersten Mal umfassend reflektiert, und das Schöne, das „ohne Interesse“ (Kant) für sich selber gefällt, wird fortan zum Maßstab der Kunst. Blickt man auf die Selbstbeschreibungen moderner Künstler und Schriftsteller seit dem 18. Jahrhundert, so fällt auf, dass der neue Status der Autonomie indes nicht nur als ein Erfolg verbucht wird. Praktisch zeitgleich mit dem stolzen Bewusstsein vollzogener Ausdifferenzierung findet sich die schmerzhaft Einsicht, dass die gesellschaftliche Autonomie der Kunst einen Preis hat, dass die erwünschte Möglichkeit, Themen und Verfahren frei zu wählen, gleichsam erkaufte werden muss mit dem Verzicht auf eine unmittelbare gesellschaftliche Relevanz: „Wozu Dichter in dürftiger Zeit“,² diese Frage Hölderlins bricht nicht zufällig um 1800 erstmals in voller Schärfe auf. Solange Kunst sich primär als Auftragskunst verstand, der Dichter etwa in Diensten eines Fürsten stand, war diese Frage gewissermaßen von vorherein beantwortet, unter den Bedingungen einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft dagegen stellt sie sich vollkommen neu – und sie stellt sich im Grunde bis heute.

Wie sehr die mühsam erstrittene Autonomie gleich zu Beginn in ihrer Ambivalenz erfahren wird, zeigt der Umstand, dass mit der europäischen Romantik das Thema einer unheilvollen Trennung von Poesie und Leben mit Macht ins Zentrum der Literatur drängt und die Literatur anfängt, über ein prosaisch gewordenes Leben, das allen Zauber der Poesie verloren hat, ebenso Klage zu führen wie über eine funktionslos gewordene Poesie, die als ganz auf sich selbst zurückgeworfen erscheint. Zugleich beginnt sie, den Traum von einer möglichen Re-Integration von Poesie und Leben zu träumen, den Traum von der Erlösung einer in nüchterner Zweckrationalität sich erschöpfenden entfremdeten Welt durch die Dichtkunst.³ Novalis' Vorstellung einer „Romantisierung der Welt“ oder Friedrich Schlegels Idee der „Universalpoesie“ sind frühe Versionen dieser Utopie. Seinen vielleicht markantesten Ausdruck hat der Traum in der früh-

² „Brod und Wein“, V. 122.

³ Vgl. Cornelia Klinger: *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München 1995.

romantischen Forderung nach einer von der Literatur zu realisierenden neuen Mythologie erhalten, in der die diskursive Differenzierung von Wissenschaft, Religion, Poesie überwunden werden sollte in der Erwartung, so der Welt ihren verlorenen göttlichen Glanz zurückgeben, die Wahrheit der Wissenschaft und der Religion mit der Schönheit der Poesie vermitteln zu können.

II.

Die Ideen einer neuen Mythologie und einer auf das Leben in seiner Gesamtheit ausgreifenden Poesie haben die Literatur der Moderne von der Romantik bis weit ins 20. Jahrhundert begleitet. Sie finden sich interessanterweise auch in zwei Richtungen moderner Literatur, die man in der Forschung oft in einen schroffen Gegensatz gebracht hat⁴ und denen man auf den ersten Blick vielleicht eher eine Distanz zu diesen im Ursprung romantischen Konzepten zuschreiben möchte: im europäischen Ästhetizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie in den historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts.

In der Regel verbindet man mit dem Stichwort „Ästhetizismus“ die Vorstellung einer Literatur, die im Zeichen eines programmatischen *L'art pour l'art* ganz auf die Selbstreferenz der Kunst setzt und für die Welt außerhalb der Kunst oder künstlicher Stilisierung wenig oder gar kein Interesse zeigt. Die thematische Verengung auf die Paradiese der Kunst – man denke etwa an die ausufernden Beschreibungen schöner Intérieurs bei Huysmans oder D'Annunzio – und die Verabsolutierung der Kunst zum obersten aller Werte gehören zu den charakteristischen Merkmalen dieser Richtung. Dem korrespondiert nicht selten eine Sprache, die nur den wenigsten zugänglich ist. Die Vorstellung einer Universal- oder Totalkunst scheint mit diesem Ansatz zunächst schwer vereinbar.

Auf der anderen Seite wird der Begriff der „historischen Avantgarden“ gemeinhin für jene künstlerisch-literarischen Richtungen benutzt, die mit dem vermeintlich so esoterischen und selbstgenügsamen Kunstkonzept des Ästhetizismus entschlossen brechen und die Kunst aus der Nische, in die sie sie in der bürgerlichen Gesellschaft gedrängt sehen, befreien wollen. In dieser Absicht versuchen sie, die Kunst – mit den vielzitierten Worten Bürgers – in Lebens-

⁴ Besonders im Gefolge von Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974. Vgl. Georg Bollenbeck: „Avantgarde“, in: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt a. M. 1987, S. 38 – 45; Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995, S. 138 ff. und 177 ff. Für ein komplexeres Verhältnis zwischen den Richtungen, das Kontinuität und Diskontinuität gleichermaßen umfasst, plädiert neuerdings Annette Simonis: „Ästhetizismus und Avantgarde. Genese, wirkungsgeschichtlicher und systematischer Zusammenhang“, in: Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin 2007, S. 291 – 316.

praxis zu überführen und aufzuheben⁵ – etwa dadurch, dass sie den Zufall zum Motor der Kunstproduktion machen oder an die Stelle des auratischen Werks, das nach dem Museum als dem Ort seiner Aufbewahrung verlangt, die einmalige künstlerische Aktion setzen. Den Avantgarden eignet demnach ein offenkundig revolutionärer Grundzug, da sie die Verfassung der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft von Grund auf in Frage stellen. Nicht so sehr um eine Revolution der Kunst, ja nach eigenem Bekunden gar nicht primär um Kunst geht es ihnen, als vielmehr um eine Revolution der Gesellschaft. Wenn im Unterschied zum Ästhetizismus ein totalitaristisches, d. h. vom Partikularen auf das Ganze ausgreifendes Moment am avantgardistischen Ansatz auf Anhieb unverkennbar ist, so erscheint doch fraglich, ob dieser Totalitarismus noch ein Totalitarismus der Kunst genannt werden kann. Scheint dem Ästhetizismus das totalitäre, so den Avantgarden das spezifisch ästhetische Moment fremd.

Diese holzschnittartige Kontrastierung von Ästhetizismus und Avantgarde, die vor allem den unübersehbaren Gegensatz der Bewegungen betont, läuft freilich Gefahr, die untergründigen Verbindungen zwischen ihnen vergessen zu lassen. Gerade wo nach den totalitaristischen Implikationen des Ästhetischen in Ästhetizismus und Avantgarde gefragt wird, ist es wichtig, die latenten Gemeinsamkeiten zwischen den Richtungen hervorzuheben. Trotz ihrer manifesten Gegensätzlichkeit sind beide Ansätze zu einander affin.

So wäre es falsch zu glauben, dass im Unterschied zu dem avantgardistischen Versuch, die Kunst auf die Straße zu tragen, das ästhetizistische *L'art pour l'art* einem völligen Rückzug in den Elfenbeinturm gleichkäme. Denn sofern mit der Erhebung der Kunst zum höchsten Wert tendenziell alle anderen Werte außer Kraft gesetzt werden, erfolgt im Ästhetizismus anstelle bloßen Rückzugs und narzisstischer Konzentration auf sich selbst vielmehr ein Ausgriff der Kunst auf sämtliche anderen Bereiche der Gesellschaft, und zwar ein Ausgriff, der die

⁵ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 67. Bürger knüpft mit dieser Bestimmung an die Selbstbeschreibung der Avantgarden an. „Um den Menschen geht es, nicht um die Kunst. Wenigstens nicht in erster Linie um die Kunst“ (5. März 1916); „Man kann wohl sagen, daß uns die Kunst nicht Selbstzweck ist“ (5. April 1916), schreibt Hugo Ball im Tagebuch. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), hg. von Bernhard Echte, Zürich 1992, S. 84 und 88. Und in Bretons *Manifeste du Surréalisme* (1924) heißt es: „La poésie [...] porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice, aussi [...] Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie.“ André Breton: *Œuvres complètes*, Édition établie par Marguerite Bonnet (Pléiade), Bd. I, Paris 1988, S. 322. Davon, dass die Avantgarden auf eine „Negation der Autonomie der Kunst“ zielen, wie Bürger meint (S. 63 ff.), kann keine Rede sein, denn kaum eine literarisch-künstlerische Bewegung hat Autonomie so sehr in Anspruch genommen wie die Avantgarden. Die Avantgarden negieren nicht die Autonomie der Kunst, sie weigern sich lediglich, den Preis zu zahlen, der in der modernen Gesellschaft mit dieser Autonomie verknüpft ist, nämlich auf unmittelbare gesellschaftliche Gestaltungsmöglichkeit zu verzichten. Differenzierter urteilt in diesem Punkt Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001, S. 11 ff. (Abschnitt „2.1.1 Zwischen Kunstautonomie und Lebenskunst – zur literaturgeschichtlichen Situierung der Avantgarden“).

Eigenlogiken dieser Bereiche vollkommen ignoriert. Gegenstände der Moral, der Politik, der Religion usw. sollen und können ja nur nach Maßgabe ästhetischer Unterscheidungen in den Blick genommen werden. Wenn etwa Mallarmé von einer Grundlegung der Gesellschaft durch die Poesie träumt – „le rapport social [...] étant une fiction, laquelle relève des belles lettres“⁶ –, dann ist dieses expansive Poesiekonzept deutlich erkennbar. Das Leben insgesamt soll ästhetisiert, zum „schönen Leben“ erhoben werden.⁷

Andererseits wäre es ebenso falsch zu glauben, dass die avantgardistische Sprengung des bürgerlichen Kunstbegriffs, also die Öffnung der Kunst für das Leben, nicht entscheidende Momente der ästhetizistischen Einstellung beibehalten hätte. Schon Bürger weist darauf hin, dass die Avantgarden mit dem Ästhetizismus die radikale Negation der bestehenden Wirklichkeit teilen⁸ – aber wichtiger noch scheint mir eine positive Gemeinsamkeit. Diese zeigt sich in der Beobachtung, dass die avantgardistischen Interventionen in die Lebenspraxis mit der Haltung des Ästhetizismus darin übereinkommen, dass auch sie Gesetze des Rechts, der Moral, der Religion oder Politik oft sehr bewusst außer Kraft setzen und statt dessen immer wieder nur, wenn auch neuartige, ästhetische Maßstäbe wie ‚Schock‘ oder ‚Intensität‘ kennen.⁹ Insofern könnte man geradezu von den historischen Avantgarden als einer Spielart des Ästhetizismus sprechen, da auch sie letztlich allein eine ästhetische Perspektive und als obersten Wert nur die Kunst kennen, sei es auch im Sinne eines erweiterten Kunstbegriffs, der Kunst und Leben in eins setzt.

Die Konzepte von Ästhetizismus und Avantgarde lassen sich also keineswegs so trennscharf von einander absetzen, wie es der Sprachgebrauch mitunter nahelegt. Tatsächlich kann man in einem Ästhetizismus, der mit der Formel Nietzsches die Welt und das Dasein insgesamt „nur als *ästhetisches Phänomen* [...] *gerechtfertigt*“ sieht,¹⁰ die Sphäre des Ästhetischen also nicht nur auf den Bereich einzelner Kunstwerke beschränkt, bereits die Ankündigung eines avantgardistischen Kunstverständnisses erkennen, das die Kunst/Leben-Grenze auf

⁶ Stéphane Mallarmé : *Œuvres complètes*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal (Pléiade), Bd. II, S. 272 (*Sauvegarde*, 1895).

⁷ Stefan George: *Werke*, Ausgabe in zwei Bänden, hg. von Robert Boehringer, 4. Aufl., Stuttgart 1984, Bd. I, S. 172 („Vorspiel“ zu *Der Teppich des Lebens*, 1900). Vgl. Viktor Žmegač: „Kunst und Gesellschaft im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts“, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. 5, Berlin 1984, S. 11 – 44; Gert Mattenklott: „Der ästhetische Mensch“, in: Werner Busch, Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, Berlin 1987, S. 233 – 252; Roman Köster u. a. (Hg.): *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik. Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*, Berlin 2009.

⁸ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 67.

⁹ Vgl. Thomas Hecken: *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: *Werke*, hg. von Karl Schlechta, München 1969, Bd. I, S. 40 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).

seine Weise in Frage stellt. Nicht ohne Grund ist Nietzsche als Anreger nicht nur des Ästhetizismus, sondern auch der Avantgarden verstanden worden.¹¹

Auch der Blick auf die Phänomene, die von diesen Konzepten erfassten Autoren und Werke, zeigt, dass die Übergänge vom einen zum anderen oftmals fließend sind. In Italien liefert etwa D'Annunzio ein Beispiel für einen Autor, dessen literarisches Werk unverkennbar den Stempel der *décadence* und des Ästhetizismus trägt und der doch zugleich mit seinen spektakulären Flugzeug- und U-Boot-Aktionen im Krieg gegen Österreich, seinem Fiume-Abenteuer und anderem einen an die Futuristen erinnernden Aktionismus entfaltete.¹² Ich möchte das oftmals komplexe Zusammenspiel ästhetizistischer und avantgardistischer Intentionen im Folgenden an zwei Autoren beispielhaft illustrieren: dem wohl radikalsten Vertreter des Ästhetizismus in Deutschland, Stefan George, und dem Begründer des italienischen Futurismus, der ersten historischen Avantgardebewegung, Filippo Tommaso Marinetti. Marinetti kann dabei als ein Autor gelten, der in seiner Person den historischen Übergang vom französischen Ästhetizismus/Symbolismus zum Avantgardismus vollzieht und dabei doch an einer Reihe ästhetizistischer Auffassungen und Einstellungen festhält, George

¹¹ Vgl. für die erste Möglichkeit: Viktor Žmegač: „Ästhetizismus“, in: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt a. M. 1987, S. 20 – 24, hier S. 20 f.; für die zweite Möglichkeit: Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur*, S. 185 ff., in direkter Auseinandersetzung mit Žmegač.

¹² Nicht zu Unrecht interpretiert Schmidt-Bergmann den der Technik und dem Krieg aufgeschlossenen Ästhetizismus D'Annunzios als wichtige Inspiration für den Futurismus. Schmidt-Bergmann zufolge „ist der Einfluß Gabriele d'Annunzios auf Marinetti und seine Mitstreiter für die Vorgeschichte des Futurismus von entscheidender Bedeutung gewesen, auch wenn Marinetti dies nur wenige Jahre später aufs heftigste bestreiten sollte. Jenseits aller ästhetischen Differenzen war D'Annunzios Ineinssetzung literarischer und politischer Ziele für die Formulierung des futuristischen Programms das unmittelbare Vorspiel.“ Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 37 ff. Marinettis Polemik von 1908 *Les Dieux s'en vont*, D'Annunzio *reste* verurteilte das Werk des Vorgängers als passatistisch. Dass die Gräben zwischen Ästhetizismus und Avantgarde dennoch nicht unüberbrückbar waren, zeigt u. a. auch der Umstand, dass D'Annunzio vor dem Fiume-Unternehmen mit Guido Keller einem dem Futurismus nahestehenden Piloten das Amt eines Aktionssekretärs („segretario d'azione“) übertrug. Aktionen wie der Abwurf eines mit Rüben gefüllten Nachtopfs und eines Flugblatts über dem Parlament in Rom 1920 gehören eindeutig ins Register der Avantgarden. Vgl. Bettina Vogel: „Guido Keller – Mystiker des Futurismus“, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler, Bernhard Sieger (Hg.): *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio eroberet Fiume*, München 1996, S. 117 – 132. Es ist bemerkenswert, dass der aggressiv nach außen gewendete und in dieser Aggressivität auf die Avantgarden verweisende Ästhetizismus D'Annunzios 1919 im Zusammenhang der Eroberung Fiumes zu Inszenierungsformen der Politik fand, die diejenigen der Faschisten vorwegnahmen. Mussolini konnte an die geometrisch geordneten Massenaufmärsche und eine Vielzahl einzelner Symbole unmittelbar anschließen. Vgl. Michael A. Ledeen: *The First Duce: D'Annunzio at Fiume*, Baltimore 1977; Antonio Spinosa: *D'Annunzio: il poeta armato*, Milano 1987; Hans Ulrich Gumbrecht: „I redentori della vittoria. Über Fiumes Ort in der Genealogie des Faschismus“, in: *Der Dichter als Kommandant*, S. 83 – 115.

dagegen als ein Ästhetizist, der vor allem mit seinem späteren Werk deutlich macht, dass der Ästhetizismus keineswegs die Absage an ein im weitesten Sinne politisches Engagement beinhalten muss, sondern auf eine grundlegende Umgestaltung der Wirklichkeit drängen kann, die in ihrer Radikalität mit der avantgardistischen Zielsetzung vergleichbar ist.

Beiden Autoren ist dabei gemeinsam, dass ihre totalitaristischen Konzeptionen von Kunst, die andere als ästhetische Maßstäbe ausschließen, doch zugleich das soziale Ganze erfassen wollen, sie, sei es irrtümlich, in die Nähe eines Totalitarismus ganz anderer Art gebracht haben: des politischen. Die (nicht unproblematische) Zusammenarbeit zwischen Marinetti und Mussolini ebenso wie das (letztlich erfolglose) Werben der Nationalsozialisten um Stefan George waren m. E. kein Zufall, denn in der Idee des schönen Staates,¹³ eines durch Kunst gesteigerten Gemeinwesens, die bei beiden Autoren eine zentrale Stellung einnimmt, schienen die beiden Totalitarismen – der politische und der ästhetische – zu konvergieren. Sowohl die Autoren als auch die politischen Machthaber mussten versucht sein, in den Bestrebungen der jeweils anderen Seite die eigenen bestätigt zu sehen.

III.

Stefan George, der Übersetzer Baudelaires und Bewunderer Mallarmés, beginnt seine literarische Laufbahn als geradezu lupenreiner Ästhetizist. Das erste Heft der *Blätter für die Kunst* (1892) übersetzt das Prinzip des *L'art pour l'art*, das in Frankreich erstmals im Kontext der Rezeption und zur Kennzeichnung der Kantischen Ästhetik im Umkreis der Mme de Staël und dann vor allem von Gautier formuliert worden war,¹⁴ in programmatischer Absicht gleichsam zurück ins Deutsche:

Der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend.

Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang, sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man

¹³ Spätestens seit Schillers Rede von einem „ästhetischen Staat“ in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) war diese Idee virulent, auch wenn Schiller selbst einer Organisation des Politischen nach dem Modell der schönen Kunst eine Absage erteilt hat. Ansätze zu dieser Idee lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen. Vgl. Ulrich Raulff (Hg.): *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München 2006.

¹⁴ Vgl. Karl Heisig: „L'art pour l'art. Über den Ursprung dieser Kunstauffassung“, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 14 (1962), S. 201 – 229 und 334 – 352.

gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein anderes gebiet gehören als das der dichtung.¹⁵

Ausdrücklich wird hier zwischen der Sphäre der Kunst und der Welt des Politisch-Gesellschaftlichen eine scharfe Grenze gezogen. Eine Dichtung, die bessernd auf diese Welt einwirken will oder sie auch nur mimetisch wiedergeben will, wird entschieden abgelehnt. Der dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten gewidmete Gedichtband *Algabal* (aus demselben Jahr 1892) scheint auf den ersten Blick ganz diesem Programm einer „kunst für die kunst“ zu entsprechen.¹⁶ Die im Mittelpunkt der Dichtung stehende Gestalt des spätrömischen Priesterkaisers Algabal wird als eine Figur vorgestellt, die sich aus der bewegten Welt des politischen Lebens zurückgezogen hat in ein reines, mehr oder minder statisch konzipiertes Kunstreich, das sie sich selber geschaffen hat.¹⁷ Während diese Eigenwelt ganz durch Attribute der Reinheit, Schönheit und Künstlichkeit bestimmt wird, erscheint die am Rand erwähnte Welt des Lebens draußen primär im Zeichen „leeren Lärms“.¹⁸ Auf den Vorwurf, sein Leben „ohne tat“¹⁹ zu verhauchen, reagiert Algabal ungehalten: „Nicht ohnmacht rät mir ab von eurem handeln · / Ich habe euren handelns wahn erfasst“.²⁰ Die Welt Algabals kennt nicht Entschlüsse, Veränderungen, bewegte Auseinandersetzungen, sondern allenfalls Rituale und hieratische Gebärden. Die Sphäre des Politischen wird so ausdrücklich ausgegrenzt, und die Welt des Priesterkaisers erscheint als Welt reiner Kunst.

Gleichwohl ist das Politische – dies ist in einem zweiten Schritt zu sehen – der Algabalwelt nicht schlechthin äußerlich, sondern bestimmt in einem gewissen Sinn ganz im Gegenteil ihr innerstes Sein. Aufgebaut aus „Gesamter städte ganzer staaten beute“,²¹ verdankt sich diese Welt im Ursprung eben jenem politischen Handeln, das sie jetzt so nachdrücklich ausschließt. Zudem ist deutlich, dass Algabal auch als Schöpfer seiner Kunstwelt die politische Funktion des Herrschers nicht abgelegt hat, Kunst selbst hier wesentlich Ausdruck von Herrschaft ist.²² Das „Unterreich“ heißt die „schöpfung wo er nur geweckt und

¹⁵ Carl August Klein (Hg.): *Blätter für die Kunst*, Folge 1, Bd. 1 (Okt. 1892), S. 1 f.; wiederabgedruckt in: Jürg Mathes (Hg.): *Theorie des literarischen Jugendstils*, Stuttgart 1984, S. 121.

¹⁶ Vgl. Manfred Durzak: *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*, München 1968.

¹⁷ Das Modell dieses Rückzugs liefert der Duc des Esseintes aus Huysmans' Roman *À rebours* (1884).

¹⁸ Stefan George: *Werke*, S. 52.

¹⁹ Ebd., S. 49.

²⁰ Ebd., S. 50.

²¹ Ebd., S. 46.

²² Im Sinne der ästhetizistischen Unterscheidung von „Poesie“ und „Leben“ zielt Jürgen Brokoff in einer subtilen Analyse auf den Nachweis, dass in *Algabal* eine „Macht reiner Sprachlichkeit“ (S. 428) inszeniert werde, die als eine subjektlose von eigentlich politischer Macht zu unterscheiden sei. Erst im späteren Werk Georges würden ästhetische und

verwaltet“, „Wo ausser dem seinen kein wille schaltet“.²³ Kennzeichen dieser Herrschaft ist freilich, dass sie sich nicht an den gewöhnlichen Unterscheidungen des politisch Nützlichen und Unnützlichen orientiert, sondern allein an der ästhetischen Differenz von schön und hässlich. Auch moralische Kriterien sind damit ganz außer Kraft gesetzt. Ein Sklave, der den taubenfütternden Kaiser mit einer unbedachten Bewegung erschreckt, muss für sein Vergehen sein Leben lassen. Doch der Text notiert nicht das Skandalon des Mordes oder Selbstmordes,²⁴ sondern nur das ästhetische Farbenspiel, den das vergossene Blut auf den Fliesen des Bodens erzeugt. Wie eine nachträgliche Rechtfertigung der Tat wirkt der Hinweis, dass der Name des Getöteten in einen Weinpokal eingraviert überdauert.²⁵

Man mag den Umstand, dass der Künstler Algalab neben der Funktion des Herrschers auch die des Priesters auf sich vereint, als Hinweis darauf verstehen, dass der Kunst hier eine quasi-religiöse Macht zukommt, vielleicht aber auch als das Eingeständnis, dass eine Kunst, die ihre eigenen Maßstäbe an die Stelle aller anderen – sogar auch der moralischen – setzt, anderer Legitimationen bedarf als nur weltlicher. Jedenfalls fällt auf, dass George in dem Moment, wo er sich, etwa von *Der Siebente Ring* (1907) an, mit dem neuen Typus des Zeitgedichts sehr unmittelbar über den verderbten Weltzustand seiner Zeit auslässt und geradezu erzieherisch wirken zu wollen versucht, dies im Namen eines neuen, von ihm selbst geschaffenen Gottes tut, im Namen Maximins. Dass der Text selbst den Setzungscharakter des Gottes reflektiert („Dem bist du kind · dem freund. / Ich seh in dir den Gott“; Eingang des Maximin-Zyklus im *Siebenten Ring*),²⁶ erweist ihn als einen modernen; dass er sich gleichwohl auf diesen Gott als Legitimationsinstanz beruft, zeigt, dass er zugleich vor die Moderne mit ihrer Notwendigkeit einer Selbstbegründung der Kunst und der Einsicht in deren Partikularität in gewisser Weise zurückwill. Im Namen des Gottes beansprucht

politische Macht miteinander konfundiert. Für die hier vorgelegte Deutung ist dagegen entscheidend, dass bereits in dem frühen Gedicht-Zyklus die Möglichkeit dieser Verwechslung und Überblendung eröffnet wird, indem Algalab, die Reflexionsfigur des Dichters im Text, als Künstler und Kaiser zugleich vorgestellt wird. Die „reine Sprachlichkeit“ dieser Gedichte setzt sich so selbst dem Verdacht aus, so „rein“ nicht zu sein und auf anderes zu zielen als nur sie selbst, nämlich auf soziale Herrschaft. Jürgen Brokoff: „Macht im Innenraum der Dichtung. Die frühen Gedichte Stefan Georges“, in: Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann: *Das Totalitäre der Klassischen Moderne*, S. 415 – 432. Vgl. Annette Rink: „Algalab – Elagabal. Herrschertum beim frühen Stefan George“, in: *Weimarer Beiträge* 48 (2002), S. 548 – 567; Ulrich Raulff: „Der Dichter als Führer: Stefan George“, in: ders. (Hg.): *Vom Künstlerstaat*, S. 127 – 143.

²³ Stefan George: *Werke*, S. 45.

²⁴ Hildebrandt plädiert mit guten Gründen für die zweite Deutung. Das Ungeheuerliche des Vorgangs wird dadurch kaum gemildert. Kurt Hildebrandt: *Das Werk Stefan Georges*, Hamburg 1960, S. 44. Friedrich Gundolf: *George*, Berlin 1921, S. 88 f. geht von einem Mord aus.

²⁵ Stefan George: *Werke*, S. 48.

²⁶ Ebd., S. 279.

Georges Dichtung eine Autorität, die ihr innerhalb einer systemisch ausdifferenzierten Kunstkommunikation niemals zukommen könnte.

Spätestens hier wird klar, dass von einem selbstgenügsamen Ästhetizismus im Sinne eines Rückzugs in den Elfenbeinturm zumindest beim späteren George keine Rede sein kann. Liberalismus, Kapitalismus, Wissenschaft und Fortschrittsglauben erfahren eine unbedingte Kritik, die moderne Welt als ganze wird kompromisslos abgelehnt.²⁷ Der Terror des Schönen, der sich in *Algabal* vornehmlich auf die inneren Bezirke des Palastes beschränkte, wendet sich 1914 in *Der Stern des Bundes* unverhohlen nach außen:

Zehntausend muss der heilige wahnsinn schlagen
Zehntausend muss die heilige seuche raffén
Zehntausende der heilige krieg.²⁸

Das sind vielzitierte, berüchtigte Verse. Der „heilige krieg“, der hier der Moderne insgesamt im Namen des Kunst-Gottes erklärt wird, ist allerdings nicht zu verwechseln mit einem realen militärischen Krieg, auch wenn viele Georgeanhänger, allen voran Gundolf und Wolfskehl, vor dem Hintergrund dieser Verse den Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 begeistert begrüßten. Von einer Rechtfertigung oder gar Verherrlichung des realen Kriegs, wie sie ungefähr gleichzeitig von Marinetti und den italienischen Futuristen unternommen wurde, ist George weit entfernt. Das 1917 erschienene Gedicht *Der Krieg* aus *Das Neue Reich* konstatiert mit Blick auf den Weltkrieg nur „Uniform von blei und blech · gestäng und rohr“: „Der alte gott der schlachten ist nicht mehr“.²⁹ Der reale Krieg erscheint nur als der Auswuchs jener Moderne, die George radikal ablehnte, Georges „heiliger krieg“ dagegen sollte, sehr viel grundsätzlicher, der modernen Welt selbst gelten, ihrer sozialen Nivellierung und ihrer systemischen Differenzierung.

Während *Algabal* dieser Welt nur den Rücken gekehrt hatte, versuchte der späte George direkt gegen sie anzugehen, die Entschiedenheit der Ablehnung dieser Welt aber blieb im Früh- und im Spätwerk dieselbe. Bei allen Veränderungen im Ton, bei allem vordergründigen Wechsel der Inhalte, besitzt deshalb Georges Hinweis auf die Kontinuität seines Werks ein gewisses Recht: „Ihr sehet wechsel · doch ich tat das gleiche“ (Eingangsgedicht zum *Siebenten Ring*).³⁰ Gleichwohl ist festzuhalten, dass die für den Ästhetizismus so charakte-

²⁷ Vgl. Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

²⁸ Stefan George: *Werke*, S. 361.

²⁹ Ebd., S. 412.

³⁰ Ebd., S. 228. In dieselbe Richtung zielt Georges Äußerung im Gespräch mit Ernst Robert Curtius, 16./17. April 1911: „Manche meinen, in meinen ersten Büchern sei nur Künstlerisches enthalten, nicht der Wille zum neuen Menschlichen. Ganz falsch! *Algabal* ist ein revolutionäres Buch. Hören Sie diesen Satz von Plato: Die musischen Ordnungen ändern sich nur mit den staatlichen. *Algabal* und der *Siebente Ring* – das ist dieselbe Substanz, nur auf eine geringere Fläche verbreitet. [...] Alle Dichter haben das Menschliche erhöhen

ristische Geste des Rückzugs aus der gewöhnlichen Welt in eine Eigenwelt der Kunst, wie sie ostentativ etwa im *Algabal* anzutreffen war, im Spätwerk weitgehend verschwunden ist und einer Geste des Ausgreifens aus der Sphäre eines inneren Bezirks in die Welt draußen Platz gemacht hat. Nicht von ungefähr steht am Ende des *Sterns des Bundes* der Aufruf an die Erwählten des Kreises zu einer Art globaler Mission:

Entlassen seid ihr aus dem innern raum
Der zelle für den kern geballter kräfte
Und trächtiger schauer in das weite land.³¹

Und aus dem Mund eines sich „zum kampf erstarkt“ glaubenden Jüngers heißt es:

Sende mich von pol zu pol
Deinen feind lass mich erschlagen
Nimm zu deinem werk mein blut.³²

Es ist diese Geste des Ausgriffs auf das gesellschaftliche Ganze, die ungefähr zeitgleich auch für die historischen Avantgarden charakteristisch wird. Dass hinsichtlich ihrer Programme und Verfahrensweisen zwischen den Avantgarden und dem späten George dennoch eine deutliche Trennlinie verläuft, kann ein kurzer Blick auf Marinetti zeigen.

IV.

Marinettis Anfänge im Umkreis des französischen Symbolismus/Ästhetizismus sind heute weitgehend vergessen.³³ Epoche gemacht hat dagegen sein im Februar 1909 im Pariser *Figaro* erschienenes *Manifeste du Futurisme*, das einerseits einen tiefreichenden Bruch mit dem Ansatz des Ästhetizismus formulierte, andererseits den Auftakt für die an Manifesten so reiche Geschichte der Avantgarden bildete. Charakteristisch für die im Unterschied zum Ästhetizismus sehr viel entschiedenerere Wendung der Kunst nach außen ist schon die Wahl des Mediums, das der Veröffentlichung dieser grundsätzlichen ästhetischen Standortbestimmung dienen sollte: nicht wie bei George eine elitäre, nur von wenigen bezogene Zeitschrift wie die *Blätter für die Kunst*, sondern eine Tageszeitung mit hoher Auflage, deren bürgerliche Leserschaft sich durch Marinettis Manifest

wollen.“ E. R. Curtius: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1984, S. 153. Vgl. Wolfdietrich Rasch: „Stefan Georges ‚Algabal‘. Ästhetizismus und gesellschaftliches Engagement“, in: Viktor Lange, Hans-Gert Roloff (Hg.): *Dichtung, Sprache, Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1971, S. 579 – 589.

³¹ Stefan George: *Werke*, S. 393.

³² Ebd.

³³ Vgl. Gaetano Mariani: *Il primo Marinetti*, Firenze 1970.

massiv vor den Kopf gestoßen fühlen musste. Das sich in diesem Umstand an-deutende Literaturkonzept wird auch inhaltlich bestätigt:

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chefs-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.³⁴

Die klassisch-klassizistische Theorie des in sich geschlossenen, in sich ruhenden Kunstwerks, die auch noch für den Ästhetizismus verbindlich war, wird hier verabschiedet. Auch wenn in gewisser Weise am Werkbegriff („chef-d'œuvre“) festgehalten wird, fällt auf, dass das Werk hier ganz als Aktion („mouvement agressif“, „coup de poing“, „assaut violent“ usw.) begriffen wird. Dazu passt, dass gegen Ende des Manifests offen zur Schleifung der Museen und Bibliotheken aufgerufen wird, die mit ihren Sammlungen von Artefakten nur als Friedhöfe vergeblicher Anstrengungen („cimetières d'efforts perdus“) erscheinen. Dass ein jedes Meisterwerk aggressiv zu sein hat, Schönheit nur noch im Kampf bestehen soll, lässt den von den Futuristen verherrlichten Krieg („la guerre [...] seule hygiène du monde“) als die höchste Steigerung ästhetischer Erfahrung erscheinen: als Zone intensiven Lebens („zona di vita intensa“³⁵) ebenso wie als schönstes futuristisches Gedicht („il più bel poema futurista“³⁶). Auch durch die Schrecken des Ersten Weltkrieges und zahlreiche eigene Frontaufenthalte Marinettis war diese Haltung nicht zu erschüttern. „Der Krieg ist schön“, heißt es in anaphorischer Wiederholung mit immer neuen Begründungen noch Jahre später in Marinettis Manifest zum italienisch-äthiopischen Krieg 1935/36.³⁷

³⁴ F. T. Marinetti: *Le premier manifeste du futurisme*, Edition critique par Jean-Pierre Andreoli-de-Villers, Ottawa 1986. („3. Da die Literatur bis heute die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Extase und den Schlaf gepriesen hat, wollen wir die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den gefährlichen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.“ „7. Es gibt Schönheit nur noch im Kampf. Kein Meisterwerk ohne einen aggressiven Charakter. Die Poesie muss ein Angriff gegen die unbekanntesten Kräfte sein, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.“).

³⁵ F. T. Marinetti: „Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà“ (1913), in: F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Prefazione di Aldo Palazzeschi, Introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria (= *Opere di F. T. Marinetti*, Bd. 2), o.O. 1968, S. 57 – 70, hier S. 61.

³⁶ F. T. Marinetti: *In quest'anno futurista*, Flugblatt der *Direzione del movimento futurista*, 29. Nov. 1914, zitiert nach: Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 167.

³⁷ Bereits Walter Benjamin zitiert die entscheidende Partie in seinem Kunstwerk-Aufsatz: „Seit siebenundzwanzig Jahren erheben wir Futuristen uns dagegen, daß der Krieg als anti-ästhetisch bezeichnet wird ... Demgemäß stellen wir fest: ... Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet. Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inaugu-

Was die Futuristen von George deutlich unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie die moderne Welt mit den Erfahrungen der Vermassung in den Großstädten, aber auch ihren technisch-industriellen Errungenschaften keineswegs ablehnen. Die Literatur der Futuristen will vielmehr ausdrücklich eine Kunst auf der Höhe des technischen Zeitalters sein, die den Rhythmus der Maschinenwelt in sich aufgenommen hat. Die futuristische Sensibilität („sensibilità futurista“) sei gekennzeichnet durch die Liebe zur Geschwindigkeit, das Bedürfnis nach Schocks und die Fähigkeit zur Simultanperzeption. Die neue Kunst soll diese Sensibilität sowohl zum Ursprung als auch zum Ziel haben, sie soll sie bekunden und bewirken zugleich. So erscheint die berühmteste sprachexperimentelle Neuerung Marinettis, seine aus den Fesseln der Syntax befreiten Worte („parole in libertà“), nicht nur als Ausdruck dieser Sensibilität, sondern zugleich auch als ein Mittel, diese zu steigern und in einem geradezu sportlichen Sinn zu trainieren, indem die Wortketten auf den Zuhörer einprasseln wie ein Maschinengewehrfeuer und seiner Aufnahmefähigkeit ein Äußerstes abverlangen. Das avantgardistische Kunstwerk bedarf, wie schon Walter Benjamin festgestellt hat, nicht der kontemplativen Versenkung in es, sondern es stößt dem Betrachter zu wie ein Projektil, es löst bei ihm eine Schockwirkung aus, die mit wachem Bewusstsein pariert sein will.³⁸ Das verlangt von den Künstlern die Bereitschaft zu ständiger Innovation, denn es gilt, unaufhörlich neue Elemente der Über-

riert. Der Krieg ist schön, weil er eine blühende Wiese um die feurigen Orchideen der Mitrailleusen bereichert. Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer neuen Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft.“ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 471 – 508, hier S. 507. Zum Krieg als ästhetischer Erfahrung im Futurismus vgl. Mario Isnenghi: *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, 2. Aufl., Roma 1973, S. 169 ff.; Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im Futurismus*, Berlin 1985, S. 89 ff. (Abschnitt „2.1 Marinettis Entpolitisierung des Krieges“); Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 149 ff. (Abschnitt „3.4 ‚La guerra attuale è il più bel poema futurista‘ – die Kunst des Krieges“). Die These, der zufolge der Avantgardismus keinen Gegensatz, sondern eine (aggressive) Spielart des Ästhetizismus darstellt, findet hier reiches Belegmaterial.

³⁸ So wie nach Benjamin dem auratischen Kunstwerk der Vergangenheit gegenüber die Haltung der Kontemplation und das Sichversenken in es angemessen war, so setzt die nicht mehr auratische Kunst der Gegenwart beim Rezipienten die Bereitschaft voraus, sich „Chockwirkungen“ auszusetzen und diese durch „gesteigerte Geistesgegenwart“ aufzufangen. Was der Kunstwerk-Aufsatz über die dadaistische Kunst sagt, gilt mit noch mehr Recht für die futuristische: „Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität.“ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 502 f. Der Vergleich mit Geschossen („palle“) begegnet im Hinblick auf die „parole in libertà“ explizit in Marinettis *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), in: F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, S. 40 – 48, hier S. 43.

raschung und Verblüffung zu erfinden („d’inventare incessantemente nuovi elementi di stupore“).³⁹ Auf diese Weise aber soll die Kunst an der Formung eines „neuen Menschen“ mitarbeiten, eines futuristischen Menschen der Zukunft, der den Herausforderungen des modernen technischen Zeitalters gewachsen sein wird.⁴⁰

Georg Simmel hat 1917 in *Die Krisis der Kultur* im italienischen Futurismus das „leidenschaftliche Sichaussprechenwollen eines Lebens“ gesehen, „das in den überlieferten Formen nicht mehr unterkommt, neue noch nicht gefunden hat, und deshalb in der Verneinung der Form – oder in einer fast tendenziös abstrusen – seine reine Möglichkeit finden will“.⁴¹ In der Preisgabe der Syntax in der Literatur, des Tonsystems in der Musik, der in sich ruhenden Gestalt in der Malerei kann ein solches Urteil gewiss eine Bestätigung finden. Aber es sollte dabei nicht übersehen werden, dass der Futurismus eine neue Form gar nicht primär auf der Ebene ästhetischer Artefakte sucht, als vielmehr auf der des Lebens selbst und dass es ihm weniger um ein „Unterkommen“ in einer Form geht als darum, den Prozess der Formung auf Dauer zu stellen. Neben dem anarchistischen Setzen auf Zufall und Kontingenz, wie es sich etwa an der Idee des futuristischen Varietés zeigt, ist der Futurismus in einem scheinbar widerspruchsvollen Zugleich auch durch eine Tendenz zu einer „Totalformierung“⁴² des Lebens gekennzeichnet. Während der Anarchismus für Dada zum Anknüpfungspunkt werden kann, wirkt in dieser Totalisierung des Formprinzips unverkennbar ein ästhetizistisches Erbe fort. 1919 schreibt Marinetti in *Al di là del comunismo*:

Grazie a noi il tempo verrà in cui la vita non sarà più semplicemente una vita di pane e di fatica, né una vita d’ozio, ma in cui la vita sarà *vita-opera d’arte*. / Ogni uomo vivrà il suo migliore romanzo possibile. Gli spiriti più geniali vivranno il loro miglior poema possibile.⁴³

Angesichts des Kunstwerks, zu dem das Leben selbst werden soll, haben die gewöhnlichen Werke der Kunst nur einen vorläufigen und modellgebenden

³⁹ F. T. Marinetti: „Il Teatro di Varietà“ (1913), ebd., S. 70 – 79, hier S. 70.

⁴⁰ Leitend ist die Vision des Menschen als einer allzeit reaktionsbereiten gefühllosen Kampfmaschine: „Il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo.“ F. T. Marinetti: „L’Uomo moltiplicato e il Regno della macchina“, ebd., S. 255 – 258, hier S. 256.

⁴¹ Georg Simmel: „Die Krisis der Kultur“, in: ders.: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, München, Leipzig 1917, S. 43 – 65, hier S. 51.

⁴² Gerhard Plumpe: „Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, München 2001, S. 7 – 14, hier S. 12.

⁴³ In: F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, S. 424. „Dank uns wird die Zeit kommen, in der das Leben nicht mehr einfach ein Leben des Brotes und der Mühe sein wird, noch ein Leben des Müßigganges, sondern in der das Leben *Kunstwerk-Leben* sein wird. / Jeder Mensch wird seinen bestmöglichen Roman leben. Die genialeren Geister werden ihr bestmögliches Gedicht leben.“

Charakter. Schon das Vorwort zu dem 1910 erschienenen, ästhetisch noch vergleichsweise konventionellen Roman *Mafarka le futuriste* erklärt, dass Marinetti sein Meisterwerk vernichten werde, sobald der zunehmende Glanz der Welt dem seinigen gleichkommen und es überflüssig gemacht haben werde.⁴⁴ Hier schlägt bei Marinetti noch einmal sehr deutlich der ästhetizistische Gedanke Oscar Wildes durch, wonach nicht die Kunst das Leben, sondern das Leben die Kunst nachzuahmen hat. Dieser Gedanke konvergiert hier freilich mit der avantgardistischen Idee der Kunst als „Stimulanz“ (Nietzsche) des Lebens, als Mittel einer Lebensintensivierung, die im Roman ihr Modell in der Figur des Kriegers und Künstler-Konstruktors Mafarka hat. Die von der Kunst antizipierte, vom Leben selber zu realisierende Form ist eine, in der sich das Leben selber als Potenz universaler Formung entdeckt. Wenn vom Ziel einer Totalformierung des Lebens gesprochen werden kann, ist diese Formel deshalb im doppelten Sinn des Genitivs zu verstehen. Der totalitäre Gestaltungswille, der dann auch für die politischen Totalitarismen des 20. Jahrhunderts wichtig geworden ist, artikuliert sich in Marinettis Roman am deutlichsten wohl im IX. Kapitel in der „futuristischen Rede“ Mafarkas an sein Gefolge:

Notre volonté doit sortir de nous pour s'emparer de la matière et la modifier à notre caprice. Nous pouvons ainsi façonner tout ce qui nous entoure et rénover sans fin la face du monde.⁴⁵

⁴⁴ F. T. Marinetti: *Mafarka le futuriste*, Paris 1984, S. 15.

⁴⁵ Ebd., S. 169. „Unser Wille muß aus uns heraustreten, um sich der Materie zu bemächtigen und sie nach unserem Belieben zu verändern. Auf diese Weise können wir alles, was uns umgibt, formen und endlos das Antlitz der Welt erneuern.“ Dieser unbedingte Wille zur Form verweist voraus auf das ästhetische Selbstverständnis eines Benito Mussolini oder Adolf Hitler: „Hitler und Mussolini sahen sich nämlich als Künstler ersten Ranges. Mussolini erläuterte es Emil Ludwig: ‚Die Politik ist die höchste Kunst, die Kunst aller Künste, die göttliche unter den Künsten, denn sie bearbeitet das schwierigste, weil lebende Material, den Menschen.‘ [...] Hitler wiederum ließ sich als genialen Architekten feiern, der das Dritte Reich als sein persönliches Gesamtkunstwerk erbaut hatte. Es war der quasi-ästhetische Wille der Diktatoren, der die ‚amorphe Masse‘ der arbeitsteiligen Industriegesellschaft zu einem ‚organischen Volksganzen‘ zusammenschloß. Sie erst formten die heterogene Massengesellschaft zur Homogenität der Volksgemeinschaft [...].“ Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus*, S. 241. Kein Geringerer als Thomas Mann hat den Kunstanspruch faschistischer Politik ausdrücklich bestätigt: „[...] muß man nicht, ob man will oder nicht, in dem Phänomen eine Erscheinungsform des Künstlertums wiedererkennen?“ Thomas Mann: „Bruder Hitler“ (1939), in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1960, Bd. XII, S. 848. Die vorstehenden Überlegungen machen deutlich, dass mit Blick auf den Gedanken der Form und der Formung nicht nur von einer „Achse Avantgarde – Faschismus“ gesprochen werden kann, sondern mindestens mit demselben Recht auch von einer „Achse Ästhetizismus – Faschismus“. Vgl. Uwe Hebekus: „Der Wille zur Form. Politischer Ästhetizismus bei Georg Simmel, Ernst H. Kantorowicz – und Alfred Rosenberg“, in: Uwe Hebekus, Ingo Stöckmann (Hg.): *Das Totalitäre der Klassischen Moderne*, S. 45 – 76.

Die Formung soll nicht nur alles („tout“) erfassen, sie soll auch in dem Sinn grenzenlos sein, dass sie niemals aufhört und immer neu mit der Formung beginnt („sans fin“). Die Totalformierung wird nicht statisch, sondern durch und durch dynamisch gedacht, als heroische Transformation in Permanenz.

Das durch den *Mafarka* im Medium der Fiktion vorgeführte gesteigerte Leben suchten die Futuristen mit ihren Manifesten, Aktionen und anderen Maßnahmen zumindest zum Teil auch in ihrer eigenen Wirklichkeit zu erreichen. Einige zentrale Kennzeichen der Romanwelt bestimmten in der Tat auch das Leben der Futuristen selbst: Vergötzung der Technik, Gewalt- und Kriegsverherrlichung, Rassismus, Verachtung der Frau und heroistischer Virilismus. Auch die im Roman sich andeutende neue Mythologie, die Vorstellung eines modernen Centauren, Zwitter aus Mensch und Flugzeug, haben die Futuristen in ihrem eigenen Leben zu realisieren versucht. In der Zusammenstellung all seiner Merkmale trägt der *Mafarka* unverkennbar proto-faschistische Züge, und János Riesz hat zu Recht von einer „écriture fasciste“ im Sinne des „écriture“-Begriffs Roland Barthes' gesprochen.⁴⁶

Nicht von ungefähr hat Marinetti bekanntlich später selbst die Zusammenarbeit mit den Faschisten gesucht, ja er hat den Faschismus selbst mit erschaffen. 1918 erklärte Marinetti die futuristische Bewegung zur politischen Partei („Partito Politico Futurista“), entschloss sich jedoch schon wenig später zum Zusammengehen mit den sich formierenden Faschisten und kandidierte bei den Wahlen 1919 in Mailand zusammen mit Mussolini auf einer gemeinsamen Liste. Auf Dauer konnte es freilich nicht zwei Duces geben. Aus einer Reihe politischer Gründe, nicht zuletzt, weil für Mussolini der futuristische Anspruch auf eine Herrschaft der Kunst („artecrazia“) ganz unakzeptabel sein musste, kam es schon 1920 zur Trennung von Mussolini und Marinetti. Erst Marinettis Sammelband *Futurismo e Fascismo*, gewidmet „Al mio caro e grande amico Benito Mussolini“, markierte 1924 eine vorsichtige Wiederannäherung, nachdem Mussolini auf dem Feld des Politischen seinen Führungsanspruch längst durchgesetzt hatte.⁴⁷

⁴⁶ János Riesz: „Der Untergang als ‚spectacle‘ und die Erprobung einer ‚écriture fasciste‘ in F. T. Marinettis ‚Mafarka le Futuriste‘ (1909)“, in: Ulrich Schulz-Buschhaus, Helmut Meier (Hg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen 1983, S. 85 – 99.

⁴⁷ Zu den Beziehungen zwischen Marinetti und Mussolini, Futurismus und Faschismus vgl. Julie R. Dashwood: „Futurism and Fascism“, in: *Italian Studies* 27 (1972), S. 91 – 103; János Riesz: „Futurismus und Faschismus“, in: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 2 (1979), S. 2 – 10; Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe*, S. 130 ff.; Schmidt-Bergmann: *Futurismus*, S. 147 ff.; Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 68 ff.

V.

Versuchen wir eine abschließende Engführung unserer Beobachtungen. Es dürfte kein Zufall sein, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Nähe zu den politischen Totalitarismen der Zeit vor allem bei Autoren aus dem Kontext von Ästhetizismus und Avantgarde zu verzeichnen ist, bei Autoren, in deren Schaffen sich Motive dieser im Ansatz unterschiedlichen Bewegungen verhängnisvoll mischten. Dort, wo die ästhetizistische Verabsolutierung der Kunst zusammentraf mit einer für die Avantgarden typischen aggressiven Wendung nach außen, gegen alles, was dem eigenen Kunst- und Lebensideal nicht entsprach, mussten die Konzepte der Autoren den Vorstellungen eines politischen Totalitarismus, der sich mit Vorliebe ästhetisch inszenierte und in dieser Inszenierung gewissermaßen vollendete, oft überraschend ähnlich sehen.⁴⁸ Dass die totalitaristische Politik dabei einen bestimmten ästhetizistischen oder avantgardistischen Stil realisierte, wie zum Teil in Italien, wo das faschistische Regime die in Fiume formulierten Anregungen des Ästhetizisten D'Annunzio ebenso integrierte wie unter anderem Beiträge des Futurismus und des internationalen Modernismus,⁴⁹ erschien von lediglich sekundärer Bedeutung gegenüber dem Umstand, dass sie überhaupt auf Stil, Inszenierung und Kunst setzte, auf eine

⁴⁸ Dass das Ästhetische der nationalsozialistischen Herrschaft nicht äußerlich war, weil diese sich nur in jenem als Herrschaft vollenden konnte, betont Gudrun Brockhaus: *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*, München 1997: „Der Nationalsozialismus ist ein Gesamtkunstwerk. Die Ästhetisierungstendenz der Nazis ist kein bloßes Mittel zu dem Zweck, den Massen ihre Botschaft von Krieg und Massenvernichtung schmackhaft zu machen. Die Betrachtung der Welt als Melodram fundiert ihre Weltanschauung. Sie erlaubt es, die Fiktion aufrechtzuerhalten, über sich und die Welt verfügen zu können. Nur ‚Kunst‘ gibt die Möglichkeit, etwas Vollkommenes zu gestalten, ohne Rücksicht auf andere Menschen, auf Normen und Traditionen, auf soziale und ökonomische Konsequenzen, auf Zukunftsfolgen nehmen zu müssen. Die Verneinung der Alltagswirklichkeit ist deshalb für die Faschisten ein zentrales Motiv ihres Zugangs zur Welt – nicht erst ein Spätprodukt der eigenen Mißerfolge, wie es oft gedeutet wird. ‚Hitler war ein ganz schlauer Realpolitiker. Erst in den letzten Kriegsjahren hat er den Bezug zur Wirklichkeit verloren‘ – so der gängige Irrtum. Die Realitätsverluste in der Ästhetisierung bedeuten mehr und anderes als das Wegschieben unangenehmer Wahrheiten. Es geht darum, Abhängigkeit schlechthin zu leugnen.“ (S. 240 f.) Vgl. *Inszenierung der Macht. Faszination des Faschismus*, hg. von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (Ausstellungskatalog), Berlin 1987; Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München, Wien 1991; Bernd Ogan, Wolfgang Weiss (Hg.): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*, Nürnberg 1992; Simonetta Falasca-Zamponi: *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley (California) 1997. Die ästhetische Faszination, die der Faschismus auf Autoren wie Drieu la Rochelle oder Brasillach ausübte, demonstriert die Studie von Michel Lacroix: *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919 – 1939*, Montréal 2004.

⁴⁹ Susanne von Falkenhausen: *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922 bis 1943*, Frankfurt a. M. 1979; Enrico Crispolti: „La politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo“, in: Renzo de Felice (Hg.): *Futurismo, cultura e politica*, Torino 1988, S. 247 – 283.

machtvolle ästhetische Ordnung, die nicht nur die Massen, sondern auch zahlreiche Schriftsteller und Intellektuelle zu faszinieren verstand. Die „Ästhetisierung der Politik“ (Benjamin), wie sie von den italienischen Faschisten und den deutschen Nationalsozialisten betrieben wurde, mochte zumindest vorübergehend wie die Erfüllung des Literatentraums von der in das Leben eingreifenden, das Leben durchdringenden Kunst erscheinen. Auch wenn ein ästhetischer Totalitarismus im Ursprung etwas anderes ist als ein politischer, konnte so bei einigen Beteiligten der Eindruck entstehen, dass beides im Ziel doch identisch ist, ästhetische und politische Interessen zusammenkommen. Der Konvergenzpunkt von Ästhetizismus und Avantgarde mochte zugleich als Konvergenzpunkt von Kunst und Politik erscheinen.

Gottfried Benn in den Jahren 1933/34 liefert zu diesen Überlegungen gleichsam die Probe aufs Exempel.⁵⁰ Als Marinetti 1934 als Präsident des italienischen Schriftstellerverbandes und Mitglied der Akademie Italiens Berlin besuchte, konnte ihn Benn in Vertretung von Hanns Johst im Namen der neugegründeten Union nationaler Schriftsteller als einen Künstler begrüßen, der den „Schritt von der Kunst in den Rausch der Geschichte“ getan habe und dem es gelungen sei, „in den politischen Gesetzen seines Landes geschichtlich unsterblich zu werden“:

Sie hatten, Herr Marinetti, das ungeheure Glück, das vielleicht seit den hellenischen Architekten keinem Künstler mehr zuteil ward, zu erleben, wie die Gesetze Ihres inneren Gesichts in Ihrem Volk das Ideal der Geschichte wurden [...].⁵¹

Nur wenige Wochen zuvor hatte derselbe Benn in seiner (nicht gehaltenen) Gedenkrede auf Stefan George den Geist der neuen Zeit beschworen als einen nicht unfruchtbaren, sondern „realen Geist“, der die Wirklichkeit nirgends verlässt und dessen „Axiom in der Kunst Georges wie im Kolonnenschritt der braunen Bataillone als ein Kommando lebt“:

L'art pour l'art – das ist also gar kein esoterisches und mystisches Prinzip, l'art, Kunst, es ist das Höchste, und jeder kann sich herankämpfen. Und dies sich Herankämpfen an schwere Dinge: in Mühen, auf Wegen und Umwegen, mit Rückschlägen, in immer

⁵⁰ Vgl. Jürgen Schröder: *Gottfried Benn. Poesie und Sozialisation*, Stuttgart 1978; Harald Steinhausen: „Gottfried Benn 1933“, in: Beda Allemann (Hg.): *Literatur und Germanistik nach der ‚Machtübernahme‘*, Bonn 1983, S. 28 – 51; Harro Müller: „Gottfried Benns paradoxer Antihistorismus. Einige Überlegungen über Zusammenhänge zwischen ästhetischem Absolutismus und faschistischem Engagement“, in: Hartmut Egger (Hg.): *Geschichte als Literatur*, Stuttgart 1990, S. 182 – 195; Klaus Theweleit: *Orpheus am Machtpol*, S. 145 – 774; Joachim Dyck: *Der Zeitzeuge. Gottfried Benn 1929-1949*, Göttingen 2006. Ein Referat der wichtigsten Deutungen zu Benns Annäherung an den Nationalsozialismus gibt Helmut Lethen: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*, Berlin 2006, S. 165 ff.

⁵¹ „Gruß an Marinetti“ (März 1934), in: Gottfried Benn: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, Bd. 3: *Essays und Reden*, Frankfurt a. M. 1989, S. 491 – 504, hier S. 492 f.

härterem und gestählterem Elan, dies Georgesche Prinzip, dies Volks- und Erziehungsprinzip, das ist die großartigste und heroischste Realisation des abendländischen Geistes [...].⁵²

Die Differenz von Ästhetizismus und Avantgarde scheint in diesen Äußerungen tatsächlich ebenso aufgehoben wie die zwischen Kunst und Politik. George und Marinetti begegnen als Exponenten eines identischen Vorgangs. So wie im faschistischen Italien die Visionen des Futuristen geschichtliche Triebkraft geworden sein sollen, so soll das Grundgesetz der Georgeschen Kunst zugleich die Wirklichkeit des NS-Staats bestimmen.⁵³ Kunst im hergebrachten modernen Sinn als eine Sonderform gesellschaftlicher Kommunikation neben Religion, Politik, Recht usw. hat damit scheinbar aufgehört zu existieren, denn sie scheint in der Gesellschaft insgesamt wirksam geworden. Die Totalisierung des Ästhetischen bedeutet zugleich auch seine Aufhebung. Es zeugt von Benns Klarsicht, dass er auch diese Konsequenz formuliert. Im *Bekenntnis zum Expressionismus* (1933) lesen wir:

Die Epoche mit Kunst, für immer vorbei! Die frühen Griechen hatten noch keine Kunst, das waren sakrale und politische Steinbehausungen, Oden im Auftrag, rituelle Arrangements, bei *Aischylos* beginnt sie, dann sind zweitausend Jahre auf Kunst angelegt, nun ist sie wieder zu Ende. Was jetzt beginnt, was jetzt anhebt, wird nicht mehr Kunst sein, es ist mehr, es ist weniger [...].⁵⁴

Was politisch geprägt werden wird, wird nicht die Kunst sein, sondern ein artneues, schon klar erkennbares Geschlecht. [...] Nicht Kunst, Ritual wird um die Fackeln, um die Feuer stehen.⁵⁵

Was einstmals Kunst war, geht auf in einem neuen umgreifenden Ganzen und erhält eine neue Funktionsbestimmung. Benn selbst ist, wie auf andere Weise Marinetti, der aus diesem Eindruck resultierenden Versuchung zur Zusammenarbeit mit den Machthabern erlegen, sei es auch nur vorübergehend. Weil ihm in den Jahren 1933/34, anders als in seinem früheren und späteren Werk, der Geist in der Geschichte wirklich zu werden scheint, kann er etwa im April 1933 in seiner Rundfunkrede *Der neue Staat und die Intellektuellen* „im Namen des Gedankens“ für die Unterdrückung der Meinungsfreiheit sich aussprechen, gegen die Intellektuellen und für den neuen Staat, gegen Liberalismus und Demokratie und für den „Verlust des Ich an das Totale“.⁵⁶ Und weil er die Geschichte zugleich biologistisch als Evolution eines genetischen Bestandes denkt, wird er in

⁵² „Rede auf Stefan George“ (1933/34), ebd., S. 479 – 490, hier S. 488.

⁵³ Die Parallelität der Argumentation bestätigt Theweleit, wenn er von der Rede zur Begrüßung Marinettis sagt: „sie ist, im Kern, ein verkürztes Destillat der nicht gehaltenen Rede auf George“. Klaus Theweleit: *Orpheus am Machtpol*, S. 654 f.

⁵⁴ „Bekenntnis zum Expressionismus“ (1933), in: Gottfried Benn: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 261 – 274, hier S. 270 f.

⁵⁵ Ebd., S. 273.

⁵⁶ „Der neue Staat und die Intellektuellen“ (April 1933), ebd., S. 457 – 464, hier S. 457.

dieser Zeit nicht müde, Beiträge zum Thema Züchtung und rassischer Melioration zu formulieren.⁵⁷

George hat der Versuchung zur Zusammenarbeit mit den Machthabern widerstanden, wenngleich der Autor des *Neuen Reichs* noch in seinem Absagebrief an die Nazis die „ahnherrschaft der neuen nationalen bewegung“⁵⁸ für sich reklamiert hat. Zu deutlich war sein Gespür dafür, dass unter den Bedingungen der Moderne sein eigenes Vorhaben mit den Gesetzen realer Politik kaum vereinbar sein würde.⁵⁹

Aber auch die Beispiele Benns und Marinettis belegen, dass der Glaube an die Konvergenz des Ästhetischen und des Politischen letztlich auf einer Täuschung beruhte. Schon bald nach 1933/34 ist Benn zu seiner früheren Auffassung von der Unversöhnbarkeit von Kunst und Geschichte, Geist und Wirklichkeit zurückgekehrt: „Geist oder Leben, – Verwirklichung von Geist im Leben ist nicht mehr“,⁶⁰ heißt es 1936 in *Weinhaus Wolf*. Der offizielle Ausschluss Benns aus der Reichsschrifttumskammer 1938 und das über ihn verhängte Schreibverbot bestätigen die Grenzziehung dann auch von Seiten des Regimes. Dass dage-

⁵⁷ Vgl. „Züchtung“ (1933), ebd., S. 237 – 244; „Der deutsche Mensch“ (1933), ebd., S. 245 – 252; „Geist und Seele künftiger Geschlechter“ (1933), ebd., S. 253 – 260; „Zucht und Züchtung“ (1933), ebd. S. 469 – 478.

⁵⁸ Brief vom 10. Mai 1933. Zit. nach Thomas Karlauf: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München 2007, S. 622.

⁵⁹ Durch Edith Landmann ist die Äußerung des Dichters von 1933 „über das Politisch-Aktuelle“ überliefert, „es sei doch immerhin das erste Mal, dass Auffassungen, die er vertreten habe, ihm von aussen wiederklängen“. Edith Landmann: *Gespräche mit Stefan George*, München und Düsseldorf 1963, S. 209. Gleichwohl verband George seine ablehnende Antwort auf das Ansinnen des nationalsozialistischen Kultusministeriums, einen Ehrenposten in der deutschen Dichterakademie anzunehmen, mit dem Hinweis: „Die gesetze des geistigen und des politischen sind gewiss sehr verschieden – wo sie sich treffen und wo geist herabsteigt zum allgemeingut das ist ein äusserst verwickelter vorgang.“ Zit. nach Karlauf: *Stefan George*, S. 622. – Man kann das Werben der Nationalsozialisten um George als den Versuch des Regimes verstehen, sich in seiner Anfangsphase Reputation und Legitimation zu verschaffen. Insbesondere das Gedicht *Der Krieg* (1917), die 1921 veröffentlichten *Drei Gesänge* („An die Toten“, „Der Dichter in Zeiten der Wirren“, „Einem jungen Führer im ersten Weltkrieg“, alle 1928 auch in *Das neue Reich*) sowie einige wenige Gedichte aus dem *Stern des Bundes* (1914) wurden von der gleichgeschalteten Presse als vorwegnehmende Bestätigung des nationalsozialistischen Anliegens verbucht. Indes fällt auf, dass es schon Mitte der dreißiger Jahre, nachdem das Herrschaftssystem sich gefestigt hatte, um George still wurde und sogar Aspekte an ihm entdeckt wurden, die mit der offiziellen Ideologie unvereinbar waren. Im Verhältnis Kunst und Politik zeigten sich zeitversetzt auf beiden Seiten Vorbehalte. Vgl. Stefan Bodo Würffel: *Wirkungswille und Prophetie. Studien zu Werk und Wirkung Stefan Georges*, Bonn 1978; Franz-Karl von Stockert: „Stefan George und sein Kreis. Wirkungsgeschichte vor und nach dem 30. Januar 1933“, in: Beda Allemann (Hg.): *Literatur und Germanistik nach der ‚Machtübernahme‘*, S. 52 – 89; Michael Petrow: *Der Dichter als Führer? Zur Wirkung Stefan Georges im ‚Dritten Reich‘*, Marburg 1995.

⁶⁰ Gottfried Benn: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Prosa und Autobiographie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 143.

gen Marinetti über viele Jahre wichtige Funktionen im kulturellen Leben des faschistischen Staates bekleidete und noch bei seinem Tod 1944 vom Duce mit einem Staatsbegräbnis geehrt wurde, scheint zunächst in eine andere Richtung zu deuten. Doch dieses Engagement kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Wirkungsmöglichkeiten Marinettis unter Mussolini mit einem weitgehenden Rückzug aus der Politik und der Beschränkung auf das Feld der Kunst erkaufte waren. Von der für den frühen Futurismus so wichtigen Idee der „artecrazia“, der unbedingten Herrschaft der Kunst über alle Erscheinungen des Lebens, blieb dieser Kompromiss weit entfernt. Die Beispiele Georges, Marinettis und Benns bestätigen auf je unterschiedliche Weise, dass die funktionale Differenzierung von Kunst und Politik in der Moderne nicht einfach rückgängig gemacht werden kann.