

Sonderdruck aus

Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte

41. Jahrgang · Heft 3/4 · 2017

Cahiers d'Histoire des Littératures Romaines

Herausgegeben von

HENNING KRAUSS

in Verbindung mit

MICHEL DELON

WALBURGA HÜLK

FRANÇOIS MOUREAU

HANSJÖRG NEUSCHÄFER

FRITZ NIES

DIETMAR RIEGER

NELLY WOLF



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2017

Inhalt

AUFSÄTZE

- 265 Michael Auer · München
Mètre – Maître
Gesetzgebung und Selbstermächtigung
in der Ode der frühen Neuzeit
- 283 Jörn Steigerwald · Paderborn
Le naturel: Molières Modellierung eines sozialen
und ästhetischen Ideals
(*L'École des femmes*, *La critique de l'École des
femmes*, *L'Impromptu de Versailles*)
- 307 Jakob Peter · Rostock
Fable et philosophie au seuil du recueil:
La Cigale et la Fourmi de Jean de La Fontaine
- 329 Flora Mele · Naples
Autour d'une parodie de *L'Orphelin de la chine*
de Voltaire: la collaboration entre l'abbé de Voi-
senon, Charles-Simon et Justine Favart
- 353 Pierino Gallo · Clermont-Ferrand
Discours historique et discours philosophique:
l'Amérique espagnole de Raynal
- 367 Lee Choong Hoon · Hanyang University
Fermentation: Remarques sur la Notion
et ses Applications Rousseauistes
- 383 Jean-François Richer · Calgary
L'imaginaire du boudoir dans la topographie
balzacienne: transformations, glissements, tropes
- 413 Jörg Lehmann · Bern
Über Genre und Form französischer Erinnerungs-
literatur nach dem Krieg von 1870/71
- 435 Winfried Wehle · Eichstätt/Bonn
Kubistischer Krieg/Faschistischer Friede.
Wie Kunst Politik macht. Der Fall Ardengo Soffici
- 467 Michael Nerlich · Clermont-Ferrand
Umberto Eco ist tot – die Auseinandersetzung
mit ihm nationale Pflicht in Deutschland

Kubistischer Krieg/Faschistischer Friede.

Wie Kunst Politik macht. Der Fall Ardengo Soffici

I

Das kulturelle Gedächtnis bedient sich vielfältiger Formen, um sich Vergangenes zu vergegenwärtigen.* Unter ihnen darf auch die folgende verbale Gedenktafel einen Platz beanspruchen. Darauf finden sich für Deutschland etwa Namen wie: Max Ernst, Ernst Jünger, Alfred Döblin, Erich Maria Remarque, Ernst Toller, Richard Dehmel, George Grosz, Otto Dix, Oskar Kokoschka, Oskar Schlemmer, Wilhelm Lehmbruck, Ludwig Wittgenstein. – Für Frankreich: Guillaume Apollinaire, Charles Péguy, Jean Cocteau, Georges Duhamel, Louis-Ferdinand Céline, Fernand Léger, Maurice Ravel, Drieu la Rochelle, Jean Giono – Für Italien: Gabriele d’Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Filippo Tomaso Marinetti, Curzio Malaparte, Umberto Boccioni, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Prezzolini, Carlo Carrà, Antonio Sant’Elia oder Ardengo Soffici.

Alle sind sie – freiwillig – in den Ersten Weltkrieg gezogen und haben ihn am eigenen Leib erfahren. Was sie jedoch von unzähligen namenlosen Soldaten unterscheidet: Sie alle waren Künstler. Mehr noch: Auf ihre je eigene Weise waren sie in der Kampagne der historischen Avantgarden engagiert, die etwa seit 1906 rücksichtslos Front machten gegen die Bastionen traditionalistischen Denkens und Darstellens. Sie befanden sich 1914/1915 mithin bereits mitten in einem mentalen Krieg, als sie sich für den militärischen Kampf entschieden. Hier legt sich eine grundlegende Frage nahe: Besteht zwischen dem einen und dem anderen ein Zusammenhang, gar eine Fortsetzung mit anderen Mitteln? Anlass zu dieser Überlegung gibt etwa das skandalöse erste Futuristische Manifest, am 20. Februar 1909 in Paris verkündet. Es glorifizierte den Krieg als die einzige „Hygiene“ einer Welt, die der kleinbürgerlichen Acedia verfallen war.¹

* Cornelia Ruhe danke ich für eine konstruktive Lektüre.

¹ „Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo“; in: Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Bd. II der *Opere di F. T. Marinetti*, hg. von L. de Maria, Milano/Mondadori 1968, 10.

Den Beweggründen der Avantgardisten nachzugehen lohnt sich. Unter den unzähligen Kriegsteilnehmern sind sie zwar nur eine verschwindende Minderheit. Doch waren sie ungleich sensibler und motivierter für die Zeichen der Zeit als viele Zeitgenossen. Im Gegensatz zu vielen, die in die Völkerschlacht befohlen wurden, wussten sie, warum sie sich verpflichteten. Die Motive ihres Handelns lassen einen kostbaren Rückschluss auf die komplexen Ursachen des Krieges und seine Folgewirkungen zu. Sie vor allem vermögen den Horizont hinter dem *passé-partout* eines aufgeheizten Nationalismus zu erhellen. Und wäre der Friede nach diesem Krieg, den alle verloren haben, ohne die Gründe nachvollziehbar, die ihn ausgelöst haben?

Man könnte versucht sein, die Stimmen der avantgardistischen Künstler als ein Sondervotum zu marginalisieren. Doch in zweiter Hinsicht können sie geradezu als unverzichtbar erscheinen: Sie waren in der Lage, dem Krieg eine eigene Sprache zu geben und ihn dadurch erst zu einem Ereignis zu machen. „Die Tatsachen“, hatte schon Droysen diskurskritisch betont, „wären stumm ohne den Erzähler, der sie sprechen lässt“². Mehr als jede frühere Schlacht hat der Erste Weltkrieg einen anthropozentrischen Zusammenbruch und dieser einen diskursiven erzwungen. Der Kunstkritiker Camille Mauclair hat ihn 1918 als einen ‚*guerre de l’invisibilité*‘ bezeichnet. Nicht nur der Gegner war unsichtbar geworden, von einer anonymen Vernichtungsmaschinerie ersetzt; kämpfen, sterben ließ sich nicht länger den Tugendwerten des Ehrenhaften und Heroischen gutschreiben. Ins Unfassbare entzogen aber hat sich vor allem das Geschehen als sinnstiftender Zusammenhang. Zumal für den Einzelnen wurde dieser Krieg inkommensurabel. Von welchem äußeren oder inneren Feldherrnhügel aus hätten sich die Fronten noch einsehen lassen. Die Subjekte des Handelns sahen sich zu beliebigen Objekten eines numinosen Geschehens erniedrigt. Die Denkmäler des unbekanntenen Soldaten aller Orten³: Bilden sie nicht schonungslos sein wahres Gesicht ab? Die Erfahrungen des Elends, des Schmerzes und des Leids hatten sie ganz mit sich selbst auszumachen, weil subjektives Erleben und historisches Ereignis für sie verhältnislos auseinander klafften und ihnen ein Trauma hinterließ, das ihre Feldpostbriefe, Postkarten, mündlichen Erzählungen und stummen Gedanken kaum je zu bewältigen vermochten.⁴ Im Grunde legten sie eher Zeugnis für die Unsagbarkeit dieses verheerenden Geschehens ab.

Eine Fülle von Tagebüchern, Frontberichten, Zeitungsartikeln, Autobiographien, Korrespondenzen sind unter dem Eindruck der erschütternden Un-

² Vgl. die Würdigung von Hans Robert Jauf: „Geschichte der Kunst und Historie“. In: Reinhart Koselleck/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Fink 1973, 175–210, hier 184ff.

³ Vgl. exemplarisch die eindrucksvolle Dokumentation *Monumenti ai caduti, Firenze e Provincia*, a.c. di L. BRUNORI, Firenze: Ed. Polistampa, 2012, die nachträglich die Gesichtlosigkeit des Krieges in Ehrentitel der Vergangenheit rückübersetzen.

⁴ Konzentriert, auf der Basis einschlägiger Literatur reflektiert von Pasquale Guaragnella im fünften Kapitel seiner Studie *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*. Florenz: Società Editrice Fiorentina 2015 (Biblioteca di Letteratura, 23), 91–115.

mittelbarkeit entstanden. Sie dokumentieren insofern das allgemeine Bedürfnis nach Selbstsituierung angesichts eines überwältigenden Ereignisses, das sich ins Unfassbare entzogen hatte. Einen ganz besonderen Zeugniswert aber dürfen ihre Kunstwerke beanspruchen. Sie sind Aufzeichnungen zweiten Grades, haben die Betroffenheit einem ästhetischen Gestaltungswillen unterworfen und ihn dadurch verallgemeinert. Im Gegensatz zur institutionellen Geschichtsschreibung erlauben sie es sich, historisch Faktisches in Fiktives zu überführen. Dessen Zugriff auf historisch Vorgefallenes ist primär nicht daran interessiert, es zu rationalisieren und die verworrenen Gegebenheiten in ein fest umrissenes Gedankengebäude von Geschichte einzubringen. Sie können ihre Freiheit und Autonomie vielmehr nutzen, um zu sensibilisieren, indem sie das Erlebte in Seh-, Klang- und Denkbilder übersetzen. Diese ‚realisieren‘ auf ihre Weise ebenfalls eine elementare Seite von Kriegserfahrung, die sich der direkten militärischen, politischen, historiographischen Ausarbeitung zwar entzieht, dafür aber gewissermaßen Innenansichten von Geschichte zu entwerfen vermag.⁵ Picassos Bild ‚Guernica‘ oder Erich Maria Remarques Roman ‚Im Westen nichts Neues‘ oder das Mortuarium bei Verdun, das Golgatha des Ersten Weltkriegs, prägen auf ihre übertragene Weise das kulturelle Gedächtnis ebenso wie die großen Gesamtdarstellungen und ihr feuilletonistisches Echo. Unsere Weltsicht wird wesentlich von dem grundiert, was man kollektives Imaginarium nennen darf. Es ist nicht unerheblich der Eingangskontrolle des Verstandes entzogen und führt ein Leben der ‚longue durée‘. Auch die Büchse der Pandora wird dort aufbewahrt, in der tiefsitzende nationalistische Vorurteile und Fremdbilder verharren: *die Franzosen, die Deutschen, die Russen etc.*

II

In diesem Sinne ist eine exemplarische Geschichtsdarstellung zu würdigen, wie Kunst sie anzulegen vermag. Als Fallstudie kann der italienische Lyriker, Prosaschriftsteller, Maler und Impresario Ardengo Soffici dienen, ein ernsthafter Tausendsassa, Gaukler, wie er sich selbst charakterisiert hat⁶ und führendes Mitglied der streitbaren avantgardistischen Kulturkampagne. Der Florentiner hat seit 1900 mehrere Jahre in Paris verbracht, war Teil der künstlerischen Bohème, die auf ihre Weise 1915 das Ende einer Welt (*Fine del mondo*) betrieb und erlebte, wie Soffici es später resümierte (VII,2; 785 ff.); war Freund und Begleiter von Picasso, Apollinaire, Max Jacob, André Gide, Jean Moréas; las, übersetzte und schrieb ein Buch über Rimbaud. Dessen Revolte wurde zu seinem Glaubensbekenntnis; er kehrte nach Italien zurück, brachte die revolutionäre Kunst des Kubismus mit, wurde zu einem der führenden Animatoren der italienischen Avantgarde-Bewegung, die sich keineswegs auf den lautstarken Futurismus beschränkte; schloss sich 1914 bei Ausbruch des Krieges mit dem

⁵ Breit diskutiert und dokumentiert in: *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert*. Hg. Axel Rüdth/Michael Schwarze, Paderborn: Fink 2016.

⁶ Vgl. Anm. 20/21.

Impetus des Künstlers den Interventisten an – sein Manifest *Per la guerra*⁷ kann neben dem Bild von Carrà stehen; ging freiwillig an die mörderische Isonzo-Front; überlebte – und empfand sich danach als ein ‚anderer Mensch‘ („un altro uomo“), der sich als Künstler wieder zu finden versuchte.⁸

Avantgardisten, literarisch geschulte zumal, haben einer modernistischen Praxis entsprechend, sich und ihre Kunst intensiv reflektiert. Soffici tat, was viele Kunstverständige damals taten: Er hat – ein Leben lang – versucht, das kulturgeschichtliche Erdbeben doppelt zu verzeichnen: in anspruchsvollen ‚Kriegstagebüchern‘ eines Tatzeugen: *Errore di coincidenza, Kobilek* und *Ritirata di Friuli*. Auf der anderen Seite aber zugleich als Sprachkünstler und Maler. Einen besonderen Zeugniswert nimmt dabei seine Lyrik ein. Von allen literarischen Schreibweisen entfernt sie sich am weitesten vom Realitätssinn der Sprache, kommt dadurch aber einer Verständigung mit dem Imaginationsvermögen umso näher, eben dort, wo unsere langfristigen Lebensbilder verwaltet werden.

Es könnte sich also lohnen, zwei literarische Dokumente Sofficis auszuwählen: eines vor dem Krieg, eines danach, und sie nach den tieferen Beweggründen zu befragen, gerade weil sie zwar vom Gedanken an Krieg bewegt sind, ohne ihn jedoch zu thematisieren. Sie gehen ihm gewissermaßen metonymisch auf den Grund. Die Frage ist, was bewusst handelnde avantgardistische Künstler bewogen hat, für diesen Krieg ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Zweifellos war ihr Engagement nicht zu trennen vom Werden junger Nationalstaaten namentlich in Deutschland und Italien. Feindbilder zu schärfen war eine innenpolitische Strategie, um eine emotionale Klammer zu schaffen, die eine unvollendete Einheit von Volk und Staat ersetzen sollte.⁹ Für Künstler der Avantgarde dürften jedoch ungleich tiefer sitzende, kulturpsychologische Beweggründe hinzugekommen sein, die sie zu ihrer Gewaltverherrlichung animierten. Auch dafür ist der Fall Soffici exemplarisch. Sein Aufenthalt in Paris wurde für ihn zu einer Initiation in Modernität. Für jemand, der aus dem ‚kleinen, schäbigen, verschlafenen und trostlosen Florenz‘ kam (wie Soffici an Slapater schrieb)¹⁰ und mit den Errungenschaften der zweiten industriellen Revo-

⁷ Ardengo Soffici: *Lacerba* II, no.17/18/21, 1914.

⁸ Kompakt und pointiert dargestellt von Giuseppe Marquetti: *Ardengo Soffici*. Florenz: La Nuova Italia 1979. – Auch nach der mörderischen Schlacht mit mehr als 500 000 Toten Italiens rechtfertigte er den Krieg mit einem Titel, der auf A. Palazzeschi Aufruf zum Kriegseintritt zurückgreift („Evviva questa guerra“; in: *Lacerba* III, no. 21, 1915), als Erweckungserlebnis seines Landes. Vgl. „Evviva la guerra“ (Soffici: *Opere* VI, 322f.).

⁹ Ein früher Verfechter der italienischen Vaterlandsidee war Ugo Foscolo, auf den sich auch Soffici als einen ‚seiner maestri‘ bezog (*Opere*. Florenz: Vallecchi, Bd. VII, 2, 463 f. – nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert, mit Band- und Seitenzahl). – Vgl. Dazu Winfried Wehle: „Nation und Emotion. Über das Engagement, mit Literatur Politik zu machen – der Fall Foscolo“. In: Marc Föcking/Michael Schwarze (Hg.): *Una gente di lingua, di memorie e di cor. Italienische Literatur und schwierige nationale Einheit von Machiavelli bis Wu Ming*. Heidelberg: Winter 2015, 37–48 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/15457/1>).

lution in der französischen Hauptstadt zusammenprallte, musste die zivilisatorische und intellektuelle Rückständigkeit Italiens eine Provokation auslösen.¹¹ Diese Erfahrung trug erheblich dazu bei, resümiert Soffici, „unser Unbehagen zu steigern und das Bedürfnis nach tiefgreifenden Erneuerungen im eigenen Land zu wecken“.¹² Drängend waren sie auch aus anderen Gründen. In den Pariser Friedensverträgen von 1814 wurde Italien weder als Land, Volk oder Nation anerkannt, war lediglich eine geographische Bezeichnung.¹³ Darauf hatte die Einigungsbewegung der ‚Giovine Italia‘ umso heftiger die Idee des Risorgimento verteidigt. Sie war, auch von ihrer sozialen Programmatik her, noch immer unvollendet geblieben. Steinerne Zeugen einer glorreichen Vergangenheit überhäuften das Land – im Zustand von Ruinen. Nicht zuletzt deshalb wurde das Gefühl besonders akut, im Zeitalter einer *Décadence* zu leben. Für Gebildete und Intellektuelle verschmolz es mit einer um sich greifenden Erschöpfung der herrschenden Weltanschauungen und ihren Providenzen. Weder hatte die positivistische Fortschrittsideologie noch die neuen Soziallehren die Menschen besser gemacht,¹⁴ noch war es dem (romantischen) Idealismus gelungen, jenseits einer ‚hässlichen‘ Lebenswelt eine Transzendenz zu beglaubigen, so suggestiv sie sich als ‚blaue Blume‘, Azur oder Infinito auch gab. Leopardi richtete sich deshalb im Nulla ein; Mallarmé musste sich eingestehen: „Le ciel est vide“; Nietzsche den Tod Gottes verkünden. Für die Sensiblen, die die Zeichen der Zeit zu lesen verstanden, hatte der Weltgeist seinen Geist aufgegeben.

Wie also sollte sich nach dem Einsturz der traditionellen Denkgebäude noch etwas als ‚etwas‘ vorstellen und es dichtend und darstellend vergegenständlichen lassen? Was in der Welt und im Leben geschieht, fällt damit ganz und gar auf den Menschen zurück. Er kann sich nicht länger von einer objektiven Vorsehung oder einem absoluten Weltplan gemeint sehen. Er hat sich Geschichte als verantwortliches Subjekt selbst zuzuschreiben. Die historischen Avantgarden haben daraus die radikalsten Konsequenzen gezogen, gerade auch in Italien. Giovanni Papini etwa, Weggefährte Sofficis,¹⁵ übersetzt 1909 nicht nur Émile Boutroux’s rationalismuskritische Schrift *La nature et l’esprit*

¹⁰ Am 3.3.1910. Zit. bei Walter Adamson: *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*. Cambridge/London 1993, 156.

¹¹ „Credi me, Giuliano“, schrieb Soffici im Juni 1911 seinem Freund Prezzolini, „l’Italia è in un tale abisso di cretineria par ciò che riguarda l’arte“. In: *Carteggio Ardengo Soffici – Giuseppe Prezzolini*, hg. von M. Richter. Roma/Fiesole 1991.

¹² In: *Il salto mortale*. In: Soffici: *Opere* VII, 2, 120.

¹³ Es gehörte nicht zu den Vertragsunterzeichnern. Im Artikel V heißt es: „Italien, außerhalb der Grenzen der an Österreich zurück fallenden Länder, wird aus unabhängigen Staaten bestehen“.

¹⁴ Vgl. die Zusammenschau von wissenschaftstheoretischer und sozialgeschichtlicher Seite bei Donald Geoffrey Charlton: *Secular Religions in France 1815–1870*. London 1963, insbesondere Kap II und III.

¹⁵ Soffici: „Le sole nostre anime possono intenderci e comunicare fra loro“. In: *Carteggio Giovanni Papini – Ardengo Soffici*, hg. von M. Richter. Roma/Firenze 1991, 234.

ins Italienische. Seine eigene Studie ‚Philosophendämmerung‘ (*Il crepuscolo dei filosofi*)¹⁶ zieht eine scharfsinnige Bilanz des 19. Jh. Sie endet mit einem Porträt Nietzsches. In diesem Zusammenhang heißt es in eigenem Namen: ‚Alles, was jetzt zu tun ist, ist alles zu zerstören, was der Mensch geschaffen hat, um sich zu wandeln: Gesetze, Moral (etc.)‘.¹⁷ Entspricht dies aber nicht bereits 1906 der Stoßrichtung der Avantgarden?

Soffici nahm diese philosophischen Impulse intensiv auf und vertiefte sie: ‚Fortan können wir als Grundlage aller Gegebenheiten nichts als das Nulla ansehen, in seiner ganzen Opakheit (...), und der Natur freien Lauf lassen‘ – ‚wir können uns nicht einmal an diesem Gedanken festhalten‘¹⁸. Dieses negative Glaubensbekenntnis wird von der elementaren Frage bewegt: Wie kann ich Ich sein, ohne mich – ‚die Philosophie dient zu nichts‘¹⁹ – an einen substantialistischen Fixpunkt zu halten, außerhalb und innerhalb meiner selbst? Jenseits aller verbindlichen Ideale und Prinzipien bleibt uns nichts als unsere Seelenlage als Gaukler („saltimbanco della propria anima“) aufzuführen.²⁰ Im Gedicht *Noia* aus der Sammlung *Simultaneità* zieht er die melancholische Konsequenz aus dem Untergang seiner vertrauten Welt („l’Universo oh!, se sparisse ad un tratto“), das heißt: verkleidet als Clown – der letzten Maske des Göttlichen – auf einem Seil zwischen Anfang und Ende (des Lebens) zu balancieren²¹. Es ist zugleich die Rolle des Künstlers und Dichters, der als Avantgardist sich auf dem schmalen Grat überholter Herkunft und ungesicherter Zukunft, zwischen Freiheit und Norm bewegt, jederzeit in Gefahr, auf die eine oder andere Seite abzustürzen, aber stets darauf bedacht, nichts Festgelegtes zuzulassen.

Doch die philosophische Kritik der Zeit wusste auch diese Paradoxie noch in einem mächtigen Konzept aufzufangen. Was bleibt, wenn sich Götter, Prinzipien und ‚Endlösungen‘ als bodenlos erweisen? Um es mit Emile Boutroux,

¹⁶ Milano 1906; Neuausgabe mit einer Einführung von L. Baldacci, Florenz: Vallecchi 1976.

¹⁷ „[T]utto quello che c’è da fare oggi è distruggere tutto ciò che gli uomini hanno creato per modificarsi (legge, morale etc.) e lasciar libera la natura“; Giovanni Papini, *Il crepuscolo dei filosofi*. Milano: Società Editrice Lombarda 1906, 228.

¹⁸ „[N]oi non possiamo ormai vedere come fondo di ogni cosa se non il nulla – il Nulla in tutta sua nerezza – [...]; non possiamo neanche fermarci in questo pensiero“. In: *Carteggio Papini – Soffici*, 245.

¹⁹ Giovanni Papini: *Il Crepuscolo*, 161.

²⁰ Gewissermaßen die Fortschreibung des Bohémien und des Dandy der Vorgängergeneration. Zum Typus vgl. Adele Dei/Simone Magherini/Gloria Manghetti/Anna Nozzoli (Hg.): *Dal vate al saltimbanco*. Florenz: Olschki, 2008, 179ff.; hier 208. – Zur kulturellen Umbruchsituation vgl. die bedeutende Studie von G. Tellini: *Alle origini della modernità letteraria. La poesia a Firenze tra Ottocento e Novecento*. Florenz: Società Editrice Fiorentina 2013 (Biblioteca Palazzeschi, 11).

²¹ „Vestito da clown [...] ultimo dio in maschera sur un filo/Teso tra il principio e la fine“; in: Ardengo Soffici: *BIZ&ZF + 18 / Simultaneità / Chimismi lirici*. Florenz: Vallecchi 1919 (Nachdruck 2002), 33; vertieft im Nachkriegsessay *Primi principî di una estetica futurista* (I, 711–716), wo der Künstler als „acrobato, un saltimbanco, un giocogliere“ charakterisiert wird, dessen Masken ihm „suggerimenti di possibilità infinite“ erlauben – Eingebungen positiver Kongingenzen.

dem einflussreichen Gewährsmann zu sagen: ‚eine antiphilosophische Philosophie der Kontingenzt‘. Sie zieht sich auf den Standpunkt zurück, dass in der Perspektive des gelebten Lebens alles möglich ist, ohne notwendig zu sein. Einer ihrer ersten Wortführer im Umkreis von Soffici war Giovanni Prezzolini. In der gemeinsamen Zeitschrift ‚Leonardo‘ veröffentlichte er bereits 1903 den Artikel *La filosofia della contingenza*. Daneben brachte Giovanni Papini nicht nur Boutroux’s wissenschaftliche Aufsätze, sondern auch Bergsons *La filosofia dell’intuizione* (Lanciano 1909) in Übersetzung in die Diskussion ein. Alle sehen im gelebten, und nicht im gedachten Leben die eigentliche Quelle menschlicher Erkenntnis jenseits von Positivismus, Epistemologie und sozialer Brüderlichkeit. Sie teilt sich uns nicht nachvollziehbar, sondern intuitiv mit. Wenn wir unseren Primärreaktionen auf den Grund gehen, stoßen wir nicht auf eine letzte, endgültige, denkbare Bestimmung unseres Daseins, sondern auf einen ‚infiniten‘ Prozess. Dieses psycho-physische Prinzip, betonen Boutroux/Papini, gibt die ‚Gesetze‘ vor, die in der Natur (i. d. des Menschen) veranlagt sind. Kontingenz, so fahren sie fort, erscheint deshalb als ihre anthropologisch vorgesehene Erfahrungsweise.²²

Entscheidend aber wurde die Einsicht, dass sich auf dieser Grundlage eine neue, ebenso faszinierende wie abgründige Erfüllung von Identitätsbedürfnissen herleiten ließ. Wenn Denken und Handeln nicht zu einem bestimmten Ziel kommen können, so muss das, was sich als Ich durchhält, als – unabschließbare – Schöpfung eines jeden Augenblicks angenommen werden²³. Dem alten Ich stellt sich mithin die schwierige Aufgabe, sich als Pluraletantum neu anzunehmen. Soffici: Außerhalb der Kontingenzerfahrungen gibt es keine Hoffnung mehr auf ein Höchstmaß an Lebensfreude oder – Baudelaire’schen - Spleen²⁴ (*Noia*, 2.Str.). Hier endet die lange Tradition eines Menschenbildes, das auf die Fluchtpunkte von Himmel und Hölle verwiesen war. Der neue Mensch, dem die Avantgarden Bahn brechen wollen, hat sich einer epochalen Konversion zu unterziehen: Nicht der Verstand – seine ungeistige Natur und damit die Denkweise des Empfindungs- und Begehrungsvermögens sollen unsere Ratgeber sein.

Bereits 1903 hatte Gentile diesen von Bergson verfochtenen anthropologischen Naturalismus aufgenommen: ‚Ich sehe überall, in der Kunst, in der Politik, in der religiösen Einstellung, in den Sozialwissenschaften und in der Philosophie, das zeitgenössische Bewusstsein sich offen unzufrieden erklären mit den Formen, in die der Naturalismus [...] es für immer gegossen zu haben schien, und auf verschiedene Weise den Sieg des Geistes sich andeuten, der un-

²² „[L]es lois [...] qui résident dans la nature [...] apparaissent [...] comme marquées d’un caractère de contingence“; Emile Boutroux: *La nature et l’esprit*. Paris: vrin 1926 (1903/4), im bedeutenden Kapitel „Hazard ou liberté“, 51f.

²³ „[L]a persistance de notre moi [...] c’est une création de tous les instants. Nous n’existons vraiment comme homme [...] en nous recommençant perpétuellement“, Boutroux: *La Nature*, 61.

²⁴ „Non c’è più speranza di vivere/Nell’assoluto della gioia o dell’alto spleen/Fuori delle contingenze“; Soffici, *BIZ&ZF + 18*, 29/30.

sterblich ist in seiner unendlichen Entwicklung', weil durch seine ‚unendliche Energie‘ charakterisiert²⁵. Papini unterstreicht dies von Nietzsche her: Seine bestimmende Theorie sei, die Natur zu akzeptieren – wie sie ist. Das was naturhaft ist, ist gut; die Instinkte sind heilig, das Begehren des Körpers unantastbar²⁶. Soffici zieht daraus den Schluss: ‚Wenn man kopfüber ins Nichts gestürzt wurde, dann lies Nietzsche, mein Freund (...), wenn Du sehen willst, wie man denkt, schreibt und dichtet‘²⁷.

Das menschliche Instinktvermögen also wird als Lebensanker einer zweiten Moderne in Stellung gebracht. Mallarmé und Proust hatten es bereits auf ihre Weise geadelt. Wie aber lässt sich seine Erkenntnis kulturell vereinnahmen? Soffici denkt nicht systematisch; er erklärt sich gerne in Bildern. Ein wiederkehrendes ist dabei „crogiuolo“, Schmelztiegel.²⁸ Es legt einen mentalen Schauplatz nahe, an dem sich Themen, Ideen und Theoreme frei ‚amalgamieren‘ können. Dies hat auch die Sprechweise seiner Reflexion geprägt: die fluktuierende Sprache eines Zibaldone. Leopardi hat dabei zweifellos Pate gestanden. Wie er setzt er auf einen entschiedenen ‚ritorno alla natura‘.²⁹ Denn wenn es nach dieser Auffassung eine Gewissheit gibt, dann die unhintergehbare Tatsache, dass die menschliche Natur einbegriffen ist in die allgemeine Natur. Allerdings hat diese von sich aus kein besonderes Interesse am Lebewesen Mensch. Ihre biotische Energieentfaltung will nichts als dass Leben sei. In dieser Absicht unterwirft sie alles ihrer kreatürlichen Poetik: dem ‚Stirb‘ und ‚Werde, wie Goethe sagt. Ihr urwüchsiger Antagonismus gestattet es, Lebensformen unaufhörlich untergehen, um sie wieder neu erstehen zu lassen. Dabei arbeitet sie gerade auf kein abschließendes Ziel zu. Der Verstand wirft ihr deshalb Blindheit vor, so wie Amor, dem Sohn der Venus, ihrem allegorischen Inbegriff. Machen, zeugen ist ihr ursprünglichster Antrieb. Seit der Jahrhundertwende sieht die wissenschaftliche Psychologie in den Vollzugsformen des Unterbewusstseins zunehmend ein mentales Äquivalent zu den Lebensvorgängen

²⁵ Vortrag Palermo 1903. Vgl. Massimo Cacciari: „Der Geist des Futurismus. Gefährliche Liebschaften bei den künstlerischen Avantgarden Europas“. In: *Lettre internationale*, 89/2010, 82ff.

²⁶ Papini: *Il crepuscolo*, 228: „la sua teoria dominante è quella di accettare la natura. Quel ch'è naturale è buono, gli istinti sono sacri, i bisogni del corpo intangibili“.

²⁷ „Leggi Nietzsche, amico mio, [...] se vuoi vedere come si pensa, si scrive e si canta quando s'è fatto un tuffo nel Nulla“ (Soffici: *Opere I*, 560). – An anderer Stelle: „Nietzsche, il vero Anticristo [...], l'uomo al cui spirito liberatore dobbiamo, tutti, la nostra coraggiosa riconciliazione col mondo“. Ardengo Soffici in: *La Voce*, Okt. 1912; vgl. ebenfalls Soffici: *Opere IV*, 61.

²⁸ Etwa Soffici: *Opere I*, 735. – Antonio Pietropaoli geht ausdrücklich darauf ein. Vgl. *Poesia e libertà. Govoni, Palazzeschi, Soffici*. Neapel: Guida 2003, bes. 205–245.

²⁹ Früh hatte sich Soffici auf diesen archimedischen Punkt seines Denkens und Schaffens festgelegt: „Ogni rinascita procede da un ritorno alla natura ed alla realtà“; andernorts: „l'onnipoeticità della natura“ in: Soffici: *Giornale di bordo*. In: *Opere I*, 168. Ergänzend: „aderire alla logica della terra“ (Soffici: *Opere IV*, 743ff.). – Die Bedeutung für die Textsammlung *Simultaneità* und *Chimismi lirici* hat die lesenswerte Studie von Pietropaoli, *Poesia in libertà*, gewürdigt.

der Natur. Glanz und Elend des menschlichen Wesens beruhen nach dieser Ideologie darin, dass es einerseits diesem Naturwillen unterworfen ist, es sich andererseits aber zugleich gedanklich daraus befreien kann. Das menschliche Selbstbildnis verdankt sich so gesehen einer beständigen Interpretation seiner psychophysischen Dynamik und ihren kreatürlichen Interessen. Die schwere Krise des Positivismus, Intellektualismus, Szientismus ebenso wie des Idealismus und Traditionalismus im ausgehenden 19. Jh. ließ deshalb Vorstellungen gedeihen, dass der Verstand gezielt Kontingenz zu erzeugen habe, um im Durchgang durch einen solchen Akt der Barbarei Raum im Bewusstsein zu schaffen für eine Renaturierung taub gewordener Lebensvorstellungen.

Soffici war einer ihrer bedeutendsten italienischen Protagonisten in dieser Epoche. Dass er, wie so viele ‚moderne‘ Künstler seiner Zeit, diesen Wandel der Denkkultur der Institution Kunst anvertraut, ist seiner unerschütterlichen ‚Kunstreligiosität‘ zuzuschreiben³⁰. Er hält mithin über die Schwelle zur Zweiten Moderne hinweg an einem Ideal des 19. Jh. fest. Sein avantgardistisches Erweckungserlebnis spiegelt sich in seiner Monographie über Rimbaud (1910)³¹ sowie in seinem *Giornale di bordo* wider. Mit Berufung auf ihn nimmt er die Geste eines Empörers an und fordert zur selbstreinigenden Tat auf: ‚Versetzen auch wir uns in einen Wirbel unbewusster Empfindungen; nehmen wir das uranfängliche Chaos in uns auf, aus dem wir schließlich eine neue, vollkommene Schöpfung hervorgehen sehen‘.³² Dem Avantgardisten kommt die Aufgabe zu, durch einen Abstieg in die Hölle des Ungestalteten das Denken, Fühlen und Wollen auf ästhetischem Wege zu einer ‚vita nuova‘ zu bewegen. Auch wenn es schwer nachzuvollziehen ist: Die Ikonoglasten von damals wollten sich durchaus einem moralischen Projekt verpflichtet wissen: Die Zerstörung einer lähmenden Vergangenheit sollte zum Nullpunkt einer generalgereinigten Zukunft werden. Der Weggefährte Papini: eine neue Gattung (Mensch) schaffen, eine noch nie dagewesene Rasse, einen neuen Typus von Leben und Zivilisation³³.

Für Soffici waren seine Lehr- und Leidensjahre in Paris, damals Hauptstadt der zweiten Moderne, gelebte Theorie. Sie haben ihn, so scheint es, dreifach geprägt. Die zweite industrielle Revolution hatte die Vollzugsformen des Alltags radikal verändert. Simultaneität, Ubiquität, Omnipräsenz setzten eine ganz neue Wahrnehmung durch. Konnten da die Künste im alten Stil weitermachen? Ein neues Menschenbild verlangte eine neue Ästhetik³⁴. Die Herausforderun-

³⁰ Adamson: *Avant-garde Florence*, 155ff.

³¹ „Scrivendo su Rimbaud, [Soffici] scriva su se steso e di se stesso“, so François Livi in einer neuen, kritischen Edition (vgl. Ardengo Soffici: *Arthur Rimbaud*, hg. von F. Livi. Florenz: Vallecchi 2002, „Introduzione“, 5–31).

³² „Turbineremo anche noi in un vortice di sensazioni ignote, reintegheremo il caos antico dal quale vedremo pur sorgere alla fine una nuova creazione perfetta“ (Soffici: *Opere* I, 114).

³³ „[C]reare infine una specie nuova, una razza inedita, un nuovo tipo di vita e di civiltà“ (Papini: *Il crepuscolo*, 254).

³⁴ Victor Hugos Fanal im Skandalstück *Hernani* (1830): „À peuple nouveau, art nouveau“, bricht endgültig mit dem ästhetischen Schema der ‚traditio‘, das sich auf die Leitbegriffe von ‚imitatio‘ und ‚aemulatio‘ gestützt hat und begründet das modernisti-

gen waren enorm. Romantische, idealistische Überzeugungen, am Grunde des menschlichen Subjekts sei ein objektiver Kern verbürgt, erschienen ebenso als geistige Antiquitäten wie der positivistische Fortschrittsoptimismus. Man brauchte nur realistische und naturalistische Romane zu lesen. Mit einem Wort: Herkömmliche Identitäten waren obdachlos geworden; sie dienten nur mehr als Spielball avantgardistischer Destruktionsphantasien. Ihren lautstärksten Ausdruck trug das erste futuristische Manifest vor. Hinter ihren Fahnen haben sich viele gesammelt, um auf ihre Weise den Verkrustungen einer dekadent entleerten Kunst den Kampf anzusagen; auch Soffici. Insofern hatte der Krieg längst ein Vorspiel in den Köpfen, ehe er als Krieg der Waffen ausbrach.

III

Als eine seiner heftigsten Kampfhandlungen gegen eine erstarrte poetische Tradition darf Sofficis Textbild „Tipografia“ aus dem Jahr 1913 gelten (Abb. 1)³⁵. Man sollte sich nicht täuschen lassen: Es handelt sich um ein kunstvoll als Nicht-Gedicht inszeniertes Gedicht. Es schafft bereits zu dieser Zeit



sche, das an der politischen Revolution Maß nimmt und Neues an einem Bruch mit Vorgängigem bemisst. Die Avantgarden haben dieses Modell lediglich radikalisiert. Vgl. Victor Hugo: *Théâtre complet*. Bd. I, hg. von J.-J. Thierry/J. Méléze. Paris 1963 (Bibliothèque de la Pléiade), 1148.

³⁵ Text: *BIF&ZF + 18*, 105; Sofficis Selbstkommentar in: *Opere I*, 736–739.

den Prototyp dessen, was sich später als ‚konkrete Poesie‘ einen Namen machen wird.³⁶ Vom Titel der Sammlung – *Chimismi* – her gesehen,³⁷ wird der Sprach- und Schriftstoff unter zwei Aggregatzuständen aufgeboten: flüssig im Urzustand des Buchstabens sowie fest in Vers und Strophe. Die traditionelle Hierarchie wird allerdings herausfordernd auf den Kopf gestellt: Die hochstehende Sprache in Gedichtform ist einerseits so gut wie nicht zu entziffern und muss sich der Vorherrschaft der Lettern beugen. Das Lesbare hat sich dem Illisiblen zu unterwerfen. Die gebundene, ‚verfestigte‘ Sprache der 13 freien Verse spielt, zusammengenommen, auf ein Sonett an, dem die Formvollendung demonstrativ versagt ist.* Die dominante ‚Sprache‘ der Buchstaben wiederum verweigert gerade jeden semantischen Dienst, stellt unverhüllt ihren alphabetischen Materialismus zur Schau und wird überdies noch von abstrakten Ziffern (2 und 3) unterlaufen. Das Ganze grenzt an typographische Ausschweifung.³⁸ Die futuristische Forderung nach ‚Freiheit der Worte‘ („parole in libertà“) wird hier ins Extrem getrieben: in ein ‚alfabeto in libertà‘. Es setzt die Sprache einer Grenze aus, wo sie sich im Niemandsland des Non-sense zu verlieren droht, wie Dadaisten es besiedeln werden.³⁹ Zugleich damit sind jedoch auch alle kalligraphischen Schlupfwinkel eines Sinns versperrt. Soffici veranstaltet

* Text der eingelassenen Verse, die Soffici erst später mit dem Pictogramm (s. o.) ausgedruckt hat, in einer Annäherung ans Deutsche: ‚Poesie, leuchtender Gipfel des Universums, / auch deine vergänglichen Kleider sind bewundernswert. / Alte Sachen aus Fleisch und Blut, / lebendige Dinge mit ihrem irdischen Schicksal, / Schatten, die nun eingepägt sind in ein festes, klarumrissenes Zeichen; / (Druck-) Typen, (d. h.) Transsubstantiation von grenzenlosen Geheimnissen. / Alphabete, Buchstaben: das sind Spitzen, Batist-Gewebe, Schleifchen, / Ornamente der Idee, die (sonst) nackt wäre; / ich versenke mich in diesen wohligen Wust von körperlicher Wärme, / atme die üppigen Düfte dessen, was die Poesie aussondert; / ich küsse die goldenen Schärpen, die (nur) ein Weniges sind von deinem großen Körper. / (Ich) alter Satyr, Kosmopolit künftiger Mythologien; / Voilà, (so) besitze ich dich ganz.‘

³⁶ Vgl. dazu Christoph Schamm: „Die Poesie der Lettern. Zur Typographie der italienischen Futuristen und der deutschen Konkretisten (Marinetti, Soffici, Gomringer)“. In: *Philologie im Netz* 40/2007, 67–85. – Zu Sofficis *Tipografia* vgl. bes. 76ff. – Allgemeine Überlegungen dazu von Reinhard Döhl: „Schrift und Bild/Bild und Schrift“. In: *netzliteratur.net*.

³⁷ Vgl. die entwicklungsgeschichtliche Studie der Slg. von L. Tondelli: „La poesia tipografica. Lettura dei *Chimismi lirici* di Ardengo Soffici“. In: *Poetische* 2/1999, 229–266. Zu „Tipografia“ selbst vgl. 256ff. – Soffici selbst hat dazu später einen Werkstattbericht gegeben, wo er die – kontingente – Rolle des Zufalls als Quelle der Eingebung starkmacht (Soffici: *Opere* VII, 2 sowie 791f.).

³⁸ Eben im Jahr 1913 hatte Marinetti mit großer Geste die ordnungs- und harmoniestiftende Funktion der Typographie aufgekündigt und in *Zang tumb tumb* praktiziert (Marinetti: *Teorie e invenzione*, 67), was von Soffici nicht unbemerkt geblieben sein dürfte.

³⁹ Vgl. dazu grundlegend Iris Forster: *Die Fülle des Nichts. Wie Dada die Kontingenz zur Weltanschauung macht*. München, Meidenbauer 2005 (Forum Europäische Literatur 4).

hier nichts weniger als ein verstörendes Attentat auf traditionelle Textualität, nicht nur von Gedichten. Getroffen werden soll unsere selbstverständliche Annahme, dass Buchstaben zu Worten und diese zu sinnvollen Sätzen führen. Mit einem Wort: dass Sagen Aussage im Sinne hat (*dire/dictum*). Hier aber herrscht optisch wie quantitativ lustvolle Anarchie (VII, 731), wie das ‚Gedicht‘ erklärt („*fiocchi*“, 7; „*fouilli*“, 9), und der ‚saltimbanco‘ Soffici zeigt sich in seinem satirischen Element (12). Genau besehen steht hinter diesem Textgebilde zugleich der ernsthafte Intellektuelle: Es reflektiert sich selbst; es ist metapoetisch.

Wie eine Primadonna des Petrarkismus hebt es im ersten Wort des ersten der eingestreuten Verse die ‚Poesia‘ als leuchtenden Gipfel des Universums („*vertice raggiante dell’Universo*“, 1) in den frei gewordenen Himmel. Doch was wie ein Frauenlob daherkommt, wird sogleich parodistisch in die Schranken gewiesen: Nicht die hohe Gedanklichkeit der Poesie spricht das lyrische Ich an, sondern gerade ihre ‚sterbliche Hülle‘ (2), ihre Stofflichkeit. Denn Dichtung im alten Stil hat die ursprüngliche Vitalität („*antiche cose con polpa e nervo*“, 3) und den Lebensgeist („*essere vivi*“, 4) von Wort und Sache eingebüßt, wie sie früher Hieroglyphen eigen waren⁴⁰. Ihre Typen („*Tipi*“, 6) hatten die Gabe, sich dem Mysterium des ‚Infinito‘ anzuverwandeln. Jetzt („*ora*“) aber sind sie zu Schatten ihrer selbst geworden: Ihr einstiger orphischer Zauber ist gefesselt von festumrissenen Zeichen (5). Einzig in ihrem Grundstoff, Alphabet und Buchstaben (7), hat sich, gleichsam im Zustand der Nacktheit, etwas von ihrer Idealität erhalten. Wer jetzt noch etwas von der Poesie will, hat sich deshalb an die Stoffmuster, Webarten und das *frou-frou* ihrer Aufmachung und die ‚goldenen Schärpen‘ der Poesie, die Lettern zu halten. Der Poet allerdings verwandelt sich dabei in einen Fetischisten; er übt seine Liebe zur Poesie als eine frivole erotische Ersatzhandlung aus. Von diesem physischen Kontakt mit ihrem Sprachkörper („*un poco del tuo grande corpo*“, 11) soll eine sinnliche Erweckung („*Respiro*“, 10; „*Bacio*“, 11) ausgehen. Sie setzt allerdings den Verzicht auf jede universalistische Ernsthaftigkeit (1) voraus. Nur die Einstellung eines Satyrs, der in allen Weltanschauungen zu Hause ist („*cosmopolita*“, VII, 731), vermag es noch, die Nympe ‚Poesie‘ ganz („*tutta*“) zu besitzen.

Dieses sich verweigernde Sonett enthüllt eine raffinierte, geradezu philosophische Begründung für die Notwendigkeit von avantgardistischer Anti- bzw. Unkunst. Der romantisch-idealistische Anspruch der Dichtung war allumfassend im Sinne des ‚*uno*‘ und ‚*verso*‘ (Vers) von ‚*Universo*‘. In seinem Gedanken sollte alles auf ein Erstes und Letztes zurückgeführt und in prägnanten („*netto*“) und festen Zeichen („*fermo segno*“) und Bildern festgehalten werden. Soffici hingegen plant einen semiotischen Umsturz: Wer ganz auf die Urmate-

⁴⁰ Im ‚*autocommento*‘ (hg. Dirk Vanden Berghe: „*L’autocommento inedito di Soffici a ‚Simultaneità‘ e ‚Chimismi lirici‘*“; in: Mario Richter/Jean-François Rodriguez [Hg.]: *Omaggio a Soffici*. Prato: Pentalinea 1999, 75–86) erläutert Soffici: „*I geroglifici che erano rappresentativi di cose sostituite dalle lettere che ne sono come un riflesso più astratto*“ (No. 66). – Dazu ebenfalls Pietropaoli: *Poesia in libertà*, 213.

rie der Sprache, ihre Lettern (und Laute, wie die Dadaisten) zurückgeht, erfasst sie im Zustand der unbefleckten Empfängnis, in dem sie noch alles („tutta“) möglich sein lassen können.⁴¹ Diese kreatürliche Virtualität gibt sich allerdings nicht dem hochfliegenden Blick hin („vertice raggiante“, 1), sondern dem nach unten („Je m’âbime“, 9), in die libidinösen Tiefen der Triebnatur.

Den Beweis erbringt der eigentliche ‚Körper‘ dieser Schrift-Installation. Sie führt Sprache im avantgardistischen Kampfanzug ins Feld. Lustvoll verweigert sie sich der Erwartung, Buchstaben hätten sich bedingungslos dem Ausdruckswillen des Benützers zu fügen. Soffici wagt deshalb etwas Unbedingtes: Er entlässt sie in absolute Selbständigkeit, so dass sie sich zu ihrem geheimnisvollen Eigenleben bekennen können. Ihre anarchische Energie bringt Wort und Satz, Zeile und Seitenspiegel zur Detonation. Sie zielt auf die Schriftkultur der Linearität, die auf ein Letztes, Geradliniges, einen Schluss-Punkt zuläuft.⁴² Syntaktisch geordnete Sprache sehnt sich im Grunde unaufhörlich nach etwas Endgültigem. Spiegelbildlich überschreitet ‚Tipografia‘ deshalb mit letzter Konsequenz jede typografische Ordnung. Denn wer liest, hat gelernt, sich einem Sog zum Ende hin unterzuordnen. Er übersieht gerade den einzelnen Buchstaben, der im Wort untergeht, so wie dieses wiederum im Satz und er im Text: Sie werden, traditionalistisch gehandhabt, alle zum Verschwinden gebracht. Die kulturelle Praxis macht vergessen, dass Sprache ebenso wie das Alphabet ein unendliches, unbegrenztes Medium ist, mit dem sich alles („tutta“), vor allem auch das noch Ungesagte sagen lässt. Dafür muss sie allerdings von Grund auf, d. h. vom Alphabet und den Lettern her wieder schöpferisch gemacht werden. Zu diesem Nullpunkt dringt aber nur ein Akt der Chaotisierung vor. Allem Anschein zum Trotz: Soffici handelt dabei keineswegs willkürlich; seine Poetik ist angewandte Kontingenz. In ihrem Namen werden die typographischen Objekte ausgesät, um im Leser eine wilde semantische Genesis aufkeimen zu lassen.⁴³ Dieses ‚alfabeto in libertà‘ denkt Marinettis ‚parole in libertà‘ fundamentalistisch zu Ende. Erst jenseits dieses skripturalen ‚Nulla‘ würde sich effektiv ein Raum für einen Wahrnehmenden ‚in libertà‘ öffnen können.

Wozu könnte ihn Sofficis Exponat inspirieren (sofern er sich überhaupt darauf einlässt) (Abb. 2)? Auf der Suche nach semantischen Anknüpfungspunkten ist Phantasie und Beobachtungsgabe gefragt. Vom ‚Text‘ her drängt sich zuerst das lautstark vorgetragene A auf. Wenn man in Buchstaben denkt – wohin könnte seine Spur führen? A: der erste Buchstabe des Alphabets, Inbegriff für Anfang, Alpha, zugleich das Fundament (die Füße der Letter „A“) auf dem die andern aufbauen und einer poetischen ‚réécriture‘ der Welt den Weg weist? So wie der mythische Eiffelturm, den das A bildlich zitiert. Zugleich

⁴¹ Soffici kommentiert selbst: „Le lettere anche prese a sé suggeriscono idee di mistero, di cose trascendenti“; Vanden Berghe: „Autocommento“, No. 65.

⁴² Vgl. Tondelli: „La poesia tipografica“, 253.

⁴³ Pietropaoli (*Poesia in libertà*, 235, 238, 244) ist auf diese ‚kontingente‘ Textstrategie eingegangen. Soffici selbst: „L’uomo fortunato è colui che sa vivere nella contingenza al pari dei fiori“ („Arcobalena“. In: *Opere* IV, 719).

aber auch A wie Ardengo. Bei Soffici scheint alles auf seine Person bezogen. Er selbst schrieb rückblickend auf diese Lebensperiode: „Nahezu alle meine Schriften waren im Grunde autobiographisch“⁴⁴. Ein Narzissmus, der geradezu Züge einer Ardengonomia hatte. Wie zur Begründung heißt es in der Korrespondenz mit Prezzolini: „Es genügt völlig, sich selbst zu kennen um zu wissen, welches unsere Bedürfnisse sind“⁴⁵. Später resümiert er: „Die Ereignisse meines Lebens sind so eng verbunden und artverwandt mit meiner Tätigkeit als Schriftsteller und Maler, dass sie in eins damit zusammenfallen“⁴⁶. Vorbereitet hat diese programmatische Selbstbezüglichkeit bereits seine Rimbaud-Studie von 1910. Dort schreibt er so, als ob er für sich selbst spräche: „Es gilt, das (innere) Erdbeben, mit dem sich die Zweite Moderne ankündigt, aufrechtzuerhalten, ohne sich an anderen Idealen auszurichten als an dem, vollständig alles zu entfalten, was im Vermögen der eigenen Individualität liegt“⁴⁷.



⁴⁴ „[Q]uasi tutti i miei scritti essendo, in fondo, autobiografici“ (Soffici: *Opere* VII, 2; 797).

⁴⁵ „[B]asta conoscere bene se stesso per sapere quali sono le nostre necessità“, *Carteggio Ardengo Soffici – Giuseppe Prezzolini*, 246.

⁴⁶ „[G]li avvenimenti della mia vita son talmente legati e connaturali al mio lavoro di scrittore e di pittore da far tutt’uno con esso“ (Soffici: *Opere* VII, 2; 797).

⁴⁷ „[C]onservare il terremoto [...] senza ideali altri che lo sviluppo completo de tutto ci che è in potenza nella propria individualità“ (Soffici: *Opere* I, 162).

Doch wer Alpha sagt – hat er nicht auch Omega im Sinn? Käme dafür nicht das (rechts) aus dem Rahmen fallende „O“ in Frage, zumal es zugleich mit einer Null und sie mit einem ‚Nulla‘ changiert und damit weltanschauliche Reflexe aufzunehmen vermag? Doch es geht gerade nicht bis auf den ‚Grund‘ des Textes, lässt somit jede ‚tiefere‘ Zumutung ins Leere (des ungesicherten Randes) laufen. Als tiefster Punkt und insofern Gegenentsprechung zum „A“ bietet sich vielmehr das „X“ an. Als mathematisches Zeichen steht es für die Unbekannte, die Abgöttin der neuen Kunst. Auf ihre Macht über das Unbewusste kommt es an, denn sie hat im Begriff der Kontingenz ein offenes philosophisches Obdach, auf das sie sich berufen kann. Wer sich darauf einlässt, dem verspricht das „X“, als Zeichen für Multiplikation, dass mein Bild und das meiner Welt sich frei und ungezügelt auf einen lebenslangen Prozess der Vervielfältigung einzulassen vermag. ‚Ich‘ muss als Pluraletantum gedacht werden. Es auf eine Konstante, eine Einheit, ein festes Ziel festzulegen, würde der energetischen Natur des Menschen widersprechen. Aus diesem Grund betont Sofficis Gebilde zwar die Zahl 2 und 3, unterdrückt aber demonstrativ die Eins, die Autorität („rigidezza autoritaria“) des Eindeutigen. Das Gedicht *Correnti* aus der Sammlung *Simultaneità* ergänzt: ‚Es genügt die Formel $x = \infty$, um alles klar zu sehen‘⁴⁸. In dieser Absicht arbeiten auch die zusammenhanglos gemischten Drucktypen. Sie spielen auf Schriftbilder der unterschiedlichsten Epochen, Textsorten und Schmuckblätter an; zitieren mithin Tradition im Kleinformat, aber nur, um ihren Reflex von Vergangenheit zu destruieren, indem sie sie einer wahllosen Dissemination unterziehen. Ziel ist auch in dieser Hinsicht „anarchia spirituale“ (VII, 731) zu stiften. Die geometrischen Linien über und unter den eingelassenen Versen – sie unterstreichen, dass, wer diese konventionelle Linearität nachvollzieht, blind einer folgenlosen Folgerichtigkeit erliegt. Im Übrigen ist das Ensemble dezentriert, ja es verhöhnt die traditionelle Mittelpunktfunktion mit der veralteten Lyrikstrophe. Es appelliert dadurch an den Wahrnehmenden, seine Gedankenbewegungen nicht auf ein Zentrum zu richten und sie damit begrifflich erstarren zu lassen. Stattdessen hatte er ausdrücklich einen lustvollen sinnlichen Umgang empfohlen („Respiro“; „Bacio“, „tiédeurs charnelles“; „odori“, „corpo“). Nicht etwas zu Ende denken, sondern sich den kreatürlichen Impulsen hinzugeben – so komme der Mensch seinem wahren Selbst nahe, Kunstwerke dieser Art wollen Kampfinstrumente für einen nicht-rationalen, dionysischen Kulturbegriff sein.

III

Haben die Vorkämpfer einer neuen Zeit aber ernsthaft geglaubt, mit ihrem ästhetischen Feldzug die Mauern rückständiger Mentalität zu überwinden? Der Preis ihrer radikalen Experimente ist Unverständlichkeit. Soffici, im Tonfall Marinettis: ‚Es kommt nicht darauf an, dass Kunst verständlich ist‘⁴⁹. War

⁴⁸ „Basta la formula $x = \infty$ (infinito) per veder tutto chiaro“ (Soffici: *BIF§ZF + 18*, 41).

⁴⁹ „Non importa che l’arte sia comprensibile“ (Soffici: *Opere I*, 705).

damit jedoch mehr zu erreichen als ‚épater le bourgeois‘? Anspruch und Wirkung ihrer Kunst klappten unversöhnlich auseinander. Das gilt auch für Sofficis ‚Tipografia‘. Sein Antigedicht wurde zwar oft zitiert, aber kaum studiert. Freund und Mitstreiter Prezzolini bestätigt noch 1959: die Sammlung der *Chimismi lirici* seien ein Buch, das ein gewöhnlicher Leser gut daran tun würde zu übergehen⁵⁰. Denn gegen dessen altertümliches Museum, wo sich über 10 000 Jahre philosophische, religiöse, künstlerische, wissenschaftliche und andere Kulturgüter aufgestapelt haben, war nicht anzukommen⁵¹. Selbst die gesteigerte Aggressivität von Dada konnte dagegen nichts ausrichten. Offensichtlich wurde dadurch nur der utopische Charakter ihrer Kampagne. Dennoch blieben ihre streitbaren Geister über alle Stufen ihrer Entwicklung hinweg mit geradezu religiösem Eifer ihrer Heilslehre treu, dass sich die heile Welt nur erneuern könne, wenn ihre Kunstprinzipien als Lebensprinzipien eingeführt würden.

Erst vor diesem Hintergrund wird das Motiv für die Kriegsbegeisterung, den Interventionismus und die freiwillige Verpflichtung vieler Avantgardisten verständlich. Exemplarisch auch dafür Sofficis berühmter Artikel ‚Per la guerra‘ in den No. 17 ff. der Zeitschrift „Lacerba“ (1914): ‚Freunde‘, so sein Aufruf, ‚wir haben geredet und geschrieben, wir haben uns mit Leib und Seele verausgabt, um uns gegen die unerhörte Feigheit eines Gutteils unserer Mitbürger zur Wehr zu setzen. Jetzt aber ist, glaube ich, der Moment für einen unmittelbaren und härteren Kampf gekommen. Die Waffen des Geistes und der Emotion erschöpfen sich. Es ist notwendig, auf die anderen zurückzugreifen‘.⁵² Trotz allem nationalistischen und risorgimentalem Gedankengut: Der ‚Große Krieg‘ sollte für sie die Fortsetzung ihres ästhetischen Kampfes mit anderen Mittel sein. Noch im August 1917, kurz vor der Niederlage des italienischen Heeres bei Caporetto, interpretierte der Soldat Soffici die Schlacht so: ‚Von einem kleinen Erdhügel aus betrachte ich das große Schauspiel ringsum, das [mir] der [nächtliche] Wachdienst bietet. Alles nimmt einen unaussprechlich geheimnisvollen Charakter an, so als ob es nicht mehr die alltägliche Wirklichkeit, sondern eine von einem fantastischen Genius erschaffene wäre‘ (!).⁵³ Der ästhetische Blick des Künstlers glaubt Berge versetzen zu können: Er identifiziert selbst das krude Kriegsgeschehen als ein umfassendes Simul-

⁵⁰ „[U]n libro che gli storici della ‚letteratura sperimentale‘ [...] studieranno certamente [...]. Il lettore commune farà bene a saltarli“ („Prefazione“ zum ersten Band der *Opere*. Florenz: Vallecchi 1959, XXXII).

⁵¹ „[V]ecchio museo, dove per diecimila anni fossero stati accatastati i prodotti filosofici, religiosi, artistici, scientifici ed altri“ (Soffici: *Opere* I, 148).

⁵² „Amici, noi abbiamo parlato e scritto: abbiamo propagato tutto il calore delle nostre anime per opporci alla vigliaccheria inaudita di una bella parte dei nostri cittadini. Credo che il momento di una lotta più diretta e dura stia per giungere le armi della mente e del cuore stanno per esaurirsi. Bisogna ricorrere alle altre“ (zit. bei Marchetti: *Ardengo Soffici*, 40f).

⁵³ „Disteso sur un piccolo rialto di terra [...] guardo intorno il grande spettacolo che presenta questa vigilia di guerra. Ogni cosa assume un carattere misterioso ineffabile, come se la realtà non fosse più quella degli altri giorni, ma una creazione di un genio

tanspektakel. Die im Kampf auf Leben und Tod entfachten Leidenschaften haben jene abgründige Schöpfungsenergie („abisso generatore“) ausgelöst, die jeden erwecken sollte, um für ein poetisch erdachtes neues Leben empfänglich zu machen. Was der Kunst selbst nicht gelingen wollte – der Krieg sollte dafür die Voraussetzung schaffen.⁵⁴

Doch dann kam der Einbruch von Caporetto. Die Schlacht wurde für Soffici jetzt effektiv ‚unaussprechlich‘: Seine ‚Diari della Grande Guerra‘ brechen abrupt ab. Mit diesem Ereignis endet eine Welt („finiva anche un mondo“, op. cit., S. 464). Es hinterließ ein historisch-politisches Nulla, den Zusammenbruch der Utopie von einer modernen, poetisch regenerierten Lebenswelt. Doch wenig später gehörte Italien zu den Siegern des Krieges. Diese schicksalhafte Wendung schien in den Augen Sofficis Giambattista Vicos Kulturtheorie recht zu geben, dass ein Ende im Chaos die Voraussetzung für eine vitale Wiederauferstehung des Lebens schafft.⁵⁵ Handelt so aber nicht auch die Natur, die Leben nimmt und gibt? Dann hätte auch avantgardistische Kunst recht, deren Handlungsweise sich in der des kreatürlich denkenden Unterbewusstseins widergespiegelt sieht und sich in den Anmeldungen der Einbildungskraft wahrnehmbare Abbildungen schafft. Würde ihre Aufgabe nach dem destruktiven Krieg dann aber nicht darin bestehen, sich jetzt konstruktiv für den Aufbau einer neuen Ordnung einzusetzen? Soffici jedenfalls scheint genau nach diesem Schema gehandelt zu haben. ‚Ich bin aus dem Krieg als ein anderer Mensch hervor gegangen‘. („Sono uscito dalla guerra un altr’uomo“, VII, 796). Seine kunstbestimmte Ardengomania allerdings ist geliebt. Entsprechend hält er fest: ‚Nach dem Krieg bedarf es anderer Bücher‘ („dopo la guerra, ci sarà bisogno d’altri libri“)⁵⁶; vor allem aber war eine ‚Rückkehr zur Ordnung‘ („ritorno all’ordine“) notwendig⁵⁷ – so als ob eine Demarkationslinie seine Biographie zerteilte.

Stets wenn nach Sofficis gefragt wird, geht es deshalb auch um einen vor und einen nach dem Kriege. In seinen Rückblicken hat er diese Sicht auf ihn selbst suggeriert. In einer Vorbemerkung zu seiner Lyrik-Sammlung nach dem Krieg (1937; 1960) vergleicht er seinen Vorkriegsstatus mit dem mythologischen Marsyas, der mit dionysischem Übermut Apoll musisch herausgefordert hat und später – nach diesem Sänger-Krieg – mit dessen ‚Sieg‘ die apollinische

fantastico“ (Soffici: *Diari della grande guerra*, hg. von M. Bartolini-Poggi/M. Biondi. Florenz: Vallecchi 1986, 392).

⁵⁴ Wie Soffici mit Giovanni Gentiles Aufsatz „Dopo la vittoria“ bestätigt: die „anima collettiva italiana – svegliatasi con la guerra alla coscienza della propria realtà, della propria forza – del proprio destino“ (Soffici: *Opere* VI, 332).

⁵⁵ Vgl. Winfried Wehle: „Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. Giambattista Vicos Epos einer ‚Neuen Wissenschaft‘“; in: Roland Galle/Helmut Pfeiffer (hg.): *Aufklärung*, München: Fink 2007, 149–170 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/3931/1>).

⁵⁶ In: Ardengo Soffici: *Lettere a G. Prezolini*, hg. von A. Manetti-Piccini. Florenz 1988, 127.

⁵⁷ Siehe *Ardengo Soffici e gli anni del ritorno all’ordin.*, Rovereto: Edizione Rosminiane Sodalitas 1996. – Soffici zusammenfassend selbst in *Periplo dell’arte: richiamo all’ordine*. Florenz: Vallecchi ²1928.

Kunst des Gottes anerkennen musste. Das von diesem ‚Krieg‘ zutiefst aufgebrauchte Selbst- und Weltverständnis hat ihn durch den Sieg Italiens seinerseits auf die Seite von Apoll gebracht: ‚Nachdem ich in meiner Jugend alle ästhetischen Themen durchlaufen und mich ungehemmt zahlreichen bildnerischen Praktiken und Techniken hingegeben hatte, habe ich mich eines Tages (während des Krieges) in der Erkenntnis wiedergefunden, dass nichts besser ist als sich an die gegebene Wirklichkeit zu halten und dem Kriterium der Einfachheit und Selektion zu folgen.⁵⁸ Er bekennt darin zwar den Kern eines ‚ritorno all’ordine‘. Nicht als solcher wirft er jedoch Fragen auf. Vielmehr auf welche Prinzipien er sich dabei berufen kann, nachdem er doch in seiner stürmischen Vorkriegszeit leidenschaftlich, futuristisch versucht hatte, alles Ordnungsgebundene zu bekämpfen? Mit diesem Salto rückwärts sollte eine „vita nuova“ eingeleitet werden? Die Kulturgeschichte lehrt jedoch, dass eine spätere Epoche sich nicht bruchlos in eine frühere rückverwandeln lässt. Selbst Giambattista Vicos ‚Neue Wissenschaft‘, die Soffici kannte, hatte dies eingestanden, die Restauration es nach der Französischen Revolution bestätigt. Und wäre eine ‚Rückkehr zur Ordnung‘ ohne Rücksicht auf die drastischen Kriegsfolgen möglich gewesen?

Auf welches Fundament also bauen? Soffici bleibt sich über alle einschneidenden Lebenswenden und Salti hinweg treu. Kunst ist sein Leben, die große Konstante seiner volatilen Existenz. Wie aber könnte mit ihrer Hilfe jetzt, im Friedensmodus, ein neues Bewusstsein und ein neues Italien entstehen? Soffici hat mit einem neuen Manifest geantwortet. Es wurde allerdings kaum beachtet, obwohl es an exponierter Stelle steht und seine Absicht bereits im Titel bekennt: mit dem Nachkriegsgedicht *Resurrezione* (‚Auferstehung‘; IV,777 f.) (Abb. 3). Es eröffnet programmatisch den Gedichtzyklus *Apollo* nach dem Krieg und steht damit poetisch für den historischen Neuanfang. Der Text schreibt insofern Erwartungen fort, die sich unverändert so schon mit dem letzten und kühnsten der antitraditionalistischen *Chimismi lirici* vor dem Krieg, mit *Tipografia* verbanden. Wie lässt sich dies vereinbaren? Das Erscheinungsbild von *Resurrezione* bietet zunächst alles, was einen ‚ritorno all’ordine‘ erkennen lässt: regelmäßige Strophenform, Versmaß (sechsfüßig), Paarreim und Interpunktion. Dazu ein symmetrischer Aufbau: Die Strophen 5/6/7 bilden eine syntaktische Einheit und setzen sich als Mittelteil gegen vier alleinstehende Strophen davor und danach ab. Das Gedicht gehorcht unverkennbar dem Kriterium der Einfachheit. Es stimmt den Volkston einer ‚cantilena‘ an. Von seinen leitenden Motiven her bringt es einen popularisierenden Hymnus auf einen ‚mundus redivivus‘ aus, eine poetische Vertonung der hellen Zukunft, die die unmittelbare Nachkriegszeit zu versprechen schien.

⁵⁸ „Dopo aver fatto in gioventù il giro delle teorie estetiche e corso la cavallina di molte pratiche e tecniche pittoriche, mi ritrovai un bel giorno [... durante la guerra] ad accorgermi che non c’è nulla di meglio che stare alla realtà del mondo secondo un criterio di semplificazione e di scelta“ (Soffici: *Opere* IV, 293).

RESURREZIONE

La morte è morta:	1	Der Tod ist gestorben:
Apriamo la porta,		Öffnen wir die Pforte;
Usciamo al giardino;		Laßt uns hinausgehen in den Garten;
Il mondo è divino.	4	Die Welt ist göttlich.
Divini i fiori,	5	Göttlich sind die Blumen,
Divini i colori,		Göttlich die Farben,
Divini i frutti,		Göttlich die Früchte,
E gli alberi tutti.	8	Und alle Bäume.
Sotto un nuovo cielo	9	Unter einem neuen Himmel
Lo spritio anelo		Findet der Geist,
Palpitando trova		sehnsüchtig bebend,
Una vita nuova.	12	ein neues Leben.
Ritrova speranza,	13	Er schöpft wieder Hoffnung,
Fede ed esultanza;		Glaube und Hochgefühl;
Ritrova l'ebbrezza		Findet zurück zum Enthusiasmus
Della giovinezza.	16	Der Jugend.
.....	
Quelle, pur d'ieri,	17	Jene tiefen Trübungen
Di faso pensieri,		Der Vergangenheit:
Di passioni immonde		Falsches Denken,
Tenebre profonde;	20	Verwerfliche Leidenschaften,
Le tristezze inani	21	Fruchtloser Kummer
Degli amori vani,		Über vergebliche Lieben,
Le negazioni,		All die Verneinungen
Le disperazioni,	24	Und die Verzweiflungen,
Se ne sono andate,	25	Sie sind verschwunden,
Si son dileguate		Sie haben sich zerstreut
Come nembro al vento:		Wie Wolken im Wind:
Il dolore è spento.	28	Der Schmerz ist gestillt.
.....	
Vinta à la materia	29	Überwunden ist die Materie
Con la sua miseria,		Mit ihrer Misere,
Vinto il corpo inetto		Der helle Verstand
Dal chiaro intelletto.	32	Hat den untauglichen Körper besiegt.
Dentro il cuore mio	33	In mein Herz
È tronato un Dio,		Ist wieder ein Gott eingekehrt,
Musica e misura		Maß und Musik
Della gran natura.	36	Der großen Natur.
La santa follia	37	Der heilige Wahn
Della poesia		Der Poesie
M'ha ridato l'ale:		Hat mir wieder Flügel verliehen:
Son salvo dal male.	40	Ich bin von allem Übel erlöst.
Rotte è il suggello	41	Das Siegel des dunklen Grabes
Del corpo avello.		Ist erbrochen.
La morte è morta:		Der Tot ist tot:
L'anima è risorta.	44	Die Seele ist wieder auferstanden.

Doch worauf beruht die Zuversicht? Das ist die entscheidende Frage. Die korrespondierenden Str. 3 und 9 tragen es zunächst bildlich vor. Eine Gottheit („un Dio“, 34) ist ins Innerste („cuore mio“, 33) des lyrischen Ich, den Wortführer des Autors, wieder zurückgekehrt, dorthin also, von wo vor dem Krieg

dionysisch alles Essentielle vertrieben wurde. Durch diese unerwartete Epiphanie hat sich der ‚Himmel‘ („cielo“, 9) dieser vergeistigten Wahrnehmung („spirito“) erneut aufgetan. Da die Wahrheit sich, Schopenhauer zufolge, zwischen Angeschautem und Anschauendem bildet, kann sie nun dementsprechend als göttlich („mondo divino“, 4) neu zu Bewusstsein kommen. Bildungsgerecht lässt Soffici sie im traditionsreichen Bildprogramm irdischer Paradiese aufgehen: im Garten Eden (2–8), wo das Leben frühlingshaft reich erblüht und üppig Früchte trägt (Str. 2). Dahinter verbirgt sich ein grundlegender anthropologischer Imperativ: heraus („Usciamo“, 3) aus einer psychophysisch sich entladenden Kreatürlichkeit („corpo“) und hinaus in die Helle eines gedanklich beflügelten („ale“, 39) Geistes („chiaro intelletto“, 32)! Nichts weniger als ein Widerruf des avantgardistischen Widerrufs der Tradition wird hier verkündet.

Und doch muss auffallen, dass Soffici auch diese Rückumkehr nach dem Schema von ‚Stirb‘ und ‚Werde‘ inszeniert. Damit sich das Tor („porta“) zu diesem neuen Leben („vita nuova“, 12) öffnen kann, war auch jetzt wieder ein Durchgang durch den Nullpunkt des Todes Voraussetzung („la morte è morta“, 1). Welches aber wäre das Übel („male“, 40), das absterben müsste, um eine Auferstehung des Geistes („Resurrezione“) zu ermöglichen? Seine finsterste Ursache („Tenebre profonde“, 20) hat Soffici in der Mitte (17–24) seiner Vergangenheitsbewältigung („d’ieri“, 17) plaziert: falsches Denken („falsi pensieri“), schamlose Leidenschaften („passioni immonde“), grundlose Traurigkeit („tristezza inane“), Verneinungen („negazioni“), Verzweiflungen („disperazioni“) – genau jene sentimentalen und moralischen Symptome der Noia, des Spleen, des Weltschmerzes, die Soffici am 19. Jahrhundert und an sich selbst bekämpft hatte, um sich als Vorkämpfer einer neuen Welt jenseits der Décadence zu positionieren. So hieß es bereits in wörtlichem Anklang an *Resurrezione* im Vorkriegsgedicht *Noia*: Außerhalb der Kontingenz gibt es keine Hoffnung mehr, keine vollkommene Freude oder das – Baudelaire’sche – Hochgefühl des Spleen zu erleben!⁵⁹ Noch immer muss also derselbe Überdruß über die enttäuschten Illusionen des 19. Jh. auch nach der Völkerschlacht erhalten, um sein Zukunftsprojekt zu begründen. Geändert hat sich im Lichte des Sieges lediglich die – ästhetische – Strategie.

Dies wird durch eine zweite Ablehnungsfront bestärkt. Sie kommt ihrerseits einem – brisanten – Sieg gleich: Überwunden ist die Materie; („Vinta è la materia“, 29); überwunden der untaugliche Körper („Vinto il corpo inetto“, 31), heißt es an zentraler Stelle dieses poetischen Fanals. Zwei Kampfbegriffe der Vorkriegszeit genügen Soffici, um sich auch gegen die eigene wissenschaftliche Denkweise des Materialismus abzusetzen, der zum erstangigen Glaubensartikel des technisch-industriellen Maschinenzeitalters avanciert war.⁶⁰ In seinem Namen ließ sich eine realistische und naturalistische Kunst proklamieren, die

⁵⁹ „Non c’è più speranza di vivere“, heißt es in wörtlicher Anspielung von *Resurrezione* auf das Gedicht *Noia* in der Vorkriegssammlung *Simultaneità*, „nell’assoluto della gioia o dell’alto Spleen (wie bei Baudelaire)/Fuori delle contingenze“ (*BIF&ZF* + 18, 29 [auch in Soffici: *Opere* IV, 725]).

gezielt gerade auf eine Kommunion mit der Materie (Marinetti) aus war. Ihr Material sollte, mit Soffici zu sprechen, nicht ästhetisch überformt werden, sondern ‚chemische Reaktionen‘ auslösen und eine ganz eigene Sensibilität erzeugen, die von der Teilnahmslosigkeit der Phänomene ausgeht („sensibilità autonoma nelle impassibilità del fenomeno“)⁶¹ – eben wie ‚Tipografia‘. Rückblickend aber erscheint sie als erbärmlich („la sua miseria“, 30). Nicht anders ergeht es dem Körper als einer vom Geist getrennten ‚Materie‘ eigener Art, die nach Hegel, ‚selbst keine Wahrheit hat‘. Entsprechend konnte er, zumal im Futurismus, zur nackten Energiegewinnung genutzt werden; so als ob er sich als planlose Verausgabung eines Rohstoffes vollzieht. Die kubistische Zerlegung des Gegenstandes imitiert in dieser Hinsicht die wissenschaftliche Anatomie des Leibes und die Psychoanalyse der ‚Seele‘. Diese materialistische Auffassung des Menschen hatte die Frage nach dem Sinn des Lebens auf seine Funktionsweise verschoben.

Soffici räumt also entschieden mit seiner ideengeschichtlichen Herkunft auf. Dem dienen auch seine *Principi di una estetica futurista* (1919). Mit ihnen schließt er die Akte, die ursprünglich seine Zukunft sein sollte. Umso drängender aber die Frage, was an ihre Stelle treten kann. Die Antwort von ‚Resurrezione‘ überrascht. Nichts anderes als eben die „gran natura“ (36) soll Garant für eine „vita nuova“ sein. Hatte er in deren Namen nicht auch den avantgardistischen Aufstand gegen die Unnatürlichkeiten seiner Zeit begründet? So hieß es etwa schon unmittelbar zu Beginn seines *Giornale di bordo* in diesem Sinne: Jede Wiedergeburt geht von einem ‚retour à la nature‘ und zur Wirklichkeit aus⁶². Nicht nur die Kunst, auch die Natur bleibt, über alle Brüche, Widersprüche und Revisionen hinweg, der prinzipielle Anker in Sofficis Weltvorstellung.

Die Natur also soll es nach wie vor sein, die der Welt neue Hoffnung („speranza“), Glaubenskraft („fede“), Begeisterung („esultanza“) und überschwängliche Gefühle („ebbrezza“) verleiht. Der ‚ritorno all’ordine‘ ist mithin nur ein ‚ritorno alla natura‘ unter veränderten Vorzeichen.⁶³ Das Ich im Gedicht fühlt sich erneut von einem ‚heiligen Wahnsinn‘ der Dichter („santa follia“, 37) beflügelt, der, obwohl apollinisch erleuchtet („chiaro intelletto“, 32) als neuer Ikarus jeder strengen Gedankenführung enthoben ist. Doch wie kann ein und dieselbe Natur einmal eine anarchische und dann eine hierarchische Welt- und Selbstauffassung begründen? Die Frage geht ins Zentrum des ‚ritorno all’ordine‘. Sie findet ihre Erklärung in Sofficis ‚Seelenlehre‘ („l’anima è risorta“, 44; IV, 222). Die Basis der menschlichen Natur bildet – mit Bergson, den er kennt – der ‚élan vital‘, unsere Naturenergie. Der Mensch vermag sie

⁶⁰ Vgl. das Kapitel „Materia“ in den *Primi principi di una estetica futurista*. In: Soffici: *Opere I*, 739f.

⁶¹ „Giro“ (Erstveröffentlichung in *Lacerba* 15.12.15), Soffici: *Opere IV*, 743

⁶² „Ogni rinascita procede da un ritorno alla natura ed alla realtà“ (Soffici: *Opere IV*, 5).

⁶³ Wie Pietropaoli seinerseits betont (*Poesia in libertà*, 212f.).

doppelt zu interpretieren: instinktiv und intellektuell.⁶⁴ Vor diesem Hintergrund folgt sein ‚ritorno‘ einer anthropologisch vorgezeichneten Spur: Sie lässt sich – mit Nietzsche, Papini u. a. – beschreiben als Rückkehr von einer dionysischen zu einer apollinischen Aneignung unserer Vitalkräfte.⁶⁵ Denn wer anderes kann gemeint sein mit jenem „Dio“ (34) als Apoll, der klangvoll („musica“) und gemessen („misura“, 35), weil im Medium der Poesie (38) wieder auf-erstanden ist. Nicht ohne diesen Grund auch eröffnet Soffici in seinem Namen die Gedichtsammlung, deren Stirn *Resurrezione* zielt (IV, 775).

Eine Art Urvertrauen in die Natur allgemein hält sich mithin über alle Volten und Salti Sofficis hinweg durch. Wenn es für ihn daher eine Aussicht auf ein neues Leben und ein neues Italien gibt, dann kann es auch nach dem Krieg nicht vom Verstand diktiert werden. Ihre Gestaltung muss vom ‚Herzen‘ ausgehen: („Dentro il cuore mio/è tornato un Dio“, 33/34). D. h., Irrationalismus bleibt seine Denkweise. Hierin deutet sich, lyrisch eingekleidet, bereits jene damals um sich greifende Überzeugung an, dass nur von ihr ausgehend die Welt nach dem Zusammenbruch des Krieges wieder würde genesen können („salvo dal male“, 40). Erst dann, in zweiter Hinsicht, soll der Intellekt seinen Willen formatieren. Die einzige Sprache aber, die dieser irrationalen Kommunikation den Stachel des Willkürlichen zu nehmen vermag, ist für Soffici Kunst. ‚Sie‘, so hatte er schon im ‚Giornale di bordo‘ bekannt, ‚ist für mich die einzige Seins- und Erkenntnisweise, um die Realität und Wahrheit des Universums zu erfassen; die einzige Art und Weise auch, um dem Konzept des Nulla zu entkommen‘⁶⁶ – das in Kraft zu setzen vor dem Weltkrieg sein Ziel war. Offenbar hatte er für ihn genau diese Funktion gehabt. Die unzähligen ‚Gräber‘ des Krieges aber haben offenbar gemacht, dass eine kollektiv entfesselte Natur von sich aus allenfalls Tod bringt, aber kein humanes Projekt enthält. Deshalb muss sie kultiviert werden. Auf das Medium des Gedichts hat sich dies niedergeschlagen in der Rückkehr von Ordnungsprinzipien wie Klang, Versmaß („Musica e misura“, 35) und Form. Erst dadurch kann der geistige Tod („la morte è morta“, 1) an Leib und Seele überwunden werden. Unverkennbar bedient sich Soffici dabei der christlichen Passionsgeschichte, zugleich überblendet mit dem Orpheus-Mythos: Tod („morte“), Abstieg zur Hölle („Tenebre profonde“, 20; „il male“, 40); Grab („avello“, 42); das von den Engeln („ale“, 39) geöffnet wird („rotto il suggello“, 41); Wiederauferstehung („anima risorta“, 44) und Himmelfahrt („cielo“, 9). Die Kunst, die vorher glaubte, dem Leben eine Zukunft zu eröffnen, indem sie die Vergangenheit tötet, – sie soll nun,

⁶⁴ Unter den Bildern von „uomo“, „donna“, „figlio“ für die Begriffe von „fisico“, „metafisico“ und „natura oggettiva/soggettiva“ lässt er bereits im frühen *Taccuino di Arno Borghi* Welt, Kunst und Ich hervorgehen (Soffici: *Opere* IV, 222).

⁶⁵ Was Soffici über Apollinaire schreibt, meint im Grund sich selbst; in ihm sieht er eine ‚klassizistische‘ Vorstellung von „ordine e perfezione e limpida apollinea d’idee e di forme“ am Werk. Vgl. Ardengo Soffici: *Ricordi di vita artistica e letteraria*. Florenz 1931, 266f.

⁶⁶ Soffici: „Giornale di bordo I“: „L’arte è per me il solo modo di essere e di conoscere la realtà e la verità dell’universo; il solo modo di sfuggire al concetto del nulla“ (Soffici: *Opere* IV, 468).

nach Soffici, die zweite Moderne ästhetisch kontrolliert herbeiführen. Welch ein Führungsanspruch!⁶⁷

Doch woher kommt diese neue, geradezu mythische Zuversicht in das Wohlwollen der Natur nach dem Krieg? Dies berührt die intimste und zugleich problematischste Seite in Sofficis poetischer Weltansicht. Die Euphorie über den teuer bezahlten militärischen Sieg allein kann es nicht sein.⁶⁸ Vielmehr äußert sich darin, wenn nicht alles täuscht, die Quintessenz seiner Kriegserfahrung. Ein herausragendes Interesse seiner Aufzeichnungen aus dieser Zeit kreist um das Verhalten, die Mentalität und Moral der Truppe, dem italienischen Soldaten allgemein. Er vor allem ist es, der ihm den Schlüssel zu seiner persönlichen ‚Resurrezione‘ aus dem destruktiven Nulla seiner Avantgarde-Ära zu bieten vermag. Seine Kriegstagebücher („Diari della grande guerra“) sind durchdrungen von Urteilen wie dem folgenden:

„Es sind rechtschaffene Jungs, herzlich, fröhlich, keineswegs angeberisch, vielmehr heiter, schlicht, mit Herz, italienisch [...]; in ihrer Gesellschaft wird mir bewußt, wie ungerecht und nutzlos es ist, sich an einen Kreis von Leuten zu halten, der unser Metier [i.e. als Künstler, Intellektuelle] betreibt wie ich es, übertrieben, gemacht habe mit meinen Artikeln [...]. Dieser Krieg wird vielen von uns Widerstandskämpfern und Teil einer fragwürdigen Elite lehren, wieviel lebendige und sinnliche Menschlichkeit, Schönheit [!], Spontaneität sich jenseits unserer [sozialen] Grenzen findet unter den kaum wahrgenommenen Gliedern jener [Volks]Masse: sie ist quasi die Welt.“⁶⁹

Jenseits aller zivilisatorischen Verformungen habe sich in den kleinen Leuten ein Residuum unverstellter Natürlichkeit erhalten. Diese Auffassung ist umso bemerkenswerter, als Soffici bereits in der Zeit der Rimbaud-Studie einen Artikel mit dem Titel *Sfogatoio* veröffentlicht hatte, der schon damals die ‚tiefe Volksseele‘ („profonda anima popolare“) als einen Glücksfall Italiens pries. Sie galt ihm als ‚die schlichte und authentische Blüte schlechthin‘ („il fior fiore semplice e genuino“), die die Künstler ideell zu befruchten hätten.⁷⁰ Dahinter

⁶⁷ 1919 zugespitzt ebenfalls von Marinetti gefordert: „Il Futurismo proclama così il necessario intervento degli artisti nelle cose pubbliche, per fare finalmente del governo una arte disinteressata“ (Marinetti: *Teoria e invenzione*, 388).

⁶⁸ Früh schlägt sie angesichts der Friedensverhandlungen in Paris in Zweifel, Enttäuschung und Aggression um, wie es beispielhaft Sofficis Artikel in der Nachkriegszeit-schrift „La vraie Italie“ bekundet. Vgl. die Würdigung bei Eraldo Bellini: *Studi su Ardengo Soffici*. Mailand: Vita e Pensiero 1987, 113–135.

⁶⁹ „Sono bravi giovanotti, cordiali, gai, per niente fanfaroni, ma sereni nel loro semplice coraggio italiano [...] mi rendo conto in loro compagnia di quanta sia ingiusto e vano il confinarsi in un circolo di gente che fa il nostro proprio mestiere come ho fatto io, troppo, con gli articoli [...]. Questa guerra avrà insegnato a molti di noi gente partigiana, membri di élites discutibili, quanto umanità, bellezza, spontaneità di vita e di sensi si trovi oltre i nostri confini fra i componenti poco vistosi di quella massa che è quasi tutto il mondo“ (Soffici: *Diari*, 381). – Ebenso im Brief an Prezzolini vom 28.11.1917 (*Lettere a Prezzolini* vom 28.11.1917, 122f.)

⁷⁰ Veröffentlicht und kommentiert in: *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del 1900*, hg. von G. Pampaloni. Florenz: Centro Di 1978, 88.

verbirgt sich eine Sehnsucht nach dem einfachen Leben nahe der Natur. Soffici greift damit zurück auf ein bewegendes Wunschbild des 19. Jahrhunderts, namentlich etwa auf Leopardi und seinen Kult der ‚infanzia‘, der Landleute (*La quiete dopo la tempesta*), und die goldene Jugendzeit („l’aurea giovinezza“, *Elegia*, IV, 789). Hatten nach ihm nicht auch der Landroman („idillio campestre“), Pascolis ‚fanciullino‘ oder Fogazzaros ‚piccolo mondo antico‘ einen Rückweg zu Soffici gebahnt?⁷¹ Bereits 1908 hatte er, seiner Naturreligiosität folgend, diese Lebensform zum italienischen Nationalcharakter schlechthin verabsolutiert. An Papini schreibt er: ‚Unser Land und unser Volk begeistert mich immer mehr – gerade im Kontrast zur französischen Lebensart; es ist das einzige in Europa, das geistig und körperlich gesund ist, sauber und in der Lage, etwas zustande zu bringen‘. Natur, Volk, Rasse des Südens und des Mittelmeeres, Vaterland, italienische Seele – alle leisten sie einen Beitrag zum Verbund traditioneller Wertvorstellungen Italiens‘.⁷² Sitten, Bräuche, Mentalitäten sollen mithin vor *und* nach dem Krieg den ideologischen Gesundbrunnen bilden, aus dem die Nachkriegsordnung einer Lebenswelt ohne Transzendenz schöpfen kann. Dieser ethnologische Fundamentalismus füllte die Leerstellen, die die unerfüllten Erwartungen an Positivismus, Idealismus und Traditionalismus hinterlassen hatten. In der Konsequenz bedeutet dies: Wer den neuen Menschen, das neue Italien will, muss daher das alte vollenden! Volk, Rasse, Erde verfolgen ein rückwärtsgewandtes Zukunftsbild. Dieses wiederum lässt sich insofern gut mit einem ‚reaktionären‘ Naturbegriff ‚amalgamieren‘ – einem Leitwort Sofficis –, als er seinerseits einem archaischen Selbsterhaltungstrieb folgt. Diese Allianz hat nicht nur Soffici bemüht; sie prägt eine große Tendenz der Nachkriegszeit insgesamt, aus der die politischen Bewegungen des Faschismus und Kommunismus ihre Rechtfertigung zogen. Für Soffici, der die Welt als Künstler verändern will, muss sich daher die Kunst in diesem Sinne naturalisieren und die erdnahe Sprache des Volkes sprechen. Hierin liegt das tiefste Motiv für sein faschistisches Engagement.⁷³ In ihm wirkt einerseits

⁷¹ Soffici als Maler und einer der Protagonisten der Kubismuskritik hat die selbe Argumentation mit Verweis auf Cézanne und Henri Rousseau vorgetragen. Dessen Malerei sei „santa stupidità [...] dei bambini, degli illuminati e delle bestie, che piaceva a Cristo e a Francesco d’Assisi“; sie atmet „l’aria di un’antica patria“ (444). Dahinter steht, wie Michael Zimmermann nachgewiesen hat, das historische Bedürfnis, „das Kunstwerk gelebten Wahrnehmungsprozessen anzuverwandeln“ (448). Vgl. Michael Zimmermann: „Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henri Kahnweiler“. In: Uwe Fleckner/Thomas Gaechtgens (Hg.): *Prenez-garde à la peinture*. Berlin: Akademie-Verlag 1999, 425–480.

⁷² „Io divento sempre più entusiasta del nostro paese e del nostro popolo che è il solo d’Europa che sia sano di mente e di corpo, pulito, e capace di fare qualcosa“. Brief an Papini (31.8.1908); in: Giovanni Papini/Ardengo Soffici: *Carteggio I (1903–1908)*, hg. von M. Richter. Rom 1992, 237f. – Im Vorwort von Bd. V seiner Gesamtausgabe (von 1928) setzt er die ‚Rückkehr zur Ordnung‘ unmittelbar mit einem tief verwurzelten „ordine italiano“ gleich (Soffici: *Opere* V, 7).

⁷³ „Il fascismo è sempre stato l’aspirazione profonda de mio essere [...]. Non mi ricordo di aver mai concepito altro modo di vivere civile, essendo che tutta la storia della nos-

die kämpferische Programmatik der Florentiner Zeitschrift ‚La Voce‘ fort, Kunst habe in Aktion überzugehen. Andererseits wirkte die Erfahrung nach, dass dies mit verstörenden kubistischen und futuristischen Experimenten nicht gelang. Deshalb Sofficis Doppelstrategie für Friedenszeiten: Kunst und Kunstprinzipien so zu popularisieren, dass die politisch Handelnden sie übernehmen könnten. Welch ein Führungsanspruch namentlich des Künstlers Soffici; Welch eine idealistische Illusion zugleich. Es kommt also alles darauf an, den Worten und Bildern entsprechende Überzeugungskraft zu verleihen. Sie standen deshalb auch seit Kriegsende im Mittelpunkt seiner Suche nach einem ‚politischen‘ Stilideal nach der Maßgabe: gesundes Volk, gesunde Sprache. Es hatte sich früh abgezeichnet: ‚Die Bildenden Künste ebenso wie die Literatur können nur gesund sein, wenn die Künstler keine Angst mehr haben, alltäglich zu sein‘ – ein Plädoyer für eine anschauliche, begriffsferne Darstellungsweise.⁷⁴ Sie steuert die dezidierte Hinwendung Sofficis zur Naturbildlichkeit und der sinnlichen Gegebenheit der Welt („realtà del mondo sensibile“), um sie in ihrer poetischen Unverfälschtheit erscheinen zu lassen („rappresentarla nella sua ingenuità poetica“) – eine versteckte Anknüpfung an eine mythische Kulturthese, die sich den Beginn des Menschengeschlechts als paradisisch glücklich vorstellte, weil es sich noch in der Ursprache der Poesie verständigen konnte.⁷⁵ Sofficis Naturismus⁷⁶ selbst hat dabei allem Anschein nach wesentlich an einem Autor Maß genommen, den er nur selten nennt, wohl weil er ihm mehr als anderen verdankt: *Resurrezione* und die Nachkriegskunst kehrten gewissermaßen von Rimbaud zurück zu Leopardi. Dessen Schriften – und Gemälde – ebenso wie die Gedichte des Apollo-Zyklus nach dem Krieg huldigen dem Dichter der *Canti* und des *Zibaldone* mit einer postavantgardistischen Poetik des ‚indefinito‘.

Soffici konnte sich dabei einig wissen etwa mit Papini, der schon 1906 die Richtung wies und damit indirekt Leopardis Modernität wider Willen ins Programmatische gewendet hatte: ‚Nichts ist präziser als ein unbestimmtes Wort [...]. Ein definiertes schließt die ganze Fülle und Vielfalt eines Sachverhaltes aus. Alle bedeutenden Bewegungen sind wirr, widersprüchlich und uneindeutig‘.⁷⁷ Es gilt, im Sinne von Leopardis Poetik des ‚vago‘ und der ‚varietà‘ das Vokabular in eine Unschärferelation zu bringen, um sein evokatives und suggestives Potential zu entfalten, sodass sich im Text ein semantischer Resonanzraum öffnet. Er setzt Bedeutungen frei, nicht fest. Die sprachliche Einfachheit

tra Nazione mi è perpetuamente sembrata una preparazione e naturazione di questa idea“ (zit. bei Parlato: *Ardengo Soffici*, 735).

⁷⁴ „Le arti, come le lettere, non saranno salve se non quando gli artisti non avranno più paura d’esser banali“ (*Soffici: Opere IV*, 493).

⁷⁵ Den modernistischen Entwicklungsgang der Diskussion rekonstruiert Christine Ott: *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*. Heidelberg: Winter 2003, 21–50.

⁷⁶ Pietropaoli: *Poesie in libertà*, 206 u. ö.

⁷⁷ „[N]ulla è più preciso d’una parola indeterminata [...]. Usando una ben definita si esclude tutta la complessità e la varietà della cosa. Tutti i grandi movimenti sono confusi, contraddittori, indefiniti“ (Papini: *Crepuscolo*, 68).

von *Resurrezione* fordert deshalb zu einem intensiven Dialog mit einem anspielungsreichen Bildprogramm der Lyrik auf, getragen von einem Katalog von poetischen Urworten: morte, porta, giardino, mondo, fiori, colori, frutti, alberi, cielo, spirito, vita, speranza, esultanza, ebbrezza, giovinezza, pensieri, passioni, tenebre, tristezza, amori, disperazioni, nembo, vento, dolore, miserie, corpo, cuore, Dio, natura, follia, ale, male, avello, gipfelnd in „anima“ (44), dem traditionellen Inbegriff für eine Einheitsvorstellung des Menschen. In ihrer Überzeitlichkeit schaffen sie eine Omnipräsenz der ‚longue durée‘; rufen auf, was den Menschen zu allen Zeiten angesprochen hat. Wie Leopardi hat auch Soffici sie weitgehend von einengenden Attributen befreit, die ihren Radius beschneiden könnten. Sie vergrößern dadurch ihre innere Oberfläche und werden ‚essentiell‘ (IV, 259): Jeder kann auf ihnen seine eigenen Empfindungen und Assoziationen abbilden.⁷⁸ Das non-finitum der impressionistischen Malerei legt dem Auge denselben Effekt nahe.

War nach dem Einbruch des Krieges also alles wie zuvor? Keineswegs. Die beiden literarischen Reaktionen *Tipografia* und *Resurrezione* verfolgen zwar dasselbe Ziel: Der Leser soll in ein Theater der Wahrnehmung hineingezogen werden, aus dem er erneuert wieder hervorgeht. Gänzlich verschieden aber ist die Inszenierung. In *Tipografia* kulminiert nicht ohne Grund die Poesie der *Chimismi lirici*. Sie wollen Bedeutung erzeugen, indem sie Text, Satz, Vers und Wort bis auf den elementarsten Baustein, den Buchstaben zerschlagen. *Resurrezione* geht genau umgekehrt, organisch vor.⁷⁹ Seine Worte gleichen semantischen Samen („sintesi seminale“; IV, 258), die in der Vorstellung des Lesers ihr kreatives Vermögen („virtù creatrice“; IV, 256f.) aufgehen lassen sollen. Im Kern rührt Sofficis – wie Leopardis – Poetik des ‚indefinito‘ damit bereits an ein Zeichenkonzept, das sehr viel später als Dissemination philosophiekritische Karriere machen wird.⁸⁰ Ohnehin deutet vieles darauf hin, dass Derrida avantgardistische Poetologie in philosophische Methodik überführt hat.

In zweiter Hinsicht geht auch *Resurrezione* disseminial vor. Es lässt sich als ein subtiler Widerruf des 1. Futuristischen Manifestes lesen und damit zugleich als eine Abrechnung Sofficis mit seinem eigenen avantgardistischen Sturm und Drang. Die 11 Strophen des Gedichts sind kaum ein Zufall. Sie zitieren Marinettis 11 Gebote, um dessen ‚Negationen‘ („Le negazioni“, 23) ihrerseits Punkt für Punkt zu negieren. Auch dort sollte Tod und Auferstehung aus ‚atavisti-

⁷⁸ „[P]oche parole [...] possono bastare a suggerire per mezzo di repercussioni ampie, di risonanze infinite, di lontane analogie un mondo di bellezza“ (Soffici: *Opere* I, 719).

⁷⁹ Im *Taccuino di Arno Borghi* – nach dem Krieg – hat Soffici diese ‚Ästhetik‘ ausführlich diskutiert, die „un’epoca nuova“ einleiten könne. Eine „perfetta poesia e prosa“ sei ein „organismo rappresentativo e suggestivo“, wie etwa das Gedicht „L’Infinito“ von Leopardi (!). Dessen Worte „sono delle più piane, delle più naturali, gli aggettivi scarsi, senza nessuna lussuria di colori [...] quasi elementari“ (Soffici: *Opere* IV, 255f.); ein Kunstwerk dieser Art sein ein „organismo letterario“ (Soffici: *Opere* IV, 259).

⁸⁰ Von Jacques Derrida zu einem philosophie- und kulturkritischen Konzept entwickelt, das die Ordnungsgesetze des Textes und des logozentristischen Denkens vorsätzlich sprengen soll. Vgl. *La Dissémination*. Paris 1972.

schem Gedankenverdruss‘ („atavica accidia“) aus den Zumutungen des Denkens und der Weisheit („logica“, „saggezza“), aus der Verhaftung in Vergangenen insgesamt durch eine tolldreiste („pazzia“) Vermählung mit dem Industrieschlamm möglich werden.⁸¹ Sofficis Grundwortschatz lässt jedoch erahnen, dass die futuristischen Glaubensartikel in wesentlichen Punkten nur eine Kontrafaktur der Kunstreligiosität des 19. Jh. sind. Sie können paradoxerweise deshalb nicht futuristisch sein.⁸² ‚Resurrezione‘ plädiert insofern indirekt für einen Ausgang („porta“; „Usciamo“, 2/3) aus der tödlichen („avello“, 42) und selbstverschuldeten Unmündigkeit („falsi pensieri“, 18) des avantgardistischen Kulturaufstandes („passioni immonde“, 19). Der psychische und ästhetische Materialismus hat zu einer Verelendung („miseria“, 30) der Geisteskräfte geführt („lo spirito anèlo“, 10). Flügel (39) verleihen sollte den Futuristen das Flugzeug, Realität gewordener Ikarus-Mythos. Soffici hingegen lokalisiert sie dort, wo geistiges Leben wirklich seinen vitalen Aufflug hat: im Reich der Imagination. Sie verwandelt die Eingebungen der Instinktnatur in ‚Bilder‘, die die Poesie anregend ins Gespräch bringt. Soffici greift damit zur Palinodie, um sich, anknüpfend an frühe Negationen wie das *Ragione poetica* (IV, 707), *Poesia* oder *Arcobalena* aus den *Simultaneità*, davon abzuwenden.

Dennoch, der Saltimbanco hatte nach dem avantgardistischen und militärischen Krieg keineswegs nur wieder einen restaurativen Salto rückwärts im Sinn. Das bewegende Moment seines Manifests kreist um die Frage, wie Poesie den Frieden nach dem verheerenden Krieg konstruktiv dienen kann. Dieses Gedicht von 1918/19 gibt eine brisante Momentaufnahme für die Entstehung eines problematischen historischen Selbstmißverständnisses der Kunst; der Fall Soffici ist exemplarisch. Der elitäre Anspruch, der die Avantgardisten in den Krieg geführt hatte, besteht auch danach fort: dass in einer Kultur der Kontingenz eine Philosophie des Geistes unzuständig geworden ist. Wo nicht mehr bestimmt werden kann, *was* – substantialistisch – Sache ist, muss es vor allem darum gehen, *wie* – performativ – zumindest sich Geistestätigkeit erhalten lässt. Dies aber vermögen, nach Auffassung der avantgardistischen Künstlergeneration, nur die Künste.⁸³

Indem sie die Imagination, nicht den Verstand in Gang setzen, appellieren sie an die Tiefennatur des Menschen, wo Leben sich als ein ständiger kreatürlich-kreativer Prozess vollzieht. Die Künste sind deshalb berufen, die Führung in einer intranszendenten Welt zu übernehmen; sie bilden das philosophische Institut einer Zweiten Moderne. Hinter Sofficis ‚poetica dell’indefinito‘ zeichnen sich erkennbare Rückbezüge auf jene ‚filsofia pratica‘ (Z. 4259), ‚ultrafilo-

⁸¹ Marinetti: *Teoria e invenzione*, 7–9.

⁸² Vgl. Winfried Wehle: „Entgrenzung ins Transhumane. Über mythische Leere und mediale Fülle in futuristischer Kunst (Marinetti: *Le soir couchée sur son lit ...*)“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hg.): *Alte Mythen – neue Medien*. Heidelberg: Winter 2006, 89–108 (<http://edoc.ku-eichstaett.de/3928/1>).

⁸³ Vergleichbare Reaktionen etwa bei Borgese und Gadda. Vgl. Michael Schwarze: „Sbocchi retorici dalla crisi di civiltà del primo dopoguerra. Borgese e Gadda“. In: *Studi Italiani* 19–20/2007–2008, 83–101.

sofia‘ (Z. 115) und ‚mezza filosofia‘ (Z. 520) ab, mit denen bereits Leopardi im bedeutenden Eintrag 520 seines *Zibaldone* auf den Horizont der Moderne vorausgedeutet hat. Seinem Kulturpessimismus glaubte Soffici jedoch eine Naturutopie entgegensetzen zu können. Seine Kriegserfahrungen hatten ihn auf der einen Seite zu der Überzeugung gebracht, dass sich in den einfachen Leuten, im ‚Volk‘, der ‚terra‘ jene ingenuità erhalten hat, die bei Leopardi nur noch in den getrübbten Farben des Verlustes aufscheint. Im Vertrauen auf sie ließ Soffici sogar das alteuropäische Identitätsprinzip ‚Seele‘ („anima“, 44) wieder zu, das Rimbaud, Mallarmé, Marinetti, Kubismus, Lebensphilosophie und Tiefenpsychologie als undurchschaute Fiktion glaubten entmachten zu müssen.

IV

So wie also der Eintritt in den Krieg in der Absicht der Avantgardisten die künstlerische ‚Generalreinigung‘ einer überalterten Kultur vollenden sollte, so auch die Chance auf einen neuen Frieden. Mit dem folgenreichen Unterschied allerdings, dass die Künste zwar unverändert ihren modernistischen Anspruch auf eine Erneuerung des Lebens aufrechterhielten, ihn aber mit veränderten Mitteln durchsetzen wollten. Doch wie in Friedenszeiten dafür ‚kämpfen‘ und mit ihren ästhetischen Prinzipien lebensweltliches Denken und Handeln erobern?

An Soffici lässt sich auch in diesem Fall eine bedeutende Tendenz der Zeit ablesen. Wie er haben viele der Avantgardisten ihre Mission anstelle der militärischen Waffen mit politischen fortgesetzt. Sie suchten Allianzen dort, wo sie ideologische Wahlverwandtschaften annehmen konnten, also in den politischen Milieus, die ihrerseits im Namen des Volkes, der einfachen Leute, von ‚Blut und Boden‘ den Glauben an einen kollektiv verankerten Gemeinschaftswillen verfochten, der deshalb für eine entsprechend nicht-rationale Rhetorik zugänglich ist. Wer aber hätte dafür mehr Kompetenz erworben als eine Kunst, die sich in radikalen Experimenten einer Sprache der Tiefennatur vergewissert hat? Die überzeugt war, der zivilisatorischen Herrschaft der Zwecke, Pflichten, Sachzwänge, des Profits zu entgehen und mit ästhetischer Unterstützung die Stimme der Natur in uns zum Sprechen bringen zu können. Nur sie würde emphatisch, intuitiv Zugang zu einem urwüchsigen Sinn für Solidarität haben, jenseits aller gescheiterten Versuche, das Ich autonom zu setzen.

Anwält für diese politische Allianz ließen sich auf verschiedensten Seiten finden: in der sozialistischen Bewegung, die seit dem Saint-Simonismus zu einer Partei geworden war, organisiert von der gewerkschaftlichen Bewegung; in einem Nationalismus, der in Italien seit dem 18. Jahrhundert ins große historische Projekt des Risorgimento eingelassen war. Auf diesem Weg kam Soffici 1909, also lange vor der Völkerschlacht, mit dem Sozialisten Mussolini in Kontakt und über ihn zum Faschismus. Dieser war damals befreundet mit seinem Freund und Herausgeber von „La Voce“, Prezzolini. Es lag daher nahe, diesen politischen Kopf, wie er schrieb, als einen von uns („uno dei nostri“) zu reklamieren.⁸⁴ Ganz offensichtlich hat dies bei Soffici die Illusion gedeihen las-

⁸⁴ Im Artikel *Mussolini dal vero* (Soffici: *Opere* VI, 94f).

sen, der Machtmensch Mussolini würde sich zum Wohle Italiens von seinen Kunstprinzipien leiten lassen. Mussolini hat diesen poetischen Idealismus zwar zur Kenntnis genommen, ihn aber nie verletzt von sich gewiesen.⁸⁵ Bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs bestand ein gegenseitiges Vertrauen der ersten Stunde fort, als sich beide, trotz aller Differenzen einig waren, zumal nach dem Krieg, den Frieden zu nutzen, um Italien in einem größeren Format wieder erstehen zu lassen.⁸⁶ Davon zeugt das kostbare, erst spät wieder entdeckte Dokument Sofficis, *I miei rapporti con Mussolini*. Die faschistische Bewegung, bekennt er darin, setzt von politischer Seite dort an, wo auch die (postavantgardistische) Kunst ansetzt: an der Überwindung der ‚Kontingenz‘, unter der die ‚causa italiana‘ leidet.⁸⁷ In diesem Sinne, scheint es ihm, ist Mussolini für Ordnung, wie ich auch.⁸⁸ Aus den wiedergegebenen Unterredungen geht im Übrigen hervor, dass im Rückblick beide offenbar zur Überzeugung gekommen waren, dass schon der Ausbruch des Krieges selbst irrational und kontingent war.⁸⁹

Dass diese Friedensordnung für Soffici – und andere – eine faschistische Prägung annehmen würde, war mithin längst eine Konsequenz seiner Kriegserfahrung: Sie sollte als Kontingenzabwehr eintreten und an die Stille der entleerten Transzendenzen treten, die Soffici noch einmal im Artikel „Italia“ von 1923 wütend anprangert: hegelianischer Idealismus, literarische und künstlerische Romantik und demokratische Revolution⁹⁰ – allesamt Verletzungen natürlicher Lebensansprüche. Der Krieg hat jedoch offenbar gemacht, dass sie sich durchaus ein stabiles Fundament bewahrt haben, auf dem sich eine neue Weltordnung aufbauen lässt: ‚der gesunde Organismus einer besonnenen, romanischen, katholischen Mittelmeerrasse‘.⁹¹ Faschismus ist mithin die ‚italienische Gemütsverfassung‘ schlechthin („il Fascismo, creazione spontanea e naturale della storia italiana [...] è uno stato d’animo“).⁹² Das hatte Soffici bereits 1911, lange vor der politischen Bewegung, in seinem ‚Roman‘ *Lemmonio Bor-*

⁸⁵ Vgl. Ardengo Soffici: „I miei rapporti con Mussolini“, hg. G. Parlato. In: *Storia contemporanea* 25/1994; 731ff.; hier 809.

⁸⁶ Mit Simonetta Bartolini: „Estetica e fascismo in Soffici. Elementi per un’autobiografia incompiuta“. In: Marino Biondi/Alessandro Borretti (hg.): *Cultura e fascismo. Letteratura e spettacolo di un ventennio*. Mailand: Ponte alle Grazie 1996, 143–169, hier 149.

⁸⁷ Soffici: *I miei rapporti*, 773: „terreno commune [...] della causa italiana. Come il Fascismo la concepiva, fuori della contingenza“. Vgl. dazu den Kommentar von Bartolini: *Estetica*, 150.

⁸⁸ Soffici: *I miei rapporti*, 773.

⁸⁹ Ebda.

⁹⁰ Parlato in Soffici; *I miei rapporti*, 744, Anm. 45.

⁹¹ Soffici; *I miei rapporti*, 745. – Noch einmal thesenhaft geklärt im Art. „Arte fascista“ (Soffici: *Opere* V, 136–141). Dort heißt es: „L’arte fascista s’ispira alla semplice e vergine natura, torni all’amore della campagna e di tutto quanto sa di etnicamente nativo, spontaneo, grave e che è nostro fondamentale“ (141).

⁹² In: Ardengo Soffici: *Battaglia fra due vittorie*. Florenz: La Voce 1923, 116.

reo behauptet.⁹³ Rückwirkend ließen sich die avantgardistischen Attacken und der militärische Krieg deshalb gleichermaßen als kulturkritische Explosionen zurechtleger, die nötig gewesen sein würden, um die auf dem Grund der ‚Volksseele‘ aufbewahrte Naturordnung zum Vorschein zu bringen. Sie meint das Gedicht *Resurrezione*, wenn es die ‚große Natur‘ („gran Natura“, 36) preist.

Diese gemeinsame ideologische Basis ließ Soffici glauben, Mussolini politisch beeinflussen zu können. Dass dem jedoch ein erhebliches intellektuelles Selbstmissverständnis zugrunde lag, hat damit zu tun, dass er sich selbst für keinen politischen Menschen hielt („Io non sono perciò un'uomo politico“).⁹⁴ Er hat darüber allerdings ungleich weniger reflektiert als Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* in derselben Zeit.⁹⁵ Umso mehr blieb sein faschistisches Engagement seiner elementarsten politischen Überzeugung verpflichtet, dass das italienische Naturell deshalb ästhetisch angesprochen werden muss, weil – seine – Kunst und die Politik im gleichen ethnischen und ethischen Humus wurzeln und für ein größeres Italien garantieren, so als ob sich im Volkskörper eine palingenetische Anwartschaft auf seine einstige imperiale Größe aufspüren ließe. Der Kunst stehe mithin die Mission zu, eine nationale ‚Resurrezione‘ zu bewirken, die die politischen Führer für ihre ästhetische Denkweise zu gewinnen hat und durch sie Aktion werden zu lassen. Mussolini, schreibt Soffici, in seinem Bericht *I miei rapporti con Mussolini*, ‚hätte [an intellektuellem Format] gewonnen, wenn er sich an der geistigen Kultur und Zivilisation des gegenwärtigen und zukünftigen Italien orientiert hätte‘ – die Soffici stellvertretend für Gleichgesinnte beansprucht. ‚Doch‘, so muss er eingestehen, ‚schon bald war zu sehen, dass diese [Vorstellung] nur meine Illusion war‘.⁹⁶

Seine Beziehungen zum Revolutionär von 1922 nahmen ab und endeten. Seine faschistische Politik der Kunst⁹⁷ hatte sich endgültig als unvereinbar mit Mussolinis faschistischer ‚Kunst‘ der Politik erwiesen. Sofficis Utopie musste scheitern; ästhetische Gedankenfreiheit, und würde sie noch so entgegenkom-

⁹³ „[I]l fascismo è sempre stato l'aspirazione profonda del mio essere [...]; tutta la storia della nostra Nazione mi è perpetuamente sembrata una preparazione e maturazione di questa idea“ (Soffici: *Battaglia*). – Vgl. Parlato in Soffici: *I miei rapporti*, 735, Anm. 10.

⁹⁴ Soffici: *Battaglia*, XXV; vgl. ebenso Parlato in Soffici: *I miei rapporti*, 758 ff. („L'impolitico“).

⁹⁵ Entstanden 1915–17, erschienen 1918, ebenfalls ausgelöst durch die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs: „Denn so war die Zeit geartet, daß kein Unterschied mehr kenntlich war zwischen dem, was den einzelnen anging und nicht anging“. In: Thomas Mann: *Politische Schriften und Reden*. Bd. 1, hg. von P. Mendelssohn. Frankfurt/M. 1968, 12.

⁹⁶ Soffici: *I miei rapporti*, 786f.

⁹⁷ Bartolini: *Estetica*, 152. – Später, vor 1928, klärt er ausdrücklich den Primat seiner geläuterten Kunst, indem er sie zwar in den Dienst des Faschismus stellen will, aber sich entschieden von einer ‚faschistischen Staatskunst‘ („un'arte fascista di Stato“) distanziert (Soffici: *Opere* V, 136ff.).

mend dem ‚Volk‘ ins Maul gelegt, lässt sich nicht als politische Maxime des Handelns einführen. Die Gesetze der Vorstellungskraft verlieren ihren emphatischen Charme, wenn sie pragmatische Lebensbedürfnisse kurieren sollen. Kunst kann nicht Berge für ein ganzes Volk versetzen. Sofficis enttäuschende Erfahrungen haben im Übrigen eine bemerkenswerte Parallele im französischen Dadaismus und Surrealismus. Der Irrsinn des Ersten Weltkrieges hatte sie in eine revolutionäre Konsequenz getrieben, die nach dem Krieg ihr Heil in einer ästhetischen als einer gesellschaftlichen Revolution sah, wie sie sich im Oktober 1917 in Russland ereignete und ‚den Menschen‘, so schien es Breton, ‚wieder in eine enge Kommunion mit seiner Natur bringen‘ sollte.⁹⁸ Ihr Anschluss an marxistische und kommunistische Theorien und Parteien vermochte es jedoch ebenso wenig wie Sofficis rechtes Engagement, eine linke, dionysische Friedensordnung im Sinne der Kunst herbeizuführen.

Geblichen aber ist in beiden Fällen, dass eine Zweite Moderne, die sich auf Kontingenz als Fundament ihrer Erkenntnis verwiesen sieht, authentischer mit einer nomadischen Denkweise der Kunst zu erfassen ist als einer sesshaft, statuarisch zugerichteten Philosophie.

Résumé

Politiser la poésie, c'était une tentation bien connue du côté des exégètes que des auteurs. Mais poétiser la politique? Il fallait bien une conviction téméraire pour croire à la suprématie des moyens d'expression menés esthétiquement en bataille. C'était surtout à l'époque des avantgardes historiques que la révolution dans les arts devaient pouvoir produire un changement profond des idées surannées. Ardeno Soffici en est un cas paradigmatique. Il a fait son initiation à l'art à travers Rimbaud et en compagnie d'Apollinaire et de Picasso. De là son cubisme littéraire et pictural. Volontaire, il a participé à la Grande Guerre, dans laquelle il voyait la poétique d'avantgarde mise en oeuvre. Après la guerre, l'artiste voulait décider son ancien camarade Mussolini à adopter sa façon élitare de penser l'art pour que le chef des fascistes la fasse sienne. L'échec était inévitable.

⁹⁸ Vgl. Gérard Durozoi/Bernard Lecherbonnier: *Le Surréalisme*. Paris: Larousse 1972, 21, 216ff. – Zur Antikunst Dadas, die das Erleben der situativen Wirklichkeit (des Krieges) spontan und direkt in verstörende Aktionskunst übersetzt hat, vgl. I. Forster: *Die Fülle des Nichts*, 152.