Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Caroline Haupt / Thomas Traupmann (Zürich)

Dynamische Konzeptionen der *brevitas*
Filippo Tommaso Marinettis rhetorische Kraftformen

1. Gedrängte Kürze im ‚Widerspiel ewiger Kräfte'

In seinem Manifest *Zerstörung der Syntax* aus dem Jahr 1913 räumt der futuristische Wortführer Filippo Tommaso Marinetti ein grundsätzliches Problem ein:

> In den befreiten Worten meines entfesselten Lyrismus finden sich hier und da noch Spuren der regelmäßigen Syntax und auch völlig logische Sätze. Diese Ungleichheit in Kürze und Freiheit ist unvermeidlich und natürlich.[1]

Dass der Rückfall in die syntaktische Konformität vom Autor reflektiert wird, überrascht zunächst kaum. Die vorgebliche Einsicht in die Inkohärenzen seines „entfesselten Lyrismus" kann als Immunisierungsstrategie Marinettis gedeutet werden, die sich gegenüber den offen zutage tretenden Widersprüchen der futuristischen Beschleunigungspostulate – gemeint sind das bereits genannte Manifest *Zerstörung der Syntax* und das ein Jahr zuvor entstandene *Technische Manifest der futuristischen Literatur* – selbstbewusst zeigt. Ambiguitäten der futuristischen Wortkunst wie diese zielen im Kern selbst auf die Aporien der avantgardistischen Programmatik[2], die durch die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben[3] einmal mehr ihre Bezugsgrößen verunklart. Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen die rhetorischen Voraussetzungen, die ein derartiges entdifferenzierendes Kommunikationspostulat des Futurismus überhaupt erst ermöglichen. Dem revolutionären Sprachkonzept der *parole in libert*à (‚befreiten Worte') geht die Idee einer verkürzten und intensivierten Sprache voraus, die es auf ihre Kürze-Verfahren zu untersuchen gilt. Die ‚römische Kraftform'[4], für die insbesondere Sallust als stilprägend gelten kann, eröffnet einen subtilen Bezugspunkt für ein Paradigma viriler Performanz[5],

1 Filippo Tommaso Marinetti. „Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte" (1913). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 210-220, hier S. 214.

2 Vgl. Hans Magnus Enzensberger. „Aporien der Avantgarde" (1962). *Einzelheiten I & II. Bewußtseins-Industrie und Poesie und Politik*. Hamburg: Spiegel, 2007. S. 249-279.

3 Vgl. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 63-75.

4 Vgl. Friedrich Nietzsche. „Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt". *Sämtliche Werke* (KSA), Bd. 6. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: dtv, 2008. S. 55-160, hier S. 154.

5 Zur futuristischen ‚Virilitäts-Rhetorik' in der heroischen Phase des Futurismus, allerdings mit Fokussierung auf das Paradigma des Maschinenmenschen/-mannes, vgl. auch Elisabeth Tiller. „‚L'uomo moltiplicato che si mescola col ferro, si nutre di elettricità': Zur futuristischen Männlichkeits-Rhetorik". *Futurismo al 100 % / 100 %*

deren Wirkungsästhetik sich aus der kurzen, prägnanten, aber auch obskuren Form speist. Ausgehend von den antiken Figurationen der *brevitas* sowie deren verstärkter Rezeption im späten 19. Jahrhundert befasst sich der vorliegende Beitrag mit den futuristischen Dynamisierungsutopien. Dabei wird die These vertreten, dass die frühen Manifeste des Futurismus vor dem Hintergrund der beschleunigten Zeiterfahrung als *dynamische* Kraftformen konzipiert sind. Eine detaillierte Lektüre soll hierbei eine spezifische Produktionsästhetik der Kürze freilegen. Sie zeigt sich am Analogiestil, der eine Verschmelzung differenter Gegenstände zum Ziel hat und vermittels seiner vitalisierten Komprimierungen, so zumindest lautet das häufig formulierte Anliegen der Manifeste, zum ‚Wesen' der technischen Materie vorzudringen vermag. Die rasche Zirkulation der sprachlichen Ausdrücke wiederum orientiert sich konzeptuell an einer telegrammatischen Codierung der verkürzten Kraftformen. Abschließend gilt es die Möglichkeit dunkler Kürze (*obscura brevitas*), welche die semantischen Nuancierungen des Textes im hermeneutischen „Dämmerlicht"[6] belässt, in Bezug auf den Adressatenkreis von Marinettis Lebenskunst zu betrachten. Durch die Dekontextualisierung der Analogien läuft die vitalisierte Sprache nämlich selbst ständig Gefahr, unverständlich zu sein. Es wird sich zeigen, dass der futuristische Dichter auf seine symbolistische Herkunft verwiesen bleibt, aus der heraus die Unverständlichkeit für das Publikum gerade als Indiz für das Gelingen einer *hermetischen* Literaturkonzeption gewertet wird.[7] Im Sinne dieser asymmetrischen Kommunikationssituation ist schließlich auch der performative Handlungsimpuls des Künstler-‚Souveräns' zu bedenken, der die kurzen Formen ins Zentrum einer *Taten*-Rhetorik rückt, deren eigenlogische Chiffrierung nur dem futuristischen *Genius* verständlich ist.

2. Mobilisieren und Beschleunigen. Axiome des futuristischen Manifestes

In seiner „heroischen Phase"[8] strebt der Futurismus nichts weniger an als die radikale Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, um zu einer Neuformierung der Kultur zu gelangen. Schon Alfred Döblin allerdings kritisiert 1913 in seinem *Offenen Brief* an Marinetti die kompromisslose Radikalität

Futurismus. Hg. Sabine Schrader/Barbara Tasser. Innsbruck: University Press, 2012. S. 103-118, v. a. S. 107-109.

6 Rüdiger Brandt u. a. Art. „obscuritas". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 6 (Must-Pop), Tübingen: Niemeyer, 2003. Sp. 358-383, hier Sp. 358.

7 Annette Simonis weist auch auf den englischen Ästhetizismus hin: „Oscar Wilde betrachtet die mangelnde Akzeptanz oder gar Ablehnung, die ein Autor durch das zeitgenössische Publikum erfährt, geradezu als eine Auszeichnung. Er hält es für ‚eines der wichtigsten Merkmale eines gesunden Geistes […]' mit ‚drei Vierteln des englischen Publikums in keinem Punkte übereinzustimmen'" (Annette Simonis. *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2000. S. 263).

8 Schmidt-Bergmann. *Futurismus* (Anm. 1). S. 200.

des Futuristen wie auch dessen einseitiges Referenzverständnis, das nach den ersten Jahren der intensiven Manifestationspraxis „[b]erserkerhafte[ ]"[9] Züge angenommen habe: „Sie meinen doch nicht etwa", so Döblin, „es gäbe nur eine einzige Wirklichkeit, und identifizieren die Welt Ihrer Automobile, Aeroplane und Maschinengewehre mit der Welt? [...] In Ihrer Hast überrennen Sie [...] sehr freie und große Dinge. [...] Sie irren um Ihretwillen, um ein paar Schlachtbeschreibungen willen".[10] Döblins mit Nachdruck vertretenes Plädoyer für die Diversität kultureller Wirklichkeitsbezüge konnte bei Marinetti nur auf Verständnislosigkeit stoßen. Dass der revolutionäre Umsturz des Futurismus keineswegs durch diskrete ästhetische Formenbildungen erreicht werden kann, wird immer wieder zum Gegenstand seiner Manifeste, die sich in den ersten Jahren (1909-1913) gegen den von Marinetti benannten ‚Passatismus' – damit sind insbesondere Symbolismus und Ästhetizismus gemeint – richten.[11] Schon lange vor der Verbrüderung des Futurismus mit dem Faschismus wird die Kriegsführung zum avantgardistischen Programm erkoren.

Mit der Wahl des sezessionistischen Mediums Manifest wird dieser unnachgiebige Kampf gegen die passatistischen Feinde und deren selbstbezügliche Literaturkonzeption geführt, die es – wie Marinetti dies bereits im *Gründungsmanifest der futuristischen Literatur* (1909) vornimmt – im Modus der Thesenproklamation vor allem performativ zu überwinden gilt. Der Futurismus positioniert sich als geistige Vorhut, die jegliche Vergangenheitsbezüge abwerfen möchte und im soziokulturellen Feld stets antagonistisch verfährt. Der Rückgriff auf die Gebrauchstextsorte des Manifestes lässt dabei eine Resemantisierung ihres machtpolitischen Verwendungszusammenhangs beobachten. Als Staats- bzw. Kriegserklärung dient das Manifest im 18. Jahrhundert einem Herrschenden als Rechtfertigungsgrundlage für eine militärische Auseinandersetzung („*Litterae belli causas explicantes*"). Zugleich mobilisiert es das Volk für die bevorstehende Schlacht.[12] Aus diesem Befund lässt sich ableiten, dass der performative Kern des avantgardistischen Leitmediums auch auf dessen frühere gattungsbezogene Verwendung als Kriegsschrift zurückweist, zumal dann, wenn das Sprachhandeln der Futuristen durch mediatisierte Formen wie die der skandalträchtigen Abendveranstaltungen, der sogenannten Seraten, als *Performance* zusätzlich gesteigert wird. Der im Manifest angelegte Mobilisierungs- und Rüstungsappell des Kollektivs verweist außerdem auf das Selbstverständnis der avantgardistischen *Bewegung* im Allgemeinen, begreift diese sich doch als gefechtsbereite und

9 Vgl. Alfred Döblin. „Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti" (1913). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Hg. Wolfgang Asholt/Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S. 32-34, hier S. 33.

10 Ebd. S. 34.

11 Vgl. Christa Baumgarth. *Geschichte des Futurismus*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1966. S. 121f.

12 Vgl. Art. „Manifest". *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste*. Hg. Johann Heinrich Zedler. Bd. 19 (M–Ma), Halle/Leipzig, 1739. Sp. 966f., hier Sp. 966.

vor allem bewegliche Vorhut, die, zumindest in ihren militärischen Ursprüngen, das Hauptheer vor Überraschungen schützen soll.[13]

Wie an Döblins zitierter Kritik deutlich wird, ist gerade der Mobilisierungsaspekt des Manifestes für die affirmative Beziehung des Futurismus zu den modernen Verkehrsmedien und Kriegsfahrzeugen hervorzuheben: Die um 1900 einsetzende Motorisierung der Straßen durch Automobile sowie die Eroberung des Luftraums durch das Flugzeug sah Marinetti als Möglichkeit, die „Geschwindigkeitsphantasien"[14] des Futurismus auch lebensweltlich einzuholen. Demgemäß heißt es schon im futuristischen Gründungmanifest, dass die Welt durch die „Schönheit der Geschwindigkeit"[15] maßgeblich bereichert worden sei. Das Beschleunigungsparadigma, das Geschichtswissenschaftler[16] und Kultursoziologen[17] für den Beginn des 20. Jahrhunderts ansetzen, leitet sich von einer neuen kulturellen Zeiterfahrung ab, die im Zeichen der Industrialisierung, ihrer ökonomischen Effizienzsteigerung und einer neuen Mobilitätserfahrung durch den Individualverkehr steht. Neben den genannten Kennzeichen des volkswirtschaftlichen Aufschwungs sind es auch die wissenschaftlichen Theorienbildungen, die zur „irreduziblen Pluralisierung" von Zeitkonzepten führen und damit maßgeblich zu einem mentalitätsgeschichtlichen Wandel im Zeitdenken beitragen.[18] Für die Futuristen sind es vor allem die sensuellen Erfahrungen mit der technisch bedingten Geschwindigkeit[19], aus denen, wie

13 Vgl. Hannes Böhringer. „Avantgarde. Geschichte einer Metapher". *Archiv für Begriffsgeschichte* 22 (1978): S. 90-114, hier S. 93.

14 Franz Loquai. „Geschwindigkeitsphantasien im Futurismus und im Expressionismus". In: *Die Modernität des Expressionismus.* Hg. Thomas Anz/Michael Stark. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994. S. 76-94, hier S. 76.

15 Filippo Tommaso Marinetti. „Manifest des Futurismus" (1909). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 75-80, hier S. 77.

16 Vgl. Reinhart Koselleck. „Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte?". In: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Mit e. Beitrag v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 150-176.

17 Vgl. hierzu exemplarisch: Hartmut Rosa. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne.* 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012; Paul Virilio. *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*. Berlin: Merve, 1980.

18 Annette Simonis. „Zeitbilder und Zeitmetaphern der Moderne. Zum Wandel temporaler Vorstellungsbilder in der modernen Literatur und im (natur-)wissenschaftlichen Diskurs". *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne*. Hg. Dies./ Linda Simonis. Bielefeld: Aisthesis, 2000. S. 89-122, hier S. 90.

19 In diesem Rahmen ist kursorisch auf die französische Zeitphilosophie Henri Bergsons zu verweisen, der durch die neovitalistische Konzeption des élan vital den konventionellen Entropielehren seiner Zeit eine kosmogonische Interpretation der Lebenskraft entgegensetzte, die sich im kontinuierlichen Widerstreit mit der Materie befindet (vgl. Elizabeth R. Neswald. *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie (1850-1915).* Freiburg i. Br./Berlin: Rombach, 2006. S. 336). Zudem weist Manfred Hinz darauf hin, dass Marinetti sich kursorisch auf Bergson bezog. Er warf diesem jedoch vor, dass seine Lebenskonzeption gar zu unvitalistisch sei (vgl. Manfred Hinz. *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische*

der Maler Gino Severini betont, eine „neue Auffassung des Raumes und folglich des Lebens selbst" resultiert.[20] Marinettis Begeisterung für *velocit*à unterstreicht Frank Wanning zufolge außerdem „die Notwendigkeit für die Kunst, sich den innovativen Aspekten ihrer eigenen Epoche zuzuwenden, um so eine Brücke zwischen Lebenswelt und Kunst zu schlagen".[21] Mit einer semantischen Rekonstruktion des *velocit*à-Begriffs allein lässt sich das futuristische Wissenschaftsverständnis jedoch nicht erschöpfend darstellen. Ebenso wenig ist es hinreichend, sich ausschließlich auf dieses zu berufen, wenn man genauer auf die produktionsästhetischen Bedingungen der Erzeugung von Geschwindigkeit in Marinettis Beschleunigungspostulaten (1912/1913) eingehen möchte. Denn erst durch ein *brevitas*-Verfahren wird der in den Manifesten geforderte Analogiestil von Marinetti generiert. Dabei entstehen verdichtete Mikroformen, die aufgrund ihrer „temporale[n] Qualität der Kürze"[22] für eine intensivierte und vor allem dynamische Kommunikationsstrategie vom Autor funktionalisiert werden.

2.1. *brevitas* als avantgardistische Stiltugend

Rhetoriken der gedrängten Kürze, wie sie im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* und in der *Zerstörung der Syntax* zum Tragen kommen und zwecks Schnelligkeitsevokation konzipiert werden, lassen sich auf antike römische Traditionen der *brevitas* zurückführen, als deren Ausgangspunkt aufgrund seiner Wirkmächtigkeit Sallust gesetzt werden kann.[23] Die sprichwörtlich

---

und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus. Berlin: De Gruyter, 1985. S. 37). Zur anti-entropischen Lesart der Beschleunigungsmanifeste vgl. die Dissertation der Verfasserin: *Kontingenz und Risiko. Mythisierungen des Unfalls in der literarischen Moderne* (erscheint 2021 bei Rombach).

20 Gino Severini: Die bildnerischen Grundlagen des Dynamismus, zit. n.: Frank Wanning. „Von der Flüchtigkeit der Dauer und der Beständigkeit des Wandels. Aspekte und Funktionen des Wissenschaftsparadigmas in der Theorie des italienischen Futurismus". *Konflikte der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*. Hg. Helene Harth u.a. Tübingen: Stauffenburg, 1991. S. 111-130, hier S. 117.

21 Wanning. „Von der Flüchtigkeit" (Anm. 20). S. 116. In letzter Konsequenz ist die vom Futurismus versprochene Bewegung allerdings „auf historische Entwicklung nicht mehr angewiesen, an ihre Stelle tritt die Herrschaft des Schnellen, Skrupellosen, Entschlossenen" (Hinz. *Die Zukunft der Katastrophe* [Anm. 19]. S. 10), und auch nicht zufällig wird später – wie Hinz ergänzt – eines der bevorzugten Epitheta ornantia, die Marinetti für Mussolini verwendet, der Superlativ *velocissimo* sein.

22 Sabine Autsch/Claudia Öhlschläger. „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven". *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Dies. Paderborn: Fink, 2014. S. 9-20, hier S. 11.

23 Vgl. überblicksartig zum *brevitas*-Stil in der römischen Geschichtsschreibung Agnieszka Dziuba. „*Brevitas* as a Stylistic Feature in Roman Historiography". *The Children of Herodotus. Greek and Roman Historiography and Related Genres*. Hg. Jakub Pigon. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2008. S. 317-328. Auch Sallust

gewordene *brevitas sallustiana*, auf die sich auch Quintilian bezieht[24], zeichnet sich durch einen „abgehackte[n] Stil, d[en] häufige[n] Subjektwechsel und die Neigung zur *Parataxe*" aus, die den „für Sallusts Texte typischen Eindruck von Geschwindigkeit (*velocitas*)" hervorrufen.[25] Exemplarisch lässt sich an dessen zweiter Historiographie *Bellum Iugurthinum* der Anspruch ablesen, die verfahrene Machtsituation Roms, die einem „chaotischen Durcheinander der Welt"[26] gleicht, mit sprachlichen Mitteln wiederzugeben. Der straffe Sprachstil, der im *Bellum Iugurthinum* etabliert wird, steht damit im Zeichen einer Kürze-Rhetorik, die auf mehreren Ebenen der Schnelligkeit verpflichtet ist.[27] Von den darin angelegten unterschiedlichen Facetten der *brevitas* wird im Folgenden weniger die relative Sachkürze als vielmehr das Potenzial *absoluter* Kürze interessieren.[28]

Als eine für die Antike wesentliche Etappe der Aneignung von Sallusts römischen Kraftformen wird in der Forschung üblicherweise die taciteische Geschichtsschreibung erachtet. Tacitus, der sein Stilvorbild selbst als den „glänzendste[n] römische[n] Geschichtsschreiber"[29] apostrophiert, verhält sich Manfred Fuhrmann zufolge „in stilistischer und kompositorischer Hinsicht zu den Werken Sallusts wie die Vollendung zur Wegbereitung."[30] Darüber hinaus stellt Tacitus einen Bezugspunkt für Marinetti dar, der sich allerdings erst knappe 15 Jahre nach jenen Manifesten ergeben wird, die in diesem Beitrag zur

---

hat freilich seine Vorläufer: Vor allem Cato der Ältere und Thukydides sind an dieser Stelle zu nennen (vgl. ebd. S. 320).

24 Marcus Fabius Quintilianus. *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Hg. Helmut Rahn. 2 Bd., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1975. Bd. 1, IV 2,45; S. 453-455.

25 Craig Kallendorf. Art. „brevitas". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 2 (Bie-Eul), Tübingen: Niemeyer, 1994. Sp. 53-60, hier Sp. 55, Herv. im Orig.

26 Gaius Sallustius Crispus. *Bellum Iugurthinum – Der Krieg mit Jugurtha. Lateinisch – Deutsch*. Hg. Josef Lindauer. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2003. 41,10; S. 75.

27 *Brevitas* beschränkt sich bei Sallust allerdings nicht alleine auf eine Darstellungsform, sondern kommt ebenso in der Erzählung und den Charakterisierungen der Einzelhelden wie auch in den Schlachtschilderungen und gedanklichen Betrachtungen zur Anwendung. Vgl. Albert Klinz. „Brevitas Sallustiana. Studien zum Sprachstil Sallusts". *Anregung. Zeitschrift für Gymnasialpädagogik* 28 (1980): S. 181-187, hier S. 184.

28 Vgl. zu dieser Unterscheidung im Allgemeinen Maren Jäger. „Die Kürzemaxime im 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund der *brevitas*-Diskussion in der Antike". *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Sabine Autsch/Claudia Öhlschläger. Paderborn: Fink, 2014. S. 21-40.

29 P. Cornelius Tacitus. *Annalen. Lateinisch-deutsch*. Hg. Erich Heller. 6. Aufl. Mannheim: Akademie-Verlag, 2010. III 30,2; S. 237.

30 Manfred Fuhrmann. *Geschichte der römischen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 459. Zu Tacitus' Stil vgl. auch Ronald Syme. *Tacitus*. Oxford: Clarendon Press, 1958. S. 191-202 u. S. 340-363; sowie Stephen P. Oakley. „Style and Language". *The Cambridge Companion to Tacitus*. Hg. Anthony J. Woodman. Cambridge: University Press, 2009. S. 195-211.

Diskussion stehen. Im Rahmen eines nationalliterarischen Projektes ergeht nämlich an Marinetti im Jahr 1927 die Auftragsarbeit einer Übersetzung von Tacitus' *Germania*, die ein Jahr später in der Reihe *Collezione Romana* erscheinen wird.[31] In Marinettis Vorwort, das formal einem Manifest nachempfunden ist, findet sich dann auch eine Reihe von Aspekten, die für die *brevitas* als Stilideal *nach* Sallust geltend gemacht werden können: Im gewohnten Proklamationsgestus heißt es dort, dass die „futuristische Leidenschaft für die Synthese" durch Tacitus entfacht werde, der als „Meister der konzise[n] Synthese und der verbalen Intensivierung" gelten kann. Die „mannhafte Taciteische Konzision" stehe der „dekorative[n] Langatmigkeit des Verses und der Periode" entgegen, weswegen der Futurist sie kurzerhand zur „Schwester" der *parole in libertà* erklärt.[32] Marinettis Auftragsübersetzung gilt es freilich unter dem Blickwinkel verschobener politischer Zusammenhänge zu betrachten, dient sie doch vorrangig der Überblendung von Antike und Faschismus. Marinettis Übersetzungstext selbst bleibt außerdem deutlich hinter der ästhetischen Programmatik des Futurismus zurück. Wenn jedoch Marco Giovini Relationen jeglicher Art zwischen Antike und Futurismus bei Marinetti in Abrede stellt[33], übersieht er gerade die Kontinuitäten eines römischen Stils ausgehend von Sallust, der im Futurismus unter neuen Vorzeichen schon während seiner heroischen Phase mit der Konzeption der *parole in libertà* und der Behauptung einer „schreckenerregende[n] Wucht der Analogien"[34] aktualisiert wird. Produziert wird letztlich ein veritabler *double bind*: Denn Tacitus, obgleich historisch betrachtet Sallusts stilistischer ‚Vollender', stellt für Marinetti Ende der 1920er Jahre bis zu einem gewissen Grad nur mehr eine Leerform dar, die er rückblickend mit den Postulaten der frühen Manifeste anfüllt, um den erstgenannten mit Bezug auf die neuen-alten Kraftformen zu ‚futurisieren'.

---

31 Die *Collezione Romana*, jenes groß angelegte Übersetzungsvorhaben lateinischer Klassiker, an dem sich faschistische Künstler sowie Personen der zivilen wie politischen Öffentlichkeit beteiligten, geht auf eine Idee des Gräzisten, Futuristen und Faschisten Ettore Romagnoli zurück. Durchgeführt wurde die Reihe, die dezidiert auch gegen die deutsche, französische und englische Übersetzungs- sowie Editionstradition gerichtet war, vom Instituto Editoriale Italiano unter der Leitung des Journalisten, Schriftstellers und Herausgebers Umberto Notari, der ebenfalls futurismus- wie faschismusaffin und zudem mit Marinetti befreundet war. Vgl. zu diesen Kontexten auch Bruno Giancarlo. „Tacito e il futurismo". *Rivista di cultura classica e medioevale* 50/2 (2008): S. 385-417, hier S. 387-393.

32 Filippo Tommaso Marinetti. „Prefazione". Tacitus: *La Germania. Versione di F. T. Marinetti*. Mailand: Società anonima Notari, 1928. S. 21-23, hier S. 21f., Übers. d. Verf.

33 Vgl. Marco Giovini. „‚Zang Tumb Tacito': L'improbabile Germania futurista di Marinetti". *Sandalion. Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale* 26-28 (2003-2005): S. 257-276, hier S. 262.

34 Filippo Tommaso Marinetti. „Technisches Manifest der futuristischen Literatur" (1912). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 282-288, hier S. 287.

Schließlich erfährt die Stilrezeption Sallusts gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext der frühen Lebensphilosophie eine neue Blüte – und damit in einer Zeit, in der sich Marinettis eigene literarische Sozialisation vollzieht. Sallusts römischer Stil gilt dann als Inbegriff eines prunklosen, aber kraftvollen Ausdrucks. Friedrich Nietzsche, dessen apokrypher Avantgardismus von der Forschung herausgearbeitet wurde[35] und dessen Konzepte den italienischen Futurismus in mehrerlei Hinsicht (v. a. bezogen auf das philosophische Konstrukt des Übermenschen und die Historismus-Kritik) nachhaltig beeinflussen werden, äußert sich bei der Benennung seiner Stilvorbilder in der Götzen-Dämmerung (1889) auch zu Sallusts Kürze-Rhetorik: „Man wird, bis in meinen Zarathustra hinein, eine sehr ernsthafte Ambition nach römischem Stil [...] bei mir wiedererkennen",[36] heißt es im Abschnitt *Was ich den Alten zu verdanken habe*. Die Kraftformen seien „[g]edrängt, streng, mit so viel Substanz als möglich auf dem Grunde" und zeichnen sich durch ein „minimum in Umfang und Zahl der Zeichen" aus, um ein „maximum in der Energie der Zeichen" zu bewirken.[37] Auch in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1900) findet Sallusts Stilistik Erwähnung. Noch vor seiner erlittenen Sprachkrise gilt sie dem Dichter Lord Chandos als Offenbarungserlebnis. So schildert dieser, dass Sallusts ästhetische Form das Stoffliche auf eine Weise durchdringe, die „Dichtung und Wahrheit zugleich" schaffe. Ihr wird damit ein „Widerspiel ewiger Kräfte" zugesprochen.[38] Die hier anklingende Vorstellung von Kraft als vitalem Reservoir weist bereits auf eine veränderte Lesart des antiken Stilideals hin. Durchaus in diesem Sinne rückt auch im Futurismus die energetische und damit ontomediale Dimension der *brevitas* in den Fokus der Sprachkonzepte, die sie zu einem produktiven Moment in Marinettis ästhetischer Konzeption werden lässt.

Nun wurde in der langen Geschichte der Rhetorik wiederholt vor „allzu einschneidende[n] Kürzungen"[39] durch die *brevitas* gewarnt. Schon Quintilian plädiert in der *Ausbildung des Redners* für ein ausgewogenes Verhältnis von Verständlichkeit und Ornat. Die übertriebene Kürze gilt als *vitium*, weil sie Dunkelheit (*obscuritas*) erzeugt.[40] Für die Darlegung eines Sachverhalts (*narratio*) sei daher ein „Mittelweg einzuhalten", der „auch beim Reden lautet:

35 Vgl. Gerhard Plumpe. *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Springer, 1995. S. 185-190.

36 Nietzsche. *Götzendämmerung* (Anm. 4). S. 154, Herv. im Orig.

37 Ebd. S. 155.

38 Hugo von Hofmannsthal. „Ein Brief" (1902). *Sämtliche Werke*. Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S. 45-55; hier S. 46.

39 Quintilian. *Ausbildung des Redners* (Anm. 24). Bd. 1, IV 2,43; S. 453.

40 Seneca ortet bei Sallust „abgehackte Sätze, Aussagen, die früher als erwartet abbrachen, und undurchschaubare Kürze des Ausdrucks" als Stilmerkmale (L. Annaeus Seneca. *Epistulae morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius über Ethik*. Bd. II. Lateinisch-deutsch. Hg. Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2009. CXIV,17; S. 505).

‚Soviel nötig und soviel genügend ist'".[41] Dichtung und Historiographie werden jedoch andere Lizenzen erteilt: Eine gedrängte Kürze wie diejenige Sallusts, deren „unübertreffliche[ ] Vollkommenheit" erst erfahrene Redner mit einem „reifere[n] Verstand"[42] und „gebildete[n] Ohren"[43] zu schätzen wissen, ist es dann auch, die sich gerade die Futuristen aufgrund ihrer sozialen Distinktionsstrategien zu eigen machen. Denn obgleich die Avantgarde das Publikum auf den tumultuösen Seraten durch deren Provokationspotenzial indirekt zur Mitbeteiligung animiert[44], ist den *Performances* ein hierarchischer Gestus vorgelagert. Ihnen geht zunächst eine klare Grenzziehung von Publikum und futuristischem „Führer" voraus, wie der Bildhauer Umberto Boccioni beteuert:

> Das Publikum ist [...] eine instinktgeleitete Bestie, die im Grunde dem Instinkt folgt, der es zur Suche nach einem Führer, einem Herrscher, folglich einer *Kraft* führt. Aber das Publikum, Sklave der Gewohnheit wie alle niederen Wesen, widersetzt sich den neuen Kräften. Je neuer sie sind, umso weniger akzeptiert es sie, solange die Zeit ihm durch mittelmäßige und populäre Werke nicht die Möglichkeit gibt, sie zu verstehen und sich von Neuem führen zu lassen.[45]

Der Künstler wird zum ingeniösen Kraftzentrum, nach dem das Publikum unwillkürlich strebt, von dessen neuen Impulsen es sich jedoch zunächst nur widerwillig leiten lässt. Dieser Begründungslogik zufolge muss der avantgardistische Vorstoß der futuristischen Künstler in erster Instanz unverständlich bleiben. Die *energetische* Unmittelbarkeit allerdings, die hierbei rezeptionsästhetisch erzielt werden soll, macht sich auch Marinetti für das Entdifferenzierungsprojekt seiner Manifeste zu eigen.

2.2. Manifestationen des Partikularen: Komprimierung und Synthese

Auf rhetorische Kürze greift der futuristische Wortführer seinerseits zurück, um eine vermeintliche Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben zu erreichen. Die Beschleunigung gilt als Katalysator, der es vermag, die differenten Gegenstände der Welt in analogisierte Kontiguitätsbeziehungen zu setzen und sie

41 Quintilian. *Ausbildung des Redners* (Anm. 24). Bd. 1, IV 2,45; S. 453. Grundsätzlich sehen die drei Stiltugenden der *virtutes necessariae* Klarheit, Kürze und Glaubwürdigkeit vor (*narratio aperta*, *brevis* und *probabilis*). Vgl. Heinrich Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* Mit einem Vorwort von Arnold Arens. 3. Aufl. Stuttgart: Steiner, 1990. §§ 294-334; S. 168-185.

42 Quintilian. *Ausbildung des Redners* (Anm. 24). Bd. 1, II 5,19; S. 197.

43 Ebd. Bd. 2, X 1,31f.; S. 443.

44 Vgl. Lilli Weissweiler. *Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911-1913)*. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 47f.

45 Umberto Boccioni. „Pubblico moderno nella vita, passatista in arte". *Pittura Scultura Futuriste*. Mailand: Edizioni futuriste di Poesia, 1914. S. 51-64, hier S. 58f., Herv. im Orig., Übers. d. Verf.

miteinander verschmelzen zu lassen. Er fungiert als Ermöglichungsbedingung für die „intrinsische Dichte“[46] der sprachlichen Ausdrücke, die in eine spezifische Produktionsästhetik eingebunden sind, die wesentlich mehr zum Ziel hat als das, was Sprache allein leisten kann: Durch ihre Agglomerationsfunktion soll das Wesen des ‚absoluten‘ Zeitalters wiedergegeben werden, was zugleich eine Metaphysik des Futurismus aufscheinen lässt, nach der die verkürzten sprachlichen Elemente als ontische Substrate in Erscheinung treten. Sie fungieren als Ausdruck purer Lebensintensität, als reine Kraftformen[47], die erst durch die Syntheseleistung der Beschleunigung ermöglicht werden: „Die *Geschwindigkeit*, deren Wesen die intuitive Synthese aller Kräfte in Bewegung ausmacht, ist natürlich *rein*“[48], heißt es dann in Marinettis Manifest *Die neue Moral-Religion der Geschwindigkeit* von 1916. Doch schon das Gründungsmanifest des Futurismus richtet sich vehement gegen den Passatismus und dessen als statisch ausgewiesene Kunstkonzepte. Es ist die Vorstellung einer ästhetischen Übersättigung, die mit dem selbstbezüglichen Kunstprogramm von Symbolismus und Ästhetizismus assoziiert wird, das keine kulturelle Innovation, geschweige denn neue Handlungsimpulse für den Futurismus und seinen Novitätsanspruch bereithält. Das Gründungsmanifest folgt bereits 1909 einem Dynamisierungsprimat, das eine initiale Temporalisierung durch die rasante Automobilfahrt generiert. Im *Technischen Manifest* wird dies anhand des Fliegermythos fortgeführt. Erst durch einen Rundflug über Mailand können die Worte aus ihrer „lächerliche[n] Leere“[49] befreit und zugleich revitalisiert werden. Der Befreiungsakt durch das Flugzeug entspricht einer Transzendierung des technophilen Autor-Ichs, das sich durch seine Verschmelzung mit der Maschine dem Göttlichen annähert.[50] Die hierauf folgende Zerstörungsrhetorik des Futurismus ist der Demontage

46 Juliane Vogel. „Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800“. *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. Helmut Lethen u. a. Frankfurt a. M./New York: Campus, 2015. S. 137-152, hier S. 150.

47 Diese Vorstellung wird auch vom bildnerischen Futurismus Umberto Boccionis geteilt, wenn die Amalgamierung von bewegter Technikumwelt und den Körpern zu einer „Gesamterscheinung“ (Umberto Boccioni. Bildnerischer Dynamismus“ [1913]. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 323-326, hier S. 323) das Ziel der futuristischen Bildhauerkunst repräsentiert, die als „*Kraft-Form*“ (ebd. S. 325, Herv. im Orig.) Lebendigkeit evoziert.

48 Filippo Tommaso Marinetti. „Die neue Moral-Religion der Geschwindigkeit“ (1916). *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 201-207, hier S. 204, Herv. im Orig.

49 Marinetti. „Technisches Manifest“ (Anm. 34). S. 282.

50 Der Futurismus ist bei seinem Wunsch nach der Vereinigung mit den Maschinen maßgeblich von antiken Mythemen geprägt. Im *Technischen Manifest* wird die Geburt des „Technik-Kentauren“ proklamiert, der dann im Manifest *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* (1914) einem a-humanen Typus entspricht, der an die „allgegenwärtige Geschwindigkeit“ (Filippo Tommaso Marinetti. „Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine“ [1914]. *Futurismus.*

der lateinischen Syntax und mithin einem Analogiestil verpflichtet, der den sprachlichen Ausdrücken im Zuge der dynamisierenden Intensitätssteigerung zugleich auch eine Komprimierung abverlangt: „Der Geschwindigkeit entsprechend, die die Welt in dem Maße verkleinert, als sie neue Erfahrungsräume erschließt", so Lydia Zanasi-Murauer, „wird die Literatur zugleich kondensiert und ausgedehnt".[51]

Die Thematisierung von Verkürzungs- und Verdichtungsverfahren wird immer wieder zum Gegenstand der Manifeste; sei es, dass die neue Mobilität Marinetti zufolge eine globale Schrumpfung der Welt zur Folge habe, die „verkürzte[ ] Ansichten" und „optische[ ] Synthesen" erzeuge,[52] wie es in der *Zerstörung der Syntax* heißt, oder dass sich das kondensierte Leben in der Dichtung wiederfindet. Letztere wird als brennglasartige Vereinigung vitaler Kräfte entworfen, die durch sie in eine metaphysische Ordnung überführt werden: „Die Dichtung ist in Wirklichkeit nichts anderes als ein höheres Leben, intensiver und gesammelter als das tägliche Leben und wie dieses aus höchst lebendigen und agonisierenden Elementen zusammengesetzt".[53] Das *brevitas*-Verfahren wird in der *Zerstörung der Syntax* dann unter der Vision der „drahtlosen Phantasie" konzeptuell weitergeführt. Sie zielt auf „die absolute Freiheit der Bilder oder Analogien, die mit unverbundenen Wörtern, ohne syntaktische Leitfäden und ohne irgendeine Zeichensetzung ausgedrückt werden".[54] Wie auch die *parole in libertà* vermittelt die drahtlose Phantasie einen Einblick in das „Wesen der Materie": „Durch das Entdecken neuer Analogien zwischen entfernten und scheinbar entgegengesetzten Dingen werden wir diese immer gründlicher bewerten können"[55], resümiert Marinetti dazu.[56] Seine Beschreibung kulminiert in der Verschlagwortung

---

Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hg. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 107-110, hier S. 108) angepasst und kampfbereit ist.

51 Lydia Zanasi-Murauer. „Die Geschwindigkeit und die Futuristen". *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 8 (1986): S. 65-76, hier S. 68.

52 Marinetti. „Zerstörung der Syntax" (Anm. 1). S. 212.

53 Ebd. S. 214.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Der hier bei Marinetti postulierte Anspruch, Neues zu entdecken, sowie das Vermögen der Analogie, eine raumzeitliche Distanzüberwindung zu erzielen, lässt auch an die *acutezza*-Rhetorik denken, der es um die geistige Durchdringung der Dinge sowie um die Herstellung von Analogien zwischen diesen Dingen selbst bei großer Entfernung geht. Als Merkmale der *acutezza* können „die Kürze, die synthetische Einheit und die schnelle Rezeption" gelten, und sie „bewirkt Erstaunen und Vergnügen" (Andrea Battistini. Art. „acutezza". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding. Bd. 1 (A-Bib). Tübingen: Niemeyer, 1992. Sp. 88-100, hier Sp. 88). Insbesondere im italienischen Barock, in dem die Autoren der Silbernen Latinität (darunter Tacitus, Seneca und Martial) und Aristoteles in den Fokus der Rezeption rücken, erscheinen wichtige Traktate (u. a. von Matteo Peregrini und Emanuele Tesauro) dazu. Von hier aus ließe sich wiederum an Marinetti anknüpfen, der im *Technischen Manifest* die Analogie als „nur die tiefe Liebe, die *fernstehende, scheinbar verschiedene und feindliche Dinge verbindet*", deklariert und im selben Paragraphen

sprachlicher Fügungen: In diesem Sinne gelten „VERDICHTETE METAPHERN", „GEDANKENKERNE" und „ANALOGIEVERKÜRZUNGEN"[57] selbst als poetologische Affirmationen der eingeforderten sprachlichen Synthese und ihrer beschleunigten Informationsgabe.

Der Analogien, die maßgeblich an der Umsetzung von Marinettis „dynamische[r] Vision"[58] der Sprache beteiligt sind und schon ein Jahr zuvor im *Technischen Manifest* konzipiert werden, zeichnen sich ferner durch einen nominalen Reihungsstil aus:[59] Er sieht weder semantische Nuancierungen durch Adjektive oder Adverbien vor, noch sollen Satzzeichen den Rezeptionsfluss der *parole in libert*à stocken lassen. Ganze Bildfelder werden zu ‚essentiellen' Worten kontrahiert, die durch die Sensibilität des futuristischen Dichters intuitiv („AUFS GERATEWOHL" bzw. „unlogisch") aneinandergefügt werden.[60] Aufgrund der Privilegierung der psychodynamischen Konstitution des Dichters ist dieser Sensibilitätskult auf dessen ingeniöse Spontaneität angewiesen. Die Entlegenheit der Bildbereiche wird also bereitwillig in Kauf genommen, um die konventionellen „Bild-Klischees" der „Verstandessyntax" abzuschaffen, da letztere keine neuen Kombinationsmöglichkeiten bereithalten. Zudem ist ‚lakonische' Kürze erwünscht,[61] wenn Marinetti betont: „Liebe zur Geschwindigkeit, zur Abkürzung, zum Resümee: Erzähl mir schnell etwas,

---

ergänzt: „Je mehr die Bilder weite Beziehungen enthalten, desto länger bewahren sie ihre Fähigkeit, in *Erstaunen* zu versetzen" (Marinetti. „ Technisches Manifest" (Anm. 34). S. 283, Herv. d. Verf.). Die Idee des Futurismus als ‚barocco tecnificato' (vgl. dazu Luciano De Maria. „Marinetti poeta e ideologo". Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Hg. Luciano De Maria. Mailand: Mondadori, 1968. S. XIX-LXXI, hier S. XLIX) kann damit um eine zusätzliche Dimension erweitert werden.

57 Marinetti. „Zerstörung der Syntax" (Anm. 1). S. 214f.

58 Marinetti. „Technisches Manifest" (Anm. 34). S. 282.

59 Dieser Reihungsstil lässt sich nicht nur als zugespitztes Asyndeton auffassen, sondern auch in Bezug zur rhetorischen Operation der *detractio* setzen, von der schon Quintilian bemerkt, dass die dadurch gebildeten Figuren „ihren Reiz vor allem durch ihre Kürze und Neuheit [gewinnen]" (Quintilian. *Ausbildung des Redners* [Anm. 24]. Bd. 2, IX 3, 58; S. 343).

60 Marinetti ergänzt wenig später: „Nur der asyntaktische Dichter, der sich der losgelösten Worte bedient, wird in das Wesen der Materie eindringen und die dumpfe Feindschaft, die sie von uns trennt, zerstören können" (Marinetti. „Technisches Manifest" [Anm. 34]. S. 286).

61 Die Lakonie ist die erste systematische Erfassung der *brevitas*, die Platon in seinem Dialog *Protagoras* festhält (vgl. Gualtiero Calboli. Art. „Brevitas". *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hg. Hubert Cancik/Helmuth Schneider. Bd. 2 (Ark-Ci). Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997. Sp. 770f., hier Sp. 770). Sie wird den Spartanern zugerechnet, deren Kürze des sprachlichen Ausdrucks aus ihrer weltanschaulichen Haltung entspringe. „Wenn jemand bereit ist, sich mit dem gewöhnlichsten Lakedämonier zu treffen", so Platon, „wird er [...] während der Diskussion herausfinden, daß er wie ein ganz gewöhnlicher Mensch aussieht, dann aber, wo es trifft auf das Besprochene, wirft er einen Ausspruch ein, diskussionswürdig, kurz und bündig, wie ein schrecklicher Speerwerfer, so daß, wer mit ihm diskutiert, um nichts besser

in zwei Worten!"[62] Ihm schwebt eine Wahrnehmungssynthese vor, welche die zweiwertigen Sprachrelationen („Mann–Torpedoboot"[63]) künftig zu umgreifenden Komplexen amalgamiert. Die dabei entstehenden verdichteten Bilder fungieren als einwertige ontische Substrate. Diese konzeptuelle Überforderung der futuristischen Sprache lässt sich auch lexematisch stützen, da Marinetti explizit auf den Essenz-Begriff rekurriert: Denn mit dem Bezug auf das Seiende will der Futurismus den wesenhaften Kern der bewegten Materie erfassen und die *eigentliche* Differenz tilgen, die Leben und Kunst voneinander scheidet, bis lediglich „Mut, Wille und absolute Kraft"[64] ihren *reinen* Ausdruck finden.[65]

Die intendierte Realitätsnähe des Sprachprojektes zielt schließlich auch auf ein telegrammatisches Unterfangen ab. Marinetti ist daran gelegen, semantisch verdichtete und dekontextualisierte[66] Ausdrücke schnellstmöglich in Umlauf zu bringen.[67] Die intuitiv aneinandergefügten Worte entsprechen dem „senkrecht von oben" verkürzten Blick, der sich dem Autor-Ich zu Beginn des *Technischen Manifestes* in der narrativen Rahmung darbietet. Aus semiotischer Sicht wird durch diese neue Wahrnehmungsdimension[68] zugleich eine paradigmatische Ebene eingeführt, wobei sich Marinettis Sprachästhetik nicht allein auf das Konzept einer „vertikalen" Poesie reduzieren lässt, wie Guillaume Apollinaire sie umschrieben hat.[69] Das Synthesevermögen der Analogie, „verschiedene und feindliche Dinge"[70] miteinander zu verbinden, scheint im Hinblick

aussieht als ein Kind" (Platon. *Protagoras. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. komm. v. Hans-Wolfgang Krautz. Stuttgart: Reclam, 1987. 324 d/e; S. 91).

62 Marinetti. „Zerstörung der Syntax" (Anm. 1). S. 212.

63 Marinetti. „Technisches Manifest" (Anm. 34). S. 282.

64 Ebd. S. 286.

65 Als ein zusätzlicher Beleg für die Deutung der energetischen Evokation der ästhetischen Formen gilt auch der Umstand, dass Marinetti die Essenzbildungen in der *Zerstörung der Syntax* mit einer molekularen Substrat- bzw. Kernsemantik eng führt.

66 Die Dekontextualisierung der Spracheinheiten ist für Marinettis Analogie-Konzeption deshalb als Spezifikum hervorzuheben, weil er ein Prinzip entwirft, das sich maßgeblich von der Idee des ‚freien Verses' des Literaten Gian Pietro Lucini unterscheidet. Lucini verfolgt mit dem *Verso Libero* die harmonische Strukturierung von Seinsfolgen, deren kosmogonische Dimension sich noch stärker an mittelalterlichen Analogievorstellungen orientiert. Auf diese hier aus Platzgründen nur angedeutete Differenz geht die Verfasserin des Beitrages in ihrem Dissertationsprojekt ein.

67 Marinettis *Technisches Manifest* lediglich auf den Aspekt seiner (Krypto-)Teletechnologie zu reduzieren, scheint zu kurz gegriffen, da diese Lesart die kontrahierte Sprache ausschließlich auf ihre informationstechnische Dimension festlegen würde. Sie würde sich den im Fließtext angesprochenen perzeptiven sowie semasiologischen Aspekten sperren, die in der ambigen Entdifferenzierungslogik angelegt sind.

68 Vgl. Andreas Kramer. „Worte in Freiheit oder gebremste Sprache? Beschleunigung und Verlangsamung in avantgardistischen Fluggedichten". *Technische Beschleunigung – Ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung von Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik*. Hg. Jan Röhnert. Köln u. a.: Böhlau, 2016. S. 173-190.

69 Vgl. Guillaume Apollinaire. „Nos amis les futurists". *Le Soirées de Paris* 21 (15.02.1914): S. 78f.

70 Marinetti. Technisches Manifest (Anm. 34). S. 283.

auf die Vereinigung der vertikalen und horizontalen Ebene zu „Bild-Netze[n]“[71] vielmehr ein energetisches Kraftfeld zu evozieren. Letztgenanntes lässt sich mit Giorgio Agambens Erläuterungen zur Denkform des Paradigmas und dessen analogischer Verfahrensweise umschreiben. In Abgrenzung zu Methoden des induktiven und deduktiven Schließens, die auf den wechselseitigen Abgleich von Universalem und Partikularem angewiesen sind, definiere das Paradigma eine „paradoxe Art der Bewegung, das Fortschreiten vom Partikularen zum Partikularen“. „Die Analogie greift in die logischen Dichotomien ein“, so heißt es weiter,

> um sie in ein Kraftfeld zu verwandeln, in dem die polaren Spannungen, die sie bestimmen, ihre substantielle Identität verlieren – ähnlich wie es in einem elektromagnetischen Feld geschieht. […] Wie in einem Magnetfeld, haben wir es nicht mit Ausdehnungen zu tun, nicht mit Größen auf einer Skala, sondern mit Vektoren und Intensitäten.[72]

Dem Zitat gemäß wird das Vermögen der Analogie also mit den Wirkkräften eines magnetischen Feldes verglichen. Sie bricht mit der methodischen Rückführung auf eine gegebene Größe und erzeugt insofern „Intensitäten“, die sich frei entfalten können. Agambens Paradigmenbegriff ist einem analogischen Prinzip verpflichtet, das in ähnlicher Weise für die Verkürzungsverfahren beansprucht werden kann, wie sie Marinetti durch die Partikularbildungen produziert. Als Fortführung einer verdichteten Partikularisierung sind auch die im Manifest *Der geometrische und mechanische Glanz und der Zahlensinn* (1914) thematisierten mathematischen Formalisierungen anzusehen. Die „Liebe zur Präzision und zur grundlegenden Kürze“ habe ihm „natürlich die Freude an den Zahlen“ gegeben.[73] Zum titelgebenden ‚geometrischen und mechanischen Glanz‘ tragen dann vor allem die mathematischen Zeichen bei, die dazu dienen, „wunderbare Synthesen“ zu erzielen.[74] „[M]it einer bestimmten Menge von + – × =“, so resümiert Marinetti, „erzeuge ich die Stärken, die Bedeutung und die Volumen der Dinge, die das Wort ausdrücken soll“.[75] Die sensuellen und motorischen Erfahrungen mit der Technosphäre werden zuletzt in mathematische Operatoren transkribiert, die Wirkungsstärken und relationale Intensitäten symbolisieren.[76]

---

71 Ebd. S. 284.

72 Giorgio Agamben. *Signatura rerum. Zur Methode.* A. d. Italien. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. S. 23f.

73 Filippo Tommaso Marinetti. „Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica (1914)“. *Teoria e invenzione futurista*. Hg. Luciano De Maria. Mailand: Mondadori, 1968. S. 84-92, hier S. 91, Übers. d. Verf.

74 Ebd. Die mathematischen Zeichen weisen, so Marinetti, die „abstrakte Einfachheit anonymer Getriebe“ (ebd.) auf. Was als ‚herkömmliche‘ Beschreibung einer ganzen Seite bedürfen würde, wird stattdessen als „lyrische Gleichung“ mit überschaubarer Zeichenzahl realisiert.

75 Marinetti. „Lo splendore geometrico“ (Anm. 74). S. 92, Übers. d. Verf.

76 „Die Anordnung + – + – + + × dient beispielsweise dazu, die Veränderungen und die Beschleunigung der Geschwindigkeit eines Automobils zu erzeugen. Die

Diese Beobachtung ist ferner auch für den originären Analogiestil und seine asymmetrische Konzeption von Relevanz, denn keinesfalls wird das kontrahierte Sprachmaterial in harmonische, d. h. gleichwertige Beziehungen zueinander gesetzt. In einem solchen Fall würde nämlich implizit ein kosmographisches Analogieverständnis aufgerufen, das Verhältnisgleichheit, wohlstrukturierte Ordnung und statische Geschlossenheit impliziert.[77] Setzt schon das sallustische Projekt mit seinem kraftvollen Stil auf Inkonzinnitäten, um „Ausgewogenheit und Harmonie zu zerstören"[78], so gilt Vergleichbares noch dringlicher für Marinetti: Um Dynamik in den Manifesten zu erzeugen, ist er auf die asymmetrische Separierung der synthetisierten Spracheinheiten angewiesen.[79] Gerade durch die bereits genannte Überwindung der Bildklischees wird zu diesem Zweck eine überraschende Ausdrucksweise angestrebt, die unmittelbar auf ‚Innovation' und Wirkungsintensität abzielt.

3. *fa(c)tum* – Männertaten und Göttersprüche

Wenn abschließend nach den Konsequenzen zu fragen ist, die sich aus den von Marinetti anvisierten verdichteten Kraftformen ziehen lassen, lohnt sich einmal mehr der Rückgriff auf Sallust – verweisen doch die sprachlichen Spezifika der *brevitas sallustiana* nicht zuletzt auf ein Faktenverständnis, das in seiner antiken Primärbedeutung (als *factum*) die männliche Tat beziehungsweise Handlung

---

Anordnung + + + + + dient dazu, die Anhäufung von gleichen Empfindungen zu erzeugen" (Marinetti. „Lo splendore geometrico" [Anm. 74]. S. 92, Übers. d. Verf.). Schon im *Technischen Manifest* bezieht sich Marinetti auf mathematische Operatoren, dort werden sie allerdings anders, nämlich als vektorielle Richtungsbestimmungen – aber bereits gegen die Zeichensetzung gerichtet – funktionalisiert: „Um gewisse Bewegungen hervorzuheben und ihre Richtungen anzugeben, wird man die mathematischen Zeichen: + – × = > < und die musikalischen Zeichen verwenden" (Marinetti. „Technisches Manifest" [Anm. 34]. S. 283).

77 Vgl. Michel Foucault. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft.* Aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966. S. 51-54. Hinzuweisen wäre ferner auch auf die von Marinetti vordergründig verfolgte Dezentrierung des Menschen, der den Einsatz- sowie Fluchtpunkt des mittelalterlichen Analogiedenkens darstellt, wie Foucault betont.

78 Ronald Syme. *Sallust.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. S. 257.

79 Auch in seinem Gedicht *Gegen die Syllogismen* wird die Symmetrie der gleichnamigen Form aufgrund ihrer traditionellen Wahrheitsfunktion abgewertet. So heißt es dort: „[S]ie sind deine Wurfgeschosse, mächtige See, / die steingewordenen Leichen, die symmetrisch ruhn in deinem Abgrund" (Filippo Tommaso Marinetti. „Gegen die Syllogismen [1912]". *Futuristische Dichtungen*. Hg. Joan Bleicher. Siegen: Universitäts-Gesamthochschule, 1984. S. 12f., hier S. 12). Im Gegensatz zur futuristischen *brevitas*, wie sie Marinetti in den oben genannten Manifesten verfolgt, „tanzen" die „Schlottersyllogismen [...] kreisend / rund um die Wahrheit" (ebd.), ohne dabei Neues hervorzubringen.

akzentuiert.[80] Faktographische Kürze[81], wie sie seit der Frühen Neuzeit vor allem im Zusammenhang mit Francis Bacons Bemühungen einer empiristischen Naturphilosophie steht[82], ist demgemäß nicht auf die *wissenschaftliche* Fabrikation von (Einzel-)Tatsachen *sui generis* beschränkt. Die kurze, prägnante Darstellungsweise und die damit einhergehenden Partikularisierungseffekte besitzen schon im *Bellum Iugurthinum* einen performativen Kern, der die *res gestae* im Sinne der Mannestaten in den Vordergrund des Interesses stellt. Dass mit dem historiographischen Tatenbericht *virtus* als Stilideal verbunden ist, zeigt sich bereits im Proömium. Wie Sallust im moralisierenden Ton dort betont, könne der Mensch bei gezielter Führung seines Leistungswillens durch seine ihn „lenkende Kraft" gegenüber den Eingriffen des Zufalls immunisiert werden. Nur durch die permanente Tatbereitschaft und den Verzicht auf Müßiggang erlange er zeitüberdauernde „Berühmtheit"[83], wobei die Kürze der Lebenszeit implizit mit dem ewigen Ruhm durch die bedeutenden Mannestaten kontrastiert wird.

Als Beispiel für die sallustische Faktographie, deren spezifischer Stil *virtus* zugleich verleiht und herausfordert, kann überdies die Rede des Marius im *Bellum Iugurthinum* gelten, deren Parallelen zu Sallusts Poetik von der Forschung bislang nur angedeutet wurden.[84] Der Untätigkeit der Nobilität und deren Verschleierung durch allzu wohlgewählte Worte stellt der *homo novus* seine entschlussgeleiteten Kriegstaten entgegen, denen ein anderer Realitätsgrad zugesprochen wird: „Erwägt jetzt", so richtet sich Marius an die Quiriten, „ob Taten [*facta*] oder Worte [*dicta*] mehr wert sind!"[85] Der Wertmaßstab politischer Führung bemisst sich an der Handlungsaktivität des Herrschers, der es vermag, auf gegenwärtige sowie künftige Probleme des römischen Volkes angemessen zu reagieren. An dieses Verständnis knüpft Marius' *virtus*-Konzeption an.[86] Sie ist an der Fabrikation politischer Realitätsbildung beteiligt, deren faktischer Gehalt entschieden mehr wiegt als das leere Wort ubiquitärer Phrasenrhetorik. Die im *Bellum Iugurthinum* auf Kriegsführung ausgerichtete *brevitas*-Rhetorik wird über die *virtus* mit einer Faktenauffassung verschränkt, die die männliche Tat mit rasanter Entscheidungsgewalt in Beziehung setzt.[87] Die Koalition von

80 Otto Eichert. Art. „factum". *Vollständiges Wörterbuch zu den Geschichtswerken des C. Sallustius Crispus. Von der Verschwörung des Catilina und dem Kriege gegen Jugurtha, sowie zu den Reden und Briefen aus den Historien*. Nachdr. d. 4. Aufl. 1890. Hildesheim/New York: Olms, 1973. S. 64.

81 Vgl. dazu auch Vogel. „Die Kürze des Faktums" (Anm. 46).

82 Vgl. Lorraine Daston. „Baconsche Tatsachen". *Rechtsgeschichte* 1 (2002): S. 36-55.

83 Sallust. *Bellum Iugurthinum* (Anm. 26). 2,4; S. 9.

84 Vgl. Christina Viola Dix. *Virtutes und vitia. Interpretationen der Charakterzeichnungen in Sallusts Bellum Iugurthinum*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006. S. 223; sowie Catalina Balmaceda. *Virtus Romana. Politics and Morality in the Roman Historians*. Chapel Hill: Univers. of North California, 2017. S. 68.

85 Sallust. *Bellum Iugurthinum* (Anm. 26). 85,14; S. 139; vgl. auch 85,24; S. 141.

86 Sie wird explizit gegen den Vorwurf der *fortuna* profiliert (vgl. ebd.).

87 Die *virtus* wird von Sallust hier im Sinne ihrer altrömischen Bedeutung gebraucht. Er fokussiert bei der Charakterisierung von Marius *virtus* als militärische Tugend: „Wie Jugurtha so übt auch Marius sich von frühester Jugend an in militärischen

brevitas und *virtus* respektive *factum* tangiert des Weiteren auch die Eigenlegitimation des Historiographen, der sich mittels seines Erzählgegenstands implizit selbst als ruhmreicher Schriftsteller ausweist.[88] Vor allem aber schließt sich daran noch eine Überlegung zur Rezeptionssituation an: Im Sinne der antiken Wirkungsästhetik soll der Leser durch das Geschichtswerk in Spannung versetzt und bewegt werden.[89] So besehen wird *brevitas* zur Grundlage für eine kraftvolle Darstellungskunst, deren Gelingen nicht zuletzt von ihrem unmittelbaren Affizierungspotential abhängig ist.

Eine Programmatik, die die (männliche) Tat gegen das Wort ausspielt, ist es schließlich auch, die den Kern der futuristischen Angriffsrhetorik ausmacht. Unmissverständlich wird dies in Marinettis Rede *Die Sturmtruppen, Avantgarde der Nation*, die er 1919 vor Offizieren der Zweiten Sturmdivision hält. Sie zeigt nicht nur deutlich, wie sich Marinettis Terminologie „fast bruchlos von der künstlerischen Bewegung auf die militärische übertragen ließ"[90], sondern aktualisiert einmal mehr die kriegerische Bedeutung des Avantgarde-Begriffs. Marinetti bemerkt dort:

> Aber ihr, die ihr Männer des Handelns seid, von wenig Geschwafel, vielen Taten [*fatti*], einem Fluch, einem Glas Wein, einem Furz für den Feind, dem Brotbeutel voller Bomben und dem gezückten Dolch, ihr sagt mir, dass euch gewöhnlich die Worte und Reden nur wenig interessieren. / Ihr habt Recht.[91]

Wie zuvor betont, richtet sich Marinetti in vergleichbarer Manier bereits im Gründungsmanifest von 1909 vehement gegen den Symbolismus und dessen fehlende Handlungs- und Dynamisierungsimpulse. Je schärfer das Abgrenzungsbedürfnis gegenüber einem Passatismus artikuliert wird, desto näher liegt jedoch die Deutung, dass Marinetti zugleich eigene literarische Traditionsbezüge abwerfen möchte, deren rhetorische Strategien und Verfahren immanent

---

Fertigkeiten und wählt somit einen Weg, der zu einer alten Form der virtus, zu Tapferkeit und Tüchtigkeit führt" (Dix. *Virtutes und vitia* [Anm. 85]. S. 192).

88 Bereits im Proömium zu seinem *Catilina* hält Sallust fest: „[S]owohl die, welche Taten vollbracht haben, als auch die, welche über die Taten anderer schrieben, haben in großer Zahl Lob geerntet" (*qui fecere et qui facta aliorum scripsere, multi laudantur*). Äußerst schwierig sei es, Geschichte zu schreiben, zuvorderst, „weil man den Taten mit den Worten gleichkommen muß" (*quod facta dictis exaequanda sunt*) (Gaius Sallustius Crispus. *De coniuratione Catilinae. Die Verschwörung des Catilina. Lateinisch – Deutsch*. Übers. u. hg. v. Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 2015. III, S. 6f.).

89 Vgl. Josef Lindauer: „Darstellung und Sprachgestalt". Gaius Sallustius Crispus. *Bellum Iugurthinum – Der Krieg mit Jugurtha. Lateinisch – Deutsch*. Hg. Josef Lindauer. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2003. S. 226-229, hier S. 226.

90 Schmidt-Bergmann. *Futurismus* (Anm. 1). S. 167.

91 Filippo Tommaso Marinetti. „Gli Arditi, avanguardia della Nazione" (1919). *Teoria e invenzione futurista*. Hg. Luciano De Maria. Mailand: Mondadori, 1968. S. 465-469, hier S. 465, Übers. d. Verf.

mit dem avantgardistischen Projekt verwoben sind.[92] Ab Ende der 1920er Jahre strebt Marinetti dann allerdings keine *tabula rasa* mehr an, sondern profiliert verschiedene ‚große Männer' der italienischen Geistesgeschichte als futuristische Größen.[93] Im Rahmen der *Germania*-Übersetzung bildet Tacitus den Auftakt zu dieser Serie von Re-Lektüren der Tradition, die vor allem als politische Aktionen zu verstehen sind und dazu dienen sollen, dem Futurismus zu einem Dasein als offizieller Staatskunst im faschistischen Italien zu verhelfen.[94] Dieses Vorhaben sollte zwar unrealisiert bleiben, doch zeichnet sich schon auf dem kleinen Feld von Marinettis Übersetzung jene doppelte Bewegung ab, die auch Mussolinis nationalistische Imperialpolitik im Großen verfolgt: Einerseits soll die lateinische Tradition als Nationalgut rückerobert werden, andererseits wird der faschistische Staat zum einzig legitimen Erben der römischen Antike stilisiert. Dabei spielt auch Sallust eine Rolle, lässt doch Mussolini im Jahr 1937 in der damals italienischen Kolonie Libyen den *Arco dei Fileni* errichten, einen Triumphbogen, dessen Ikonographie sich aus einer Passage im *Bellum Iugurthinum* speist.[95] Marinetti im Speziellen wird nach 1928 noch mehrfach auf Tacitus als Repräsentanten und Mittler der römischen Kraftformen rekurrieren und vor allem – wie im folgenden radikalen Asyndeton – dessen Verdienste um die Syntheseleistung von Sprache hervorheben: „Literarisch kommt die Synthese mit Tacitus auf sie triumphiert in der Göttlichen Komödie im Fürsten von Macchiavelli [sic] und in den Reden von Benito Mussolini."[96]

Der nationalistische Gedanke ist allerdings schon im *Technischen Manifest* angelegt, wenn Marinetti darin die futuristischen Dichter folgendermaßen anspricht:

---

92 Zu den symbolistischen ‚Resten' in der Sprache der frühen Manifeste Marinettis vgl. auch De Maria. *Marinetti poeta e ideologo* (Anm. 55). S. XXIII. Giusi Baldissone ortet in der futuristischen Programmatik zudem den „symbolistischen Traum, das letzte Geheimnis der Dinge sprechen zu lassen" (Giusi Baldissone. *Filippo Tommaso Marinetti*. Mailand: Mursia, 1986. S. 73, Übers. d. Verf.). Zu Marinettis symbolistischer Frühphase siehe außerdem Tatiana Cescutti: *Les origines mythiques du Futurisme. F. T. Marinetti poète symboliste français (1902-1908)*. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2008.

93 Vgl. Giancarlo. „Tacito e il futurismo" (Anm. 31). S. 410.

94 Vgl. ebd. S. 414.

95 In einem knappen Exkurs schildert Sallust die Tat der Philaeni, zweier Brüder aus Karthago, die im Zuge von territorialen Streitigkeiten als Läufer entsandt werden. Jener Punkt, an dem sie mit den beiden Läufern der Feindesmacht Kyrene zusammentreffen, soll fortan als neue Grenze gelten. Als die Karthager des Betrugs bezichtigt werden, opfern sich die Philaeni dem Gemeinwesen und lassen sich lebendig begraben, um damit die Stelle der Grenzziehung bestimmen zu können. Bereits in der Antike werden ihnen dort Grabaltäre errichtet. Vgl. Sallust. *Bellum Iugurthinum* (Anm. 26). S. 127-129. Für den Hinweis auf die faschistische Inbesitznahme des Ortes und der sallustischen Legende unter Mussolini danken wir Jakob Moser.

96 Filippo Tommaso Marinetti. „Nuove battaglie per l'italianità di tutta l'arte moderna". *Autori e Scrittori. Mensile del Sindacato Nazionale* 3/12 (1938): S. 1-4, hier S. 2, Übers. d. Verf.

> [I]ch habe in euch die göttliche Intuition wieder erweckt, diese charakteristische Gabe der romanischen Völker. Mit der Hilfe der Intuition werden wir die scheinbar unbeugsame Feindschaft besiegen, die unser menschliches Fleisch vom Metall der Motoren trennt.[97]

Die futuristische Intuition gilt demzufolge als Voraussetzung für die Syntheseleistung. Letzterer ist ein *brevitas*-Verfahren vorgängig, das, wie oben gezeigt wurde, durch und mit Sprache energetische Unmittelbarkeitseffekte erzeugt. Vor diesem Hintergrund sind auch die verdichteten sprachlichen Ausdrücke als Resultat eines Entdifferenzierungsprozesses zu werten, das – so ‚klein' die mobilen Einheiten auch sein mögen – stets auf eine dritte, vermittelnde Operation angewiesen ist. Die Analogien werden schließlich von Marinetti so weit zusammengezogen, d. h. *synthetisiert*, bis ihre Chiffrierung nur noch dem futuristischen Kollektiv verständlich ist. Die Hermetisierung dieser „elitären Dunkelheit"[98] wird damit nicht bloß implizit zum Gütekriterium verklärt, das schon Quintilian ausgehend von Sallust thematisierte, dessen Texte sich augenscheinlich nur an den gebildeten Leser (*lector eruditus*) richten. Die Sogwirkung einer solchen Rhetorik, die ihre Ursprünge aus dem Symbolismus bezieht, rückt ihre Oratoren außerdem in die Nähe von Orakelgöttern, die sich nicht mehr erklären müssen und deren erhabenes Wort (*fatum*) immer über dem ihrer Anhängerschaft stehen wird.[99] Die Möglichkeit, die sich den Hörenden dabei auftut, besteht dann nur mehr darin, das ‚Hingeworfene' anzunehmen und sich ihren Göttern zu beugen.

97 Marinetti. „Technisches Manifest" (Anm. 34). S. 288.

98 Bernhard Asmuth. „Der Beitrag der klassischen Rhetorik zum Thema Verständlichkeit". *Rhetorik* 28 (2009): S. 1-20, hier S. 17.

99 In den einschlägigen Beiträgen zur Verständlichkeit wird häufig auf die Inspirationsmantik verwiesen. So spricht Heraklit über Apoll: „Der Herr, dem die Orakelstätte zu Delphi gehört, sagt nichts und verbirgt nichts, sondern er deutet an" (Manfred Fuhrmann. „Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike". *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hg. Wolfgang Iser. München: Fink, 1983. S. 47-72, hier S. 51).