

Aus:

MARIJANA ERSTIC, WALBURGA HÜLK,
GREGOR SCHUHEN (HG.)

Körper in Bewegung

Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde

Juni 2009, 360 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1099-4

Im Übergang von der ästhetizistischen Moderne zum italienischen *Futurismus* werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Macht- und Körperkonzepte reflektiert und deren Inszenierungen experimentell durchgespielt, die wichtige Impulse für nachfolgende anthropologische Fragestellungen und ästhetische Strömungen geben und zur Neucodierung wesentlicher Parameter unserer Kultur führen.

Das im Umfeld der frühen Avantgarden intellektuell und ästhetisch dichte Wechselverhältnis von Literatur, Philosophie, Künsten, Medien und Wissenschaften wird in diesem Band aus der Perspektive neuerer kulturwissenschaftlicher Fragestellungen (Performativität, Inszenierung, Intermedialität, Materialität) beleuchtet.

Mit Beiträgen u.a. von Martina Dobbe, Giuseppina Baldissoni, Justus Fettscher, Sabine Schrader und Beate Ochsner.

Marijana Erstic (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen.

Walburga Hülk (Dr. phil.) und **Gregor Schuhen** (Dr. phil.) lehren Literaturwissenschaft an der Universität Siegen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1099/ts1099.php

INHALT

Vorwort

WALBURGA HÜLK

9

Bewegung als literarisches Problem. Ein Streifzug (Balzac, Souriau, Proust)

GREGOR SCHUHEN

11

Bilder in Bewegung. Impulse der italienischen Avantgarde

MARIJANA ERSTIĆ

23

Körper in Prosa: Bewegung und Theatralik in der Erzählkunst F.T. Marinettis

GIUSEPPINA BALDISSONE

33

Heraklitische Körper und die Bewegungsströme der Moderne. Zu Georg Simmels kunstphilosophischer Auseinandersetzung mit den Skulpturen und Plastiken Auguste Rodins

DOMINIK BRABANT

53

Continuità nello spazio: Skulptur und Fotografie bei Medardo Rosso

MARTINA DOBBE

71

Gilgamesch Mafarka. Reflexionen zum Archaisch-Epischen in Marinettis Roman

JUSTUS FETSCHER

93

Die Frau(en) beim frühen Filippo Tommaso Marinetti

GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ

109

**„Some immachination“: von F.T. Marinettis „Gazurmah“ zu
Thomas Pynchons „Rocketman“**

DIETMAR FRENZ

123

**Moments of Being - Momentum of Beings: Körperbewegung,
Epiphanien und Radfahren bei Dorothy Richardson**

NICOLA GLAUBITZ

149

Die still gestellte Weiblichkeit im Werk Paul Delvaux'

IRIS HERMANN

163

**Gustave Le Bon als Historiograf der „Massen in Bewegung“,
oder: der Aufstieg der *foules* zum gesellschaftlichen Leitmotiv**

DANIELA KNEISSL

187

**Die Ästhetik des Flüchtigen.
Passanten in Paris zur Zeit der Momentfotografie**

CHRISTINA NATLACEN

203

**Foto/Filme oder:
Filmische (Re-)Animation des fotografischen Stillstandes**

BEATE OCHSNER

221

**Bewegte Oberfläche: Spuren einer intermedialen Ästhetik in
Rilkes Sonett „Archaischer Torso Apollos“**

NICOLE PÖPPEL

239

**„Eppur si muove!“
Italienische Literatur in Bewegung**

LAURA ROMAN DEL PRETE

255

**Wechselspannungen -
TanzTensioneninTensitäten:
Eine Geschichte der Spannungsumbrüche**

MELANIE SCHMIDT

271

**Psyche, Eros und Autokolonnen bügeln den Asphalt - Zum
Bewegungskonzept in Savinios Roman *Angelica o la notte di
maggio* (1927)**

SABINE SCHRADER

283

**Bewegungsfiguren im Symbolismus: Maeterlinck, Rimbaud,
Mallarmé**

ANDREA STAHL

299

**Futurismus & Alpinismus. Szenarien der Intensität bei F.T.
Marinetti, Angelo Mosso und Luis Trenker**

DANIEL WINKLER

311

**Räderwerk *Caravansérail*.
Bewegung und Geschwindigkeit bei Francis Picabia**

SCARLETT WINTER

333

Autorinnen und Autoren

349

VORWORT

WALBURGA HÜLK

Hundert Jahre Futurismus – das ist 2009 manchem großen und kleinen Museum (in Rom, Mailand, Venedig, Roveretto, Paris, Berlin) Anlass für eine feine Ausstellung und vielen europäischen und nordamerikanischen Zeitungen rund um den 20. Februar 2009 einen größeren Artikel wert gewesen: Dies alles, um zu erinnern an das „Futuristische Manifest“, das F.T. (Filippo Tommaso) Marinetti am 20. Februar 1909 auf der Titelseite der bürgerlichen Pariser Tageszeitung *Le Figaro* veröffentlichte als Einsetzungsgestus, als „Beginn jenes künstlerischen Avantgardismus, welcher der ästhetischen Moderne erst das Gepräge gab, das wir bis heute mit ihm verbinden.“¹ Diese *memoria*, die – welche Ironie – die ikonoklastische, ausschließlich zukunftsgerichtete Inszenierung, das Vergangenheits-*bashing* des Futurismus aufruft, ist zugleich der Einsatzpunkt der vorliegenden Publikation, die ihrerseits der „Gewalt und Intensität“² nachgeht, die der Futurismus intoniert und mit der „Verwandlung der Welt in einen Tatort“³ praktiziert hat. Der Sammelband widmet sich jedoch nicht primär der mobilisatorischen Manifestpraxis, die in den vergangenen Jahren mit vorzüglichen Studien bedacht wurde⁴, oder der Losung jener Einheit von Kunst und Leben, die schon seit den kanonischen Arbeiten zur „Theorie der Avantgarde“ im Zentrum der Aufmerksamkeit stand⁵. Vielmehr konzentriert er sich auf das Thema *Körper in Bewegung. Impulse und Modelle der italienischen Avantgarde* und damit auf ein zentrales Faszinationsmuster eben dieser ersten, der historischen Avantgarden. In den frühen Dekaden des 20. Jahrhunderts nämlich, vor allem in Italien und von Italien ausgehend, sind auf diesem Feld der

-
- 1 Helmut Kiesel: „Der Glanz in neuer Schönheit“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Bilder und Zeiten, Z 3) vom 21. Februar 2009.
 - 2 Thomas Steinfeld: „Die Verwandlung der Welt in einen Tatort. Italien feiert den hundertsten Jahrestag des futuristischen Manifests mit einer Vielzahl von Ausstellungen“, in: Süddeutsche Zeitung vom 19. Februar 2009.
 - 3 Ebd.
 - 4 Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung, Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001.
 - 5 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974.

Beobachtung und Inszenierung von *Bewegung* kulturelle und ästhetische Modelle und Impulse zu beobachten, die zunächst für die anderen avantgardistischen Strömungen, sodann für die Kultur- und Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt relevant sind. Namentlich im Übergang von der ästhetizistischen Moderne zur ersten der so genannten historischen Avantgarden, zum italienischen Futurismus, werden Konzepte reflektiert und Inszenierungen experimentell durchgespielt, die wichtige Anstöße für nachfolgende anthropologische Fragestellungen und ästhetische Strömungen geben. Diese gehen über Italien hinaus und finden sich im europäischen, zuletzt globalen Kontext wieder. Dabei ist es in der Tat das Faszinationsmuster *Bewegung*, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Eindruck der technischen Medien eine Konkurrenz und Konvergenz von Künsten und Wissenschaften initiierte – einen *Paragone 1900*. Dieser reagierte auf neue Wahrnehmungsformen von Zeit und Raum, Augenblick und Dauer, Ereignis und Wiederholung. Wesentliche Parameter unserer Kultur (Bewusstsein, Imaginäres, Identität, Gedächtnis) wurden durch das Konzept *Bewegung* (Geschwindigkeit, Athletismus, Masse) geprüft und neu codiert. *Bewegung* wurde in den Bereichen von Literatur, Philosophie, Künsten, Medien und Wissenschaften und vor allem in den Netzwerken der frühen Avantgarden verhandelt und als dominanter Reiz eines intellektuell und ästhetisch dichten und spannungsreichen Feldes sichtbar. Das wird nicht nur aus der Perspektive neuerer kulturwissenschaftlicher Fragestellungen (Performativität, Inszenierung, Intermedialität, Materialität) verstehbar, sondern auch im Horizont neuer Suchbegriffe (Form, Formaauflösung, Intensität) deutlich.

Der vorliegende Tagungsband geht auf ein internationales Siegener Kolloquium des DFG-Projekts „Macht- und Körperinszenierungen: Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde“ zurück. Er reflektiert retrospektiv und prospektiv die Impulse des italienischen Futurismus für die Literatur, Kunst und Medienkultur des 20. Jahrhunderts. Mitbedacht wird auch die Vorgeschichte des Futurismus, dessen Spuren in der Philosophie, Medienkultur und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts zu suchen sind. Unser Dank für das Zustandekommen des Bandes gilt in erster Linie den Autorinnen und Autoren. Für die organisatorische Mitarbeit und redaktionelle Vorbereitung bedanken wir uns besonders herzlich bei Elke Kringe, Sandra Ludwig, Jonas Ivo Meyer, Nicole Pöppel und Theresa Vögle.

BEWEGUNG ALS LITERARISCHES PROBLEM. EIN STREIFZUG (BALZAC, SOURIAU, PROUST)

GREGOR SCHUHEN

Bewegung als Gegenstand der Narration ist so alt wie die Literatur selbst. Beste Beispiele hierfür sind antike Epen wie die *Odyssee* oder frühneuzeitliche Ritterromane wie der *Rasende Roland*. Die Heldengeschichten sind eingebettet in turbulente Reiseberichte, die einzelnen Stationen bieten jeweils neue Herausforderungen im Hinblick auf heroische Hagiographie. Um 1800 schickt Goethe seinen Wilhelm Meister auf die Reise, um ihn auf der Basis theatralisch vermittelter Initiation seine Lebensschule absolvieren zu lassen, während einige Jahre zuvor bereits Rousseaus *promeneur* im Rahmen präromantischer Spaziergänge den Sinn des Lebens zu ergründen suchte; ein Motiv, das auch Proust in seiner *Recherche* wiederaufgreifen wird, als sein noch pubertärer Erzähler auf den beiden *côtés* von Swann und Guermantes die Präfiguration seines späteren Lebenswegs erkundet. Bewegung, Wanderung und jugendlich codierter Aktionismus erfüllen in den genannten Beispielen primär zwei Zwecke: Sie stellen einerseits das narrative Korrelat zur Entwicklung der Figuren dar, andererseits reflektieren sie spatial, ganz im Sinne von Bachtins Konzept des „Chronotopos“¹, den Verlauf des Plots der jeweiligen Geschichte. Hier wird bereits deutlich, dass es zwei Ebenen zu geben scheint, auf denen Bewegung im Rahmen narrativer Modellierung geltend gemacht werden kann: zum einen auf personaler Ebene, d.h. innere Bewegung verstanden als kognitiv-sozialisatorischer Entwicklungsprozess, zum anderen auf einer allgemeinen mechanischen Ebene im Sinne von genuin körperlicher Bewegung, die den dynamischen Rahmen der Narration bereitstellt. Das würde bedeuten, dass Bewegung, zumindest im klassisch-epischen Bereich, seit jeher ein konstitutives Element erzählerischer Darstellungskunst kennzeichnet oder mit anderen Worten: ohne Bewegung keine Geschichte.²

1 Vgl. Michail M. Bachtin: Chronotopos, Frankfurt/Main 2008.

2 Vgl. dazu auch Dirk Oschmann: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie bei Lessing, Schiller und Kleist, München 2007 sowie Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900, Würzburg 2007.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verkompliziert sich dieses wechselseitige Verhältnis auf mitunter spektakuläre Weise. Einen ersten Indikator dafür liefert bereits Balzac mit der Konzeption seiner monumentalen *Comédie humaine*, die ja nicht zuletzt ein hochdynamisches Experiment darstellt, innerhalb dessen insbesondere die Pariser Gesellschaft als Milieu und Protagonist zugleich dargestellt wird, was poetologisch vor allem im ersten Teil von *La Fille aux yeux d'or* zum Ausdruck gelangt, ebenso wie im programmatischen Überbau der *Comédie humaine*, nämlich im *Avant-propos* aus dem Jahr 1842. Bei Balzac erfährt die Bewegung in Ergänzung zu den bereits skizzierten Implikationen eine soziologische Codierung, die sich nicht zuletzt im direkten Bezug auf gesellschaftliche (Massen-)Bewegungen oder in der Auseinandersetzung mit dem Milieu-Begriff niederschlägt, den Balzac auf überaus fruchtbare Weise geltend macht für die Literatur, aber auch für die sich formierende Disziplin der Soziologie, die spätestens ab 1900 den Begriff der sozialen Bewegung in verschiedenen subkulturellen Milieus untersuchen wird (z.B. Arbeiterbewegung, Jugendbewegung, Schwulenbewegung).

Indem das deterministische Milieu laut der anthropologischen Vorstellung Balzacs durch das Streben nach *or et plaisir* aufgebrochen und überschritten werden kann – ganz im Gegensatz zur späteren Milieu-Konzeption Hippolyte Taines oder zum darauf aufbauenden eugenischen Determinismus Zolas –, wird nicht nur die soziale Klassenzugehörigkeit mobilisiert und nivelliert, sondern gleichermaßen das Milieu selbst, dessen Ränder sich dank einer zunehmenden gesellschaftspolitischen Dynamisierung immer mehr auflösen.³

Balzac muss demnach in vielerlei Hinsicht als einer der wichtigsten Vorreiter verstanden werden im Hinblick auf die Faszination für Bewegung und Bewegungsmuster, die um 1900 ihren vorläufigen Kulminationspunkt erreicht. Indem der egomanische Schriftsteller an sein Oeuvre den durch und durch romantischen Anspruch erhebt, die komplette französische Gesellschaft seiner Zeit abzubilden, wird die Bewegung automatisch zu einem dominanten, immer wiederkehrenden Leitmotiv innerhalb seines fiktionalen Universums. Die allgemeine gesellschaftliche Dynamik, das individuell-triebhaft streben der Figuren nach Aufstieg über die Grenzen der Einzelwerke hinweg, Balzacs dynamische, präkinematografische Beschreibungsweise – all das transformiert den Kosmos der *Comédie humaine* in ein bewegtes Zeit-Bild mit enormem und gleichsam unscharfem Rahmen.

3 Vgl. Rainer Warning: „Chaos und Kontingenzbewältigung in der *Comédie Humaine*“, in: ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 35-76.

Einen ersten Indikator dafür liefert Balzac bereits in einem seiner ersten großen Romane, *La Peau de Chagrin* aus dem Jahr 1831. Dieser noch sehr stark von genuin romantischen Ingredienzien durchtränkte Text, den Balzac bezeichnenderweise Jahre später einordnen wird in die Kategorie *Etudes philosophiques* der *Comédie humaine*, erzählt die Geschichte eines jungen verarmten Adelligen, Raphaël de Valentin, dem in tiefster Depression ein Talisman in die Hände fällt, der ihm jeden Wunsch erfüllt. Der allegorische Zauber des Chagrinleders hat jedoch seinen Preis: Das Leder schrumpft mit jedem erfüllten Wunsch und bringt seinen Besitzer dem Tod immer näher – eine Geschichte also, die angesiedelt werden kann zwischen dem Goethe'schen Fauststoff und Wildes *Dorian Gray*. Vor diesem Hintergrund entfaltet *La Peau de Chagrin* eine durchaus überraschende Hinführung zu unserem Thema. Allerdings enthält Balzacs Frühwerk eine prägnante Szene kurz vor dessen Ende, das den Tod des Protagonisten besiegelt. Bereits deutlich gezeichnet vom körperlichen Verfall und voller Verzweiflung darüber sucht Raphaël eine Reihe von Wissenschaftlern auf in der Hoffnung, ein Mittel zu finden, das den Prozess des beschleunigten Alterns wenn nicht rückgängig macht, so doch zumindest aufhält. Diese Passage liest sich wie eine romantisch inspirierte Form von Wissenschaftskritik, die für den späteren Balzac eher ungewöhnlich ist, versteht er doch seine Romane als Amalgam von *sciences et lettres*, wie er es 1842 programmatisch in seinem *Avant-propos* entwirft.⁴ Die Wissenschaftler jedoch, die Raphaël in seiner Not aufsucht, sind allesamt karikaturenhafte, obsessive Fachidioten, die auf sein verzweifertes Anliegen mit wohlformulierten Diskursen aus ihrem jeweiligen Spezialgebiet antworten. Unter diesen aufgesuchten Gelehrten befindet sich neben einem Zoologen, einem Chemiker und einem Mediziner auch Planchette, seines Zeichens „célèbre professeur de mécanique [...] occupé à regarder toujours un abîme sans fond, LE MOUVEMENT.“⁵

Planchette soll Raphaël ein Mittel zur Verfügung stellen, um seinen bereits empfindlich geschrumpften Talisman wieder auszudehnen. Stattdessen antwortet dieser mit einer Rede über die Bewegung. Hier ein paar Ausschnitte aus dem fast drei Seiten umfassenden Traktat:

„La Mécanique a pour but d'appliquer les lois du mouvement ou de les neutraliser. Quant au mouvement en lui-même, je vous le déclare avec humilité, nous sommes impuissants à le définir. Cela posé, nous avons remarqué quelques

4 Vgl. dazu Joseph Jurt: „La guerre des sciences et des lettres“, in: Walburga Hülk/Ursula Renner (Hg.), *Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*, Würzburg 2005, S. 27-42.

5 Honoré de Balzac: *La Peau de chagrin*, Paris 1974, S. 296.

phénomènes constants qui régissent l'action des solides et des fluides. En reproduisant les causes génératrices de ces phénomènes, nous pouvons transporter les corps, leur transmettre une force locomotive dans les rapports de vitesse déterminée, les lancer les diviser simplement ou à l'infini, sois que nous les cassions ou les pulvérisions; puis les tordre, leur imprimer une rotation, les modifier, les comprimer, les dilater, les étendre. [...] De quel nom appellerons-nous cet acte si physiquement naturel et si moralement extraordinaire? Mouvement, locomotion, changement de lieu? [...] Qu'est-ce que la force et la vitesse? Notre science est inhabile à le dire, comme elle l'est à créer un mouvement. Un mouvement [...] est un immense pouvoir, et l'homme n'invente pas de pouvoirs. Le pouvoir est un, comme le mouvement, l'essence même du pouvoir. Tout est mouvement. La nature est établie sur le mouvement. La mort est un mouvement dont les fins nous sont peu connues. Si Dieu est éternel, croyez qu'il est toujours en mouvement! Voilà pourquoi le mouvement est inexplicable comme lui; comme lui profond, sans bornes, incompréhensible, intangible. Qui jamais a touché, compris, mesuré le mouvement? [...] Il nous enveloppe, nous presse et nous échappe. Il est évident comme un fait, obscur comme une abstraction, toute a la fois effet et cause. Il lui faut comme à nous l'espace, et qu'est-ce que l'espace? Le mouvement seul le révèle; sans le mouvement, il n'est plus qu'un mot vide de sens."⁶

Aller Ironie zum Trotz liefert uns Balzac hier ein hochinteressantes Exposé, das die Bewegung an sich zum interdisziplinären Faszinationsmuster erhebt, immerhin enthalten diese Ausführungen Anleihen aus Mathematik, Physik, sensualistischer Philosophie und Theologie. Bewegung, Kraft und Beschleunigung werden aufgefasst als epistemologisches Problem, dem ganz offenbar mit der Heuristik zeitgenössischer (Natur-)wissenschaft nicht beizukommen ist, weshalb ein Transzendieren des Phänomens zumindest angedeutet wird. Die nicht explizit genannten, aber dennoch implizit mitverhandelten Kronzeugen des Mechanikprofessors sind Newton, Pascal und Condillac, deren Erkenntnisse nicht ausreichen, um dem Faszinosum der Bewegung seine Geheimnisse zu entlocken. Dies mag möglicherweise daran liegen, dass Planchette einen Bereich komplett ausblendet, um den Rätseln der Bewegung auf die Schliche zu kommen, nämlich den der Ästhetik.

Dieser Versuch wiederum wird de facto erst ein halbes Jahrhundert später unternommen. Der heute fast vergessene Kunsthistoriker Paul Souriau verfasst im Jahr 1889 ein Werk mit dem Titel *L'esthétique du mouvement*. Das Buch bezieht sich tatsächlich ausschließlich auf die Bewegungen von Lebewesen, d.h. menschliche und tierische Bewegungsmuster stehen im Zentrum des Interesses. Entsprechend skizziert Souriau

6 Ebd., S. 298f.

zunächst im ersten Teil „Détermination du mouvement“⁷ den anatomischen Bewegungsapparat und erläutert auf eher deskriptive Weise die Notwendigkeit von Bewegungen im Hinblick auf physisches und geistiges „plaisir“. Jenes ‚Vergnügen an der Bewegung‘ bezieht Souriau zunächst allerdings nur auf den, der sich selbst bewegt: physisch, weil Bewegung dabei hilft, Schmerzen zu überwinden und geistig, weil sie dazu beiträgt, den *amour-propre* zu befriedigen. Von genuin ästhetischen Überlegungen lässt sich im ersten Teil der Studie folglich kaum reden. Interessant wird es erst dann, als Souriau die heuristischen Anschauungsobjekte nennt, die ihm dazu dienen, Bewegungsabläufe adäquat zu verschriftlichen, um sie sodann zu studieren: Hierbei beruft er sich auf die wohlbekannten Chronofotografien von Jules Marey. Durch diese fotografischen Experimente, so Souriau, sei es überhaupt erst möglich geworden, wie auch immer perspektivierte Bewegungsstudien zu betreiben.

Im zweiten Teil dann beginnt Souriau über die „beauté mécanique“⁸ nachzudenken, dies ist ein Ausdruck, der bereits im Kern das Vokabular der Futuristen vorbereitet. Weitere Begriffe wie „grâce“⁹, „adresse“¹⁰ und „élégance“¹¹ werden verwendet, um die Schönheit von Bewegungen näher zu typologisieren. Vor allem die „grâce“, die Anmut also, lässt aufhorchen und denken an das Kleist'sche Marionettentheater, allerdings entwickelt Souriau seine eigene Auffassung von dynamischer Anmut ganz anders als der deutsche Autor: „On dit souvent que les mouvements, pour être gracieux, doivent avant tout être naturels. Mais le naturel parfait ne peut être obtenu qu'à force d'art. Il est impossible que dans la grâce il n'y ait pas toujours un peu de coquetterie; et cette coquetterie même lui donne un charme de plus.“¹² Und dann schließlich: „La grâce supérieure a donc toujours quelque chose d'intentionnel. Du commencement à la fin, elle reste un produit d'art.“¹³ Die Anmut als Kunst zu verstehen, die lediglich eine „illusion de la nature“¹⁴ vorgaukelt, hat sehr viel mehr zu tun mit dem Ästhetizismus des *fin de siècle* als mit dem Kleist'schen Verständnis von natürlicher Anmut. Souriau konkretisiert diese Vorstellung von schönen Bewegungen, indem er noch einen weiteren Aspekt hinzufügt: „Le mouvement aura déjà pour nous une certaine beauté quand il sera rythmique; car le rythme est une loi, une forme défi-

7 Paul Souriau: *L'esthétique du mouvement*, Paris 1889, S. 9-70.

8 Ebd., S. 71ff.

9 Ebd., S. 196ff.

10 Ebd., S. 71ff.

11 Ebd., S. 194.

12 Ebd., S. 164.

13 Ebd., S. 196.

14 Ebd.

nie, quelque chose d'intelligible.“¹⁵ Hier verlässt Souriau nun endgültig den Standpunkt des Sich-Bewegenden und wechselt auf die Seite des Betrachters, die ihm ungleich vertrauter sein dürfte, da er bereits fünf Jahre zuvor eine Studie zum Thema *La suggestion dans l'art* verfasst hatte, in der er rezeptionsästhetische Vorgänge in der Kontemplation von Kunstwerken untersucht hatte. Wichtig an diesem Zusatz zur Wahrnehmung von Bewegung ist der Bezug zur Form, der dann auch prominent wieder auftauchen wird in der futuristischen Ästhetik bewegter Körper, wo es jedoch weniger um eine wie auch immer bestimmte „forme définie“ gehen wird als um deren Auflösung durch Bewegung. Diese Formel fehlt jedoch in Souriaus Abhandlung, was nicht zuletzt am doch recht engen Ästhetik-Begriff liegen mag, den Souriau gleich zu Beginn erörtert und der tatsächlich nur das Studium des Schönen vorsieht. Dafür sprechen auch die ausgewählten Bewegungsfiguren, die als besonders schön aufgefasst werden: Beispiele sind der Eislauf, der interpretiert wird als anmutigste Bewegung schlechthin, dann der Tanz und bestimmte Formen des Reitsports. Mit diesen Bewegungsfiguren aus dem Bereich des Sports schreibt Souriau wieder im Spiegel seiner Zeit, wie man sehr schön in den Gemälden Edgar Degas' erkennen kann, der bekanntlich fasziniert war von den Bewegungsmustern von Rennpferden und Balletttänzerinnen und sich nahezu obsessiv abarbeitete an der Darstellung jener rhythmischen Bewegungsabläufe.

Rhythmus, Anmut, Harmonie und eine wohl definierte Form stellen demnach laut Souriau die maßgeblichen Parameter dar, die als Grundvoraussetzung schöner Bewegungen zu betrachten sind. Souriau liefert dafür auch Beispiele aus anderen kulturellen Bereichen, die nicht mehr nur ausgerichtet sind auf die Bewegungen von Körpern. Im Medium der Sprache führt er die Lyrik heran, weil dort vor allem rhythmische Perfektion zu beobachten ist; des Weiteren nennt er die Musik als medialen Ort, der dazu dienen mag, Vergnügen an Bewegungen, hier bewegten Tönen und Klängen, hervorzurufen. Souriau geht nämlich davon aus, dass Melodien und die begleitende „lecture musicale“¹⁶ in der menschlichen Vorstellungskraft visuelle Repräsentationen von Bewegung evozieren: „en même temps que nous entendons une suite de sons d'acuité croissant et décroissant, notre esprit s'en représente le schématisme visuel, le graphique.“¹⁷ Diese sensuelle Translation ist aber nur deshalb möglich, weil die Musik, bewegten Körpern vergleichbar, durch Rhythmus ihre schöne Form erhält: „[l]es variations d'intensité, par les idées dynamiques

15 Ebd., S. 75.

16 Ebd., S. 305.

17 Ebd.

qu'elles nous suggèrent, nous donnent mieux le sentiment du rythme.“¹⁸ Als theoretischen Bezugspunkt nennt Souriau die Ausführungen zur Physiologie der Musik von Helmholtz, konkrete Beispiele aus der Musik nennt er hingegen nicht. Man darf jedoch vermuten, dass es sich eher um Bach handelt als um Wagner, mit dem sich nahezu zeitgleich Friedrich Nietzsche auseinandersetzt in seiner theoretischen Entwicklung des Dionysischen in der Kultur.¹⁹ Ich komme auch deshalb kurz auf Nietzsche zu sprechen, weil das Dionysische, also das Triebhafte, der orgiastische Rausch und die Ekstase, im Grunde genommen einen ewig bewegten Urgrund der Kultur umschreiben, dessen perfekte künstlerische Umsetzung Nietzsche zufolge das wagnerianische Gesamtkunstwerk darstellt. Hier wird deutlich, dass zwischen den Ausführungen Souriaus zur Musik und Wagners Konzeption des Dionysischen, die vor allem auf das Ungeheure des Lebens abzielt, Welten liegen. Das mitreißende, alles entfesselnde dionysische Klangerlebnis, das Wagners Musik auszulösen imstande ist, lässt sich mit dem mathematisch-geistigen Rezeptionsverständnis schöner, da rhythmischer Melodien, wie es Souriau entwirft, nur schwer in Einklang bringen.

Es mag durchaus sein, dass große Teile aus Souriaus *Esthétique du mouvement* aus heutiger Sicht eine gewisse theoretische Naivität aufweisen, was vielleicht in den Zitaten bereits anklang. In ihrem historisch-ästhetischen Kontext betrachtet, auch das wurde deutlich, schreibt Souriau mit an einem Diskurs über die Ästhetik des Dynamischen, der um 1900 gipfelt in dem Faszinationsmuster Bewegung, das schließlich von den Futuristen aufgegriffen und radikalisiert wird.

Dass es sich bei der Jahrhundertwende 1900 um einen symbolisch verdichteten Zeitpunkt handelt, scheint hinlänglich plausibel, wenn man sich die entsprechenden Beschreibungsmuster ansieht: Epochenumbbruch, Medienumbbruch, Sattelzeit, *fin de siècle* sind nur einige der gängigen Bezeichnungen, die immer wieder im Diskurs 1900 bemüht werden, um den grundlegenden Veränderungen, Revolutionen und Umwälzungen in nahezu allen kulturellen Bereichen Rechnung zu tragen. Es versteht sich nahezu von selbst, dass auch die Bewegung, verstanden als interdisziplinäres Faszinationsmuster, zu Beginn des 20. Jahrhunderts an kultureller Energie gewinnt. Ein kurzer Blick auf das diskursive Netz reicht aus, um einen ersten Eindruck davon zu erhalten, wie konstitutiv dynamische Konzepte und Modelle für die gesamteuropäische Kultur um 1900 sind. Hier nur einige Beispiele: Arbeiterbewegung, Jugendbewegung, erste be-

18 Ebd., S. 315.

19 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1872], KSTA I, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, New York 1980.

wegte Bilder, Avantgardebewegungen, schnellere Bewegung durch neue Verkehrsmittel, Dynamisierung von Identitätsmodellen durch die freudianische Psychoanalyse, usw. Alles ist im Fluss, alle Zeichen stehen auf Wandel und Neubeginn, alles verändert sich im Sinne eines baudelaireischen „transitoire“ oder eines nietzscheanischen „Stirb und Werde“, was nicht zuletzt auch zu einer grundlegenden philosophisch-ästhetischen Neuverortung des traditionellen Verständnisses von Raum und Zeit führt, wie sie zunächst durch die Philosophie Henri Bergsons vollzogen wird und darauf aufbauend die Ästhetik der Futuristen nachhaltig beeinflusst.

Ich möchte in diesem Zusammenhang noch auf ein literarisches Werk zu sprechen kommen, in dem die ästhetische Strahlkraft futuristischer Bewegungsfaszination sehr prägnant zum Ausdruck gelangt. Ein Werk, in dem man den ästhetischen Nachhall des Futurismus möglicherweise am wenigsten vermutet hätte, namentlich *A la recherche du temps perdu* von Marcel Proust. Es gibt in Prousts *Recherche* eine Figur, die man als *confrère* der Futuristen bezeichnen könnte.²⁰ Es handelt sich um den jungen Marquis de Saint-Loup, Inbegriff vitalistischer, juveniler Schönheit. Er hat seinen ersten Auftritt im zweiten Band *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* und seinen letzten im Abschlussband der *Recherche* mit dem Titel *Le Temps retrouvé*. Saint-Loup, ein Freund des Erzählers Marcel, mimt über lange Strecken des Romans hinweg den stürmischen und oft tragischen Frauenheld. In Wirklichkeit jedoch ist er ein Wanderer zwischen den Welten, zwischen Sozialismus und Aristokratie, zwischen Erwachsenenwelt und Jugend, zwischen militärischer Disziplin und jovialer Ausgelassenheit und – was die zeitgenössischen Leser enorm empört hatte – zwischen hetero- und homosexueller Orientierung. Am Ende des Romans nämlich werden Saint-Loups homosexuelle Neigungen entlarvt, kurz bevor diese in jeder Hinsicht zerrissene Figur den Freitod an der Kriegsfront wählt. Proust gefällt sich ganz offensichtlich in der sukzessiven Dekomposition seiner Figur – einer Figur wohlge-merkt, die er anlässlich ihres ersten Erscheinens als männliche Variante der Venusgeburt inszeniert. Worin liegt nun genau das futuristische Potenzial des Robert de Saint-Loup begründet?

Wenn man sich den Werdegang Saint-Loups innerhalb des Romans vor Augen führt, fällt vor allem auf, dass seine Auftritte stets durch einen

20 Vgl. Michael F. Zimmermann: „Proust zwischen Futurismus und Passatismus“, in: Wolfram Nitsch/Rainer Zaiser (Hg.), Marcel Proust und die Künste, Frankfurt/Main 2004, S. 112-149; vgl. auch Vf.: „Der bewegte Mann. Proust und die Ästhetik des verschwindenden Körpers“, in: Ursula Link-Heer/Ursula Hennigfeld/Fernand Hörner (Hg.), Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette, Bielefeld 2006, S. 177-198.

ungeheuren Dynamismus geprägt sind, so dass man den Eindruck erhält, hier agiert jemand, der permanent unter extremer Anspannung steht, ein extremes Maß an Vitalismus verkörpert und eine energetisch aufgeladene Intensität ausstrahlt.²¹ So kommt es, dass jeder einzelne seiner Auftritte eine kleine Bewegungsstudie darstellt: Beim ersten Erscheinen eilt er, wie bereits angedeutet, vor dem Hintergrund des Meeres vor den Augen seiner zahlreichen Betrachter davon. Die begehrlichen Blicke verdanken sich seiner ausgesprochenen, nahezu engelsgleichen Schönheit, die Proust sehr detailliert schildert. In der Mitte des Romans wird eine Szene geschildert, in der Saint-Loup in einem Park völlig unvermittelt einen anderen Mann verprügelt, der ihm, wie sich später herausstellt, Avancen gemacht hatte. Die Prügelei beschreibt Proust als „pièce d'artifice“²², in dem sich die beiden Körper so schnell bewegen, dass man lediglich noch „des corps ovoïdes“²³ erkennen kann, die in schwindelerregender Schnelligkeit sämtliche nur möglichen Stellungen einnehmen, aus den beiden Fäusten Saint-Loups werden plötzlich sieben. Proust hantiert während dieser Beschreibung äußerst geschickt mit den Kategorien „agressif“ und „esthétique“, die sich in diesem speziellen Fall als geradezu austauschbar erweisen. Hier wäre ein erster dezidiertes Hinweis auf futuristische Ästhetik zu verorten, immerhin lösen sich die Körperformen der beiden Kämpfenden innerhalb dieses Spektakels, das der ästhetisierende Blick des Erzählers mit einem „phénomène astral“ vergleicht, auf in ihre vektoriellen Kraftlinien.

Am deutlichsten jedoch lassen sich diese ästhetischen Affinitäten zur italienischen Avantgarde im letzten Auftritt Saint-Loups beobachten. Wenn in der gerade skizzierten Szene der Körper des jungen Adligen bereits durch beginnende Auflösung im Rahmen einer gewaltvollen Dynamisierung charakterisiert wird, so ist er im letzten, nicht minder spektakulären Auftritt so gut wie gar nicht mehr erkennbar. Der szenische Rahmen dieser Szene ist folgendermaßen aufgebaut: Der Erzähler unternimmt im nächtlichen Paris des Ersten Weltkriegs einen Spaziergang und sucht angesichts eines plötzlichen Bombenalarms Unterschlupf im einzigen beleuchteten Haus in seiner Nähe, das er zunächst für ein merkwürdiges Spionagenest hält, dann für ein Hotel. Keine dieser Einschätzungen wird sich bewahrheiten, doch dazu später. Noch bevor er das unheimli-

21 Vgl. zur Begriffsgeschichte der Intensität Erich Kleinschmidt: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert, Göttingen 2004; vgl. dazu auch den Beitrag von Daniel Winkler in diesem Band.

22 Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, hg. v. Jean-Yves Tadié, 4 Bde., Paris 1987-1989; hier: Bd. II, S. 480.

23 Ebd.

che Etablissement betritt, sieht er einen jungen Mann aus der Haustür treten und sich eiligen Schrittes entfernen, der sich als sein bester Freund erweisen wird:

„[...] et ma curiosité le fut aussi quand j'en vis sortir rapidement à une quinzaine de mètres de moi, c'est-à-dire trop loin pour que dans l'obscurité profonde je puisse le distinguer, un officier. Quelque chose pourtant me frappa qui n'était pas sa figure que je ne voyais pas, ni son uniforme dissimulé dans une grande houppelande, mais la disproportion extraordinaire entre le nombre de points différents par où passa son corps et le petit nombre de secondes pendant lesquelles cette sortie, qui avait l'air de la sortie par un assiégé, s'exécuta. De sorte que je pensai, si je ne le reconnus pas formellement – je ne dirai pas même à la tournure, ni à la sveltesse, ni à l'allure, ni à la vélocité de Saint-Loup – mais à l'espèce d'ubiquité qui lui était si spéciale. Le militaire capable d'occuper en si peu de temps tant de positions différentes dans l'espace avait disparu sans m'avoir aperçu dans une rue de traverse, et je restais à me demander si je devais ou non entrer dans cet hôtel dont l'apparence modeste me fit fortement douter que c'était Saint-Loup qui en était sorti.“²⁴

Diese atemberaubende Szene lässt sich interpretieren als deutliche Anspielung auf Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier* (1912), genauso gut aber könnte man sich darüber streiten, ob Saint-Loups Motilität motivisch eher Boccioni oder Duchamp verpflichtet ist.²⁵ Fest steht jedoch, dass Saint-Loups Fähigkeit, in kürzester Zeit möglichst viele Punkte im Raum zurückzulegen, d.h. seine leitmotivische „vélocité“ und „ubiquité“, deutlich futuristische Züge aufweist und mithin die „Selbstauflösung Saint-Loups zum Phantom seiner selbst“ einleitet. Die Form seines Körpers dominiert, von einer zunehmenden Unschärfe getragen, über Physiognomie und Aussehen und diese Form, die durch eine *Uniform* bekleidet ist, löst sich immer mehr auf im Rausch der Beschleunigung – aus vestimentärer *uni-forme* wird dynamisierte *multi-forme*. Auch Henri Bergsons Konzeption der Raumzeitlichkeit dürfte Pate gestanden haben bei der Darstellung dieser Fluchtszene und wir haben es hier tatsächlich zu tun mit einer Flucht, da es sich bei dem vermeintlichen Hotel um ein Männerbordell handelt, in dem sich der junge Offizier zuvor vergnügt hatte und in dem der Erzähler nun zufällig landen wird.

Es ist zweifellos ein langer Weg von den Wanderungen Wilhelm Meisters bis zu Prousts fliehenden Figuren. Bewegung wird umcodiert von bildender Entwicklung zu dynamisierter Dekomposition. Das ästhetische

24 Ebd., Bd. IV, S. 389.

25 Vgl. M.F. Zimmermann, „Proust zwischen Futurismus und Passatismus“, S. 140.

Interesse an der Bewegung als solcher, das sich die Futuristen auf ihre stets wehenden Fahnen schrieben, hält Einzug in die *écriture* des französischen Schriftstellers, der bekanntlich mit großem Interesse die künstlerischen und wissenschaftlichen Neuerungen seiner Zeit rezipierte. Und die futuristische Bewegungsästhetik, so zeigen es einige Beiträge dieses Bandes, beeinflusst nicht nur das Werk Prousts.

Ich möchte abschließend im Rückblick auf die von mir ausgewählten Beispiele noch einmal ganz deutlich darauf aufmerksam machen, dass sich die Futuristen mit ihrer Apotheose der Geschwindigkeit und mit ihren ästhetischen Versuchen, diese in Bilder, Texte und Skulpturen zu transformieren, in ein bereits *bestehendes* Faszinationsmuster Bewegung einreihen, dieses jedoch innovativ, lautstark und selbstbewusst einer extremen Radikalisierung unterziehen. Damit wird zwar der Avantgardestatus des Futurismus teilweise mit retrogarden Tendenzen versetzt – eine Aporie, auf die auch Ralf Schnell aufmerksam macht²⁶ –, was jedoch nicht bedeutet, dass die gar nicht so neuen Neu-Errungenschaften nicht ausdrucksstark genug sind, um wiederum gewichtige ästhetische Impulse zu liefern für ein weiteres Nachdenken über die mediale Vermittlung bewegter Körper.

26 Ralf Schnell: „Die Avantgarde als Retrogarde. Aporien der Medienavantgarden“, in: ders. u.a. (Hg.), *Medienanthropologie und Medienavantgarde. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen*, Bielefeld 2005, S. 121-142.