

Ein Essay von Michael Rottmann

Ins 20. Jahrhundert? Immer der Nase nach!

Es ist der Blick, der Bilder erfasst und es ist die Wiedergabe des Gesehenen, ja das Sehen selbst, das die bildende Kunst und deren Theorie lange Zeit dominiert und beschäftigt hat.¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Primat der visuellen Wahrnehmung der Welt von vielen Künstlern in Frage gestellt und neu verhandelt. In Folge sollten andere menschliche Sinne wie das Hören, das Fühlen und das Riechen in der künstlerischen Praxis an Bedeutung gewinnen.

Die Futuristen dürfen als diejenige Avantgarde gelten, welche sich mit der Aufwertung von Tönen, Geräuschen und Düften an den Anfang einer Entwicklung setzten, die, mit anderen Vorzeichen versehen, in den 1960er-Jahren in der Formulierung neuer Kunstbegriffe und damit verbunden in der Entstehung multi-sensorischer Kunstformen kulminierte. Während die auditiven und olfaktorischen Reize von den Futuristen als bestimmende Faktoren innerhalb des Produktionsprozesses angesehen wurden, rückten in anderen intermediären Kunstformen wie beispielsweise den Installationen von Robert Rauschenberg, der Psychedelic Art oder dem Expanded Cinema die Aspekte einer umfassenderen Rezeption der Kunstwerke durch die Ansprache zusätzlicher Wahrnehmungskanäle in den Vordergrund.

Im Folgenden soll nun dezidiert der Bedeutung des Geruchssinnes als Teil des Orchesters im Konzert der Sinne und dessen unterschiedliche Rollen in der

¹ Man denke beispielsweise an die zahlreichen Traktate zur Zentralperspektive in der italienischen Renaissance. Naturalismus, Realismus. Der Diskurs um das „wahre“ Bild im 19. Jahrhundert. Fotografie als Korrektiv.

Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts beispielhaft nachgespürt werden.

Totale Malerei

„Damit ihr es wißt! Um diese totale Malerei zu erreichen, die die aktive Mitarbeit aller Sinne erfordert, diesen Malerei-bildnerischen Gemütszustand des Universalen, muß man Töne, Geräusche und Gerüche malen, wie Betrunkene singen und speien!“²

Mit diesen Worten schloss der Künstler Carlo Carrà (1881-1966), der einer der Hauptakteure in der Gruppe der italienischen Futuristen gewesen ist (Abb.1), in seinem 1913 veröffentlichten Manifest *Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche*. Er forderte darin eine neuartige künstlerische Praxis – die „totale Malerei“ – ein, die eine explizite, intensivere (und rauschartige) Auseinandersetzung des Künstlers mit einer multi-sensorischen Welt und deren „Töne, Geräusche und Gerüche“ über die visuellen Sinneseindrücke hinaus verlangt. Gefragt war von nun an nicht mehr nur die Formulierung der sichtbaren Gegenstände der äußeren Wirklichkeit in einer bildkünstlerischen Sprache, sondern vielmehr die Sichtbarmachung des sinnlich wahrnehmbaren Unsichtbaren durch den Künstler.³



Abb.1 Die Futuristen im Jahre 1912 (von links Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni und Severini)

² Vgl. Carlo Carrà, *Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche*, in: *Lacerba* I, 16, 11. August 1913, zitiert nach Ausstellungskatalog *Futurismus 1909-1917*. Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild, Düsseldorf 1974.

³ (Keine metaphysischen Sachverhalte oder inneren Gemütszustände.)

Carrà plädierte – ganz im Sinne einer Avantgarde der klassischen Moderne – für die Erneuerung und damit Überwindung einer von ihm als defizitär diagnostizierten Malerei, wie sie nach seiner Auffassung in vorangegangenen Epochen und ihren Strömungen praktiziert worden sei: „Bis zum 19. Jahrhundert war die Malerei die Kunst der Stille. Die Maler der Antike, der Renaissance, des 17. und 18. Jahrhunderts haben niemals die Möglichkeit erkannt mit malerischen Mitteln Töne, Geräusche und Gerüche wiederzugeben, selbst dann nicht, wenn sie Blumen, Seestürme und Gewitterhimmel als Sujets für ihre Kompositionen wählten.“⁴

Dieser Zustand des mangelnden Bewusstseins für „Töne, Geräusche und Gerüche“ musste nach futuristischer Überzeugung überwunden werden, denn nach dieser galt: „[...] nur die Kunst ist lebensfähig, die ihre Elemente in der sie umgebenden Umwelt findet.“⁵ Die „Umwelt“ bot mehr als ihre bloße Sichtbarkeit und dieses ‚Mehr‘ als ein ästhetischer Überschuss sollte ein fester Bestandteil der neuen Malerei werden: „Wir Futuristen stellen also fest, dass wir ganz neue Wege einschlagen, wenn wir in die Malerei das Element Ton, das Element Geräusch und das Element Geruch einführen.“⁶ Für die Berücksichtigung und Integration der zusätzlichen Wahrnehmungsreize der Umwelt war die Erweiterung der Sinneswahrnehmung des Künstlers nötig, welche die „aktive Mitarbeit aller Sinne erfordert“.⁷ Erst diese Expansion ermögliche die adäquate Übersetzung des „modernen Leben[s]“, „dessen Wesen dynamisch, tönend, geräuschvoll und duftend ist“ und deren Wiedergabe in der Malerei (Abb.2).⁸



Abb.2 Carlo Carrà, *Funerale Anarchio*, 1910-1911

Schüchterne Versuche der Vormoderne

Einzig den Impressionisten gesteht Carrà als Verfasser der öffentlichen Erklärung „einige verworrene und schüchterne Versuche“ der Darstellung von Tönen und Geräuschen im Bild zu, die er aber sogleich wieder als zu zaghafte Bildsprache relativiert und von einer Übersetzung der Gerüche ist erst gar nicht die Rede.⁹ Dies obwohl Paul Cézanne (1839-1906) als einer der Väter der Moderne bereits vor der Jahrhundertwende die Metaphorik der Olfaktorik verwendete, um seine Auffassung einer stimmigen Malerei und seine Faszination für das Sujet des provençalischen Mont Sainte-Victoire zum Ausdruck zu bringen, wie er in einem Brief an seinen Freund Joachim Gasquet notierte: „Darüber hinaus muß der ganze blaue, scharfe Duft der Kiefern in der Sonne sich vermählen mit dem grünen Duft der Wiesen, die taufrisch sind an jedem Morgen, und mit dem Geruch der Steine, dem Duft des fernen Marmors von Sainte-Victoire.“¹⁰

In Cezannes Notiz leuchtet der Sinn für die Bedeutung des Geruchssinnes auf, bleibt aber noch metaphorische Deskription einer gesehenen Landschaftsszene und Äußerung seiner Vorstellung für das innerbildliche Geschehen. Tatsächlich bekennt Cézanne sich zur noch unerreichten und damit nicht

⁴ Vgl. ebenda.

⁵ Vgl. Boccioni, Carrà, Russolo et al, Manifest der futuristischen Malerei, zitiert nach Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1993, S.69.

⁶ Vgl. Carlo Carrà, Die Malerei der Töne, a.a.O.

⁷ Vgl. ebenda.

⁸ Vgl. ebenda.

⁹ Vgl. ebenda.

¹⁰ Walter Hess (Hg.), Paul Cézanne. Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1980, S.10f.

realisierten Umsetzung dieser Sinneseindrücke, wenn er anschließend feststellt: „Das habe ich nicht wiedergegeben. Man müsste es wiedergeben.“¹¹ Nebenbei sei erwähnt, dass die Reise in die Kunstgeschichte und die damit verbundene mögliche kritische Auseinandersetzung mit der selbstredend provokativ und radikal artikulierten Rhetorik Carrás an dieser Stelle nicht angetreten werden soll und kann. Es sei aber bemerkt, dass die Kunst nie eine „geruchsfreie“ Zone gewesen ist.

Der Geruchssinn in der futuristischen Ästhetik

Es sind die Gerüche und damit auch der Geruchssinn, die interessanterweise eine bedeutende Rolle in dem von den Futuristen postulierten veränderten Produktionsprozess spielen.¹² Wie Carrà in seinem Manifest hervorhebt können diese Sinnesreize für sich als Impulsgeber zugleich Anlass, Anregung und Anleitung für die Ausgestaltung der zukünftigen Kunstwerke sein: „Wir übertreiben nicht, wenn wir behaupten, daß die Gerüche allein ausreichen, in unserem Geist genügend Form- und Farbarabesken hervorzurufen, um ein Bildmotiv zu liefern und die Notwendigkeit des Bildes zu rechtfertigen.“¹³

Wobei eine Rücknahme des Gesichtsinns zugunsten der anderen Sinne, insbesondere des

Geruchssinn ausdrücklich angedacht und erwünscht ist. Diesen Vorgang beschreibt Carrá so: „Wenn wir uns nämlich in ein dunkles Zimmer mit Blumen, Benzin oder anderen riechenden Stoffen einschließen (so dass unser Gesichtssinn sich nicht betätigen kann), dann eliminiert unser bildnerischer Geist nach und nach die durch die Erinnerung vermittelten Empfindungen und läßt ganz besondere bildnerische Komplexe entstehen, die vollkommen mit der Qualität, dem Gewicht und der Bewegung der im Zimmer vorhandenen Gerüche harmonieren.“¹⁴

Es ist diese methodische Dynamisierung und damit Aktivierung der (nicht-visuellen) Wahrnehmung des Künstlers im Produktionsprozess, das „Einsaugen“ der Welt mit allen Sinnen, die den eigentlichen Unterschied zur künstlerischen Praxis in früheren Zeiten ausmachen soll.

Die Olfaktorik in der literarischen Moderne

Die explizite Thematisierung des Geruchs und dessen Einbringung in das künstlerische Schaffen geschieht in der bildenden Kunst etwas verzögert zu einem qualitativ neuen Rekurs auf die Olfaktorik in der literarischen Moderne.¹⁵ Folgt man Silke Pasewalck, dann darf die Literatur des 19. Jahrhunderts noch als überwiegend „geruchsfreudlich“ gelten und die erzählten Geruchswelten des deutschen Realismus wie beispielsweise der Natur, der Gärten oder der Blumen besaßen eher atmosphärischen, ausschmückenden Wert. Mit den Schriftstellern der französischen Moderne wie beispielsweise Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé oder auch Paul Verlaine setzte dann die Aufwertung des vernachlässigten Sinnes ein.¹⁶ Dies konnte auch durch eine veränderte Konturierung des Subjektbegriffs geschehen, der nun mit der „Vorstellung eines dynamischen und den

¹¹ Vgl. ebenda.

¹² Nebenbei gesagt, nicht nur in ihren Werken hinterlassen die Futuristen „Duftspuren“. Bereits 1909 beschrieb Tomasso Marinetti als einer der führenden Köpfe der Futuristen die geradezu erwünschte Ablösung der Futuristen durch eine neue Künstlergeneration – und es sollten viele Avantgarden nachfolgen – und verwendete dabei ebenso den drastischen Duktus der Rhetorik der Olfaktorik, wenn er den Niedergang der eigenen Avantgarde schildert: „[...] und an den Türen der Akademien werden sie [die Nachfolger der Futuristen] wie Hunde den guten Geruch unseres verwesenden Geistes wittern, der bereits den Katakomben der Bibliotheken geweiht ist.“ Vgl. Filippo Tomaso Marinetti, Gründung und Manifest des Futurismus, in: Le Figaro, Paris, 20. Februar 1909, zitiert nach Ausstellungskatalog Futurismus 1909-1917. Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild, Düsseldorf 1974

¹³ Vgl. Carlo Carrà, Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche, a.a.O.

¹⁴ Vgl. ebenda.

¹⁵ Vgl. Silke Pasewalck, Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, De Gruyter, Berlin 2002, S.162ff.

¹⁶ Vgl. ebenda, S.162.

äußeren Eindrücken unterworfenen Ichs“ verbunden war, bedingt durch die Neubewertung der Wahrnehmung in der zeitgenössischen Psychologie und Philosophie.¹⁷

In Folge appellierte Rainer Maria Rilke in seinem 1919 veröffentlichten Aufsatz *Ur-Geräusch* für die Ausbildung aller fünf Sinne des Künstlers und auch Marcel Proust mag in anderer Hinsicht als Beispiel für die „olfactory explosion“¹⁸ innerhalb der literarischen Moderne dienen.¹⁹ In seiner erstmals 1913 teilweise veröffentlichten *Recherche* fängt er die Bedeutung des Geruchssinnes ein. In der berühmt gewordenen Madeleine-Szene, in welcher der Duft eines in Lindenblütentee getauchten Gebäckstückes Erinnerungen an die Jugendzeit weckt, führt Proust seinen Lesern immer wieder vor Augen, wie Gerüche als Auslöser, hier nicht für „Form- und Farbarabesken“ (Carrà), sondern für besonders intensive Erinnerungen und insofern für imaginierte Zeitreisen wirken können: „Aber wenn von einer früheren Vergangenheit nichts existiert nach dem Ableben der Personen, dem Untergang der Dinge, so werden allein, zerbrechlicher, aber lebendiger, immateriell und doch haltbar, beständig und treu, Geruch und Geschmack noch lange wie irrende Seelen ihr Leben weiterführen, sich erinnern, warten, hoffen, auf den Trümmern alles Übrigen und in einem beinahe unwirklich winzigen Tröpfchen das unermeßliche Gebäude der Erinnerung unfehlbar in sich tragen [...]“.²⁰

Es ist anzunehmen, dass Carrà und sein Künstlerkollege Filippo Tommaso Marinetti – der mit

¹⁷ Vgl. ebenda, S.163.

¹⁸ Vgl. ebenda.

¹⁹ Rilke ist durch das Studium arabischer Gedichte auf die europäische Dominanz des Gesichtssinnes bei gleichzeitiger Vernachlässigung der restlichen Sinne aufmerksam geworden und gelangt zur Auffassung, dass das „vollendete Gedicht“ nur unter Verwendung von „fünf Hebeln“ entstehen kann. Vgl. Rainer Maria Rilke, *Ur-Geräusch*, in: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Band 1–6, Band 6, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966, S. 1075f, sowie 1085ff.

²⁰ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band 1: *Unterwegs zu Swann* (Frankfurter Ausgabe, Werke II), Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1994, S.70.

seinem 1909 im *Figaro* erschienenen Manifest *Le Futurisme* zum Namensgeber der Futuristen wurde – diesen Diskurs kannten, schließlich waren sie Beide auch Schriftsteller. Der Bedeutungsgewinn der Olfaktorik innerhalb der futuristischen Bewegung und der bildenden Kunst der Moderne wäre dann gekoppelt an die genannten Vorgänge innerhalb der Literaturgeschichte.

Synästhetische Kunst

Die Entwicklung einer olfaktorischen Kunst zu Beginn des Jahrhunderts war eingebettet in eine Tradition einer synästhetischen Kunst und deren zeitgleichen Entfaltung. Der Begriff der Synästhesie (eine Verschmelzung des altgriechischen „syn“ und „aisthesis“) bedeutet einerseits in einem physiologischen Sinne die „Miterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen“, andererseits in der Ästhetik die „durch sprachlichen Ausdruck hervorgerufene Verschmelzung mehrerer Sinneseindrücke“.²¹

Während im ersten Fall bei Synästhetikern beispielsweise das Hören von Musik von Farbwahrnehmungen begleitet sein kann, zielt der zweite Fall auf die Vermittlung von Gefühlen und unterschiedlichen Sinneseindrücken in der Literatur ab. Es sind die Romantiker, denen eine Vorliebe und die Absicht für die Ansprache mehrerer oder idealerweise aller Sinne durch literarische Beschreibungen zugesprochen wird.²² Heutzutage versteht man unter synästhetischer Kunst, die gleichzeitige Ansprache mehrerer Sinne durch das Kunstwerk. In den

²¹ Vgl. Duden – Das Fremdwörterbuch, Band 5, herausgegeben vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, 5. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim u.a. 1990

²² In früheren Zeiten wurde die Wirkungsweise der Sinne separiert betrachtet und in Analogie die zugehörigen Künste – Musik als Hörkunst, Malerei als Sehkunst, Plastik als Fühl- und Tastkunst angesehen. Vgl. Volker Kalisch, *Fragmentarisches zur Synästhesie*, in: Volker Kalisch (Hg.), *Synästhesie in der Musik. Musik in der Synästhesie*, Verlag Die blaue Eule, Essen 2004, S.59.

„Klangbildern“ wie *Improvisation 31* von Wassily Kandinsky (1866-1944) (Abb.3), sollten die Klänge durch die Malerei evoziert werden, wohingegen in den abstrakten Musikfilmen von Oskar Fischinger (1900-1967) (*Komposition in Blau*) bereits Töne und abstrakte Bilder wie in der Visuellen Musik kombiniert wurden.²³



Abb.3 Wassily Kandinsky, *Komposition 31*, 1913

Zu Beginn des ersten Weltkrieges, also zur gleichen Zeit wie Carrà, systematisierte Kandinsky – ein Synästhetiker – in Goldach am Bodensee seine Gedanken, die er nach eigenen Aussagen etwa 10 Jahre später in seiner berühmt gewordenen kunsttheoretischen Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* veröffentlichte.²⁴ Kandinsky wandte sich in seiner Abhandlung nicht nur an die Künstler, denen er einen didaktischen Text an die Hand gibt, sondern auch an die Betrachter der Kunstwerke. Er beschwört die aktive Rezeption des Kunstwerkes, in dessen „Inneres“ der Betrachter eintauchen solle und so „die Pulsierung mit allen seinen Sinnen“ erleben könne.²⁵ Mit dieser Aktivierung des Betrachters und der damit einhergehenden Verschiebung des Fokus von der Produktions- in Richtung auf die Rezeptionsseite, öffnet er die Türe für die Fragen der erweiterten

²³ Zur Geschichte der Visual Music im 20. Jahrhundert vgl. Kerry Brougher, Olivia Mattis, Jeremy Strick, Ari Wiseman & Judith Zilczer (Hgg.), Ausstellungskatalog: *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, New York 2005

²⁴ Die Schrift erschien 1926 in der ersten Auflage als Band 9 der Bauhausbücher. Kandinsky weist aber darauf hin, dass er die zentralen Gedanken des Buches bereits zu Beginn des 1. Weltkrieges angestellt hatte. Vgl. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, 5. Auflage, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz 1964, S.11.

²⁵ Vgl. ebenda, S.13.

Wahrnehmungsmöglichkeiten von Kunstwerken, wie sie in den 1960er-Jahren – auch im Hinblick auf den Geruchssinn – von großer Bedeutung werden sollten.

Erweiterung der Geruchswelten

Die Futuristen, um noch ein letztes aus ihrer Theorie zu berichten, initiierten auch in einer weiteren Hinsicht eine Malerei neuer Façon, die den vielfältigen Sinneseindrücken des noch jungen 20. Jahrhunderts und deren Lebenswirklichkeit in all seinen Facetten gerecht werden sollte. Dafür sprachen sie sich für die Auseinandersetzung mit neuen Sujets und deren Gerüche innerhalb der Malerei aus und erweiterten so deren 'Forschungsgegenstand': „Unsere Bilder werden also auch die bildnerischen Äquivalente der Töne, Geräusche und Gerüche des Theaters, der Music-Hall, des Kinos, des Bordells, der Bahnhöfe, der Häfen, der Garagen, der Kliniken, der Fabriken usw. zum Ausdruck bringen.“²⁶ Im Großen und Ganzen handelt es sich bei diesen Bildthemen um (öffentliche) Räume des Kulturlebens, der technischen oder industriellen Produktion (Abb.4) und des Transits – eine Auswahl, die sicherlich dem futuristischen Blick geschuldet ist. Von nun an wurden auch die Geruchswelten von 'Gegenwelten' wie Kliniken, Garagen und Bordelle als bildwürdig erachtet. Nun sind diese Sujets nicht alle neu, denkt man beispielsweise an Fabrik-Bilder wie das *Eisenwalzwerk* (1872-1875) von Adolph Menzel oder die Milieu-Bilder von Toulouse-Lautrec, Edgar Degas oder auch Pablo Picasso.²⁷ Neu ist aber das Bekenntnis zur Rolle des Geruches dieser Sujets. Mit ihren programmatischen Forderungen äußerten die Künstler des Futurismus explizit die Berücksichtigung und Umsetzung von Gerüchen, Tönen und anderen nicht-visuellen Sinneseindrücken der Außenwelt in der Kunst, deren Sujets sie auch auf Orte der

²⁶ Vgl. Carlo Carrà, *Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche*, a.a.O.

²⁷ Vgl. zum Beispiel Götz Adriani, *Bordell und Boudoir. Schauplätze der Moderne. Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 2005.*

unangenehmen Gerüche, des Gestanks ausweiteten. Zudem wurde mit der futuristischen Ästhetik ein neuer Wirklichkeitsbegriff („Umwelt“) innerhalb der Künste hergestellt.²⁸

Die Bewältigung dieser überbordenden Geruchswelten scheint allerdings durch die Maler dieser rebellisch-progressiven Avantgarde fragwürdig, wenn man sich nochmals vor Augen hält, dass bereits empfindlich feine, beinahe homöopathische Dosen eines Duftes, wie es Carrà in seinem Manifest ausführte, zwingende Auslöser für Bilder seien. Der positiven Wirkung von üblen Gerüchen und deren Einfluss auf das menschliche Verhalten waren sich die Futuristen wohl bewusst, wie uns die folgende Prognose von Aldo Palazzeschi in dessen Manifest *Der Gegenschmerz* verrät: „Der Gebrauch des Parfüms ist durch den übler Gerüche zu ersetzen. Lasst in einen Ballsaal frischen Rosenduft eindringen, und ihr werdet Euch in einem eitlen, vergänglichen Lächeln wiegen, aber lasst den Saal von dem tiefgründigeren Geruch der Scheisse durchdringen [...] und ihr werdet ihn in Heiterkeit und freudige Erregung versetzen.“²⁹

Es wäre allerdings zu prüfen, ob und wie die provokative futuristische Theorie in der Praxis ihren Niederschlag fand, zumal die Produktion der Avantgarde zumeist in den traditionellen Gattungen Malerei und Bildhauerei erfolgte.



Abb.4 Werkstatt der Firma Krupp um 1900

Abbildungsnachweise

Abb.1:
Die Futuristen, entnommen:
<http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/arte/images/futurismo/futuristi.jpg>

Abb.2:
Carlo Carrà, Funeral of the Anarchist Galli, 1910-11, Öl auf Leinwand, 198,7 x 259,1 cm, erworben durch Lillie P. Bliss Bequest. © 2008 Carlo Carrà / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome, entnommen:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79225

Abb.3:
Wassily Kandinsky, Improvisation 31, 1913, entnommen:
<http://www.nga.gov/kids/kandinsky/>

Abb.4:
Werkshalle der Firma Krupp, entnommen:
<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:KruppWerkstatt1900.jpg&filetimestamp=20051212111607>

²⁸ Vgl. auch die Äußerungen von Gustave Courbet und seinen Realismus-Begriff: „Die Kunst muß aktuell sein, Hauptmotiv ist die zeitgenössische Wirklichkeit.“

²⁹ So äußert sich der futuristische Literat Aldo Palazzeschi in seinem Manifest *Der Gegenschmerz* („Il Controdolore“) Vgl. Aldo Palazzeschi, *Der Gegenschmerz* (29. 12. 1913), zitiert nach Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Rowohlt Verlag, Reinbek 1966, S.?.