

## DIE STADT ERHEBT SICH NICHT

### Boccioni in Hannover

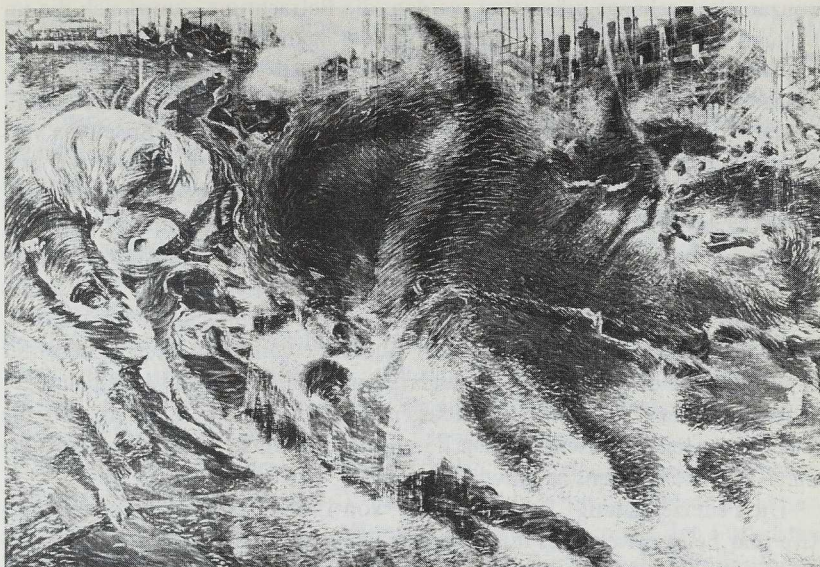
– *Boccioni und Mailand, Kunstmuseum Hannover und Sammlung Sprengel, Ausstellung vom 3. 5. bis 31. 7. 1983 (verlängert bis 14. 8. 1983) –\**

Mit der aus Mailand übernommenen Ausstellung „Boccioni und Mailand“ wird der „Prinz des Futurismus“<sup>1</sup> anlässlich seines hundertsten Geburtstages 1982 in Hannover bis zum 15. 8. 1983 erstmalig in der Bundesrepublik gewürdigt. Das Werk des 1916 nur 33-jährig gefallenen futuristischen Malers, Bildhauers und Kunsttheoretikers Umberto Boccioni muß neben dem der zeitgenössischen Avantgardisten Braque, Delaunay, Duchamp, Leger und Picasso als eines der bedeutendsten des Jahrzehnts vor und während des Ersten Weltkriegs in der Zeit der zweiten industriellen Revolution angesehen werden.

Das Kunstmuseum Hannover mit der Sammlung Sprengel ist neben dem Von der Heydt Museum in Wuppertal, das das bis 1975 verschollen geglaubte Gemälde „Simultanvisionen“ (visioni simultanee) von 1911 erworben hat, die einzige deutsche Sammlung, die ein Bild von Boccioni besitzt und bot sich damit als Partner für die Übernahme der Ausstellung an. Allerdings wird der Besucher enttäuscht, der, wie der Titel „Boccioni und Mailand“ verspricht, eine Ausstellung zum Thema Künstler und Industriestadt erwartet; um wesentliche Zusammenhänge gekürzt, ist die Ausstellung in Hannover zu einer rein monographischen Künstlerretrospektive geraten. Wo der Katalog die in der Ausstellung abgebauten Informationen nachholen könnte, ist die deutsche Fassung beträchtlich geschrumpft. Die Übernahme des umfangreichen Essays des für die Organisation der Ausstellung in Mailand verantwortlichen Boccionikenners Guido Ballo wirkt als halbherziges Zugeständnis an den Titel, zumal fünf andere Aufsätze fehlen, die sich mit der industriellen, urbanen und kulturellen Entwicklung Mailands befassen, darunter ein Aufsatz von Piero Quaglino, der die Kunsttheorie Boccionis und ihre Quellen reflektiert. Neben der Ausdünnung des Textteils sind bei den Reproduktionen im Katalog alle Abbildungen von Werken der Künstler, die den Futurismus stilistisch vorbereitet haben, sowie der zeitgenössischen futuristischen und Mailänder Künstler weggelassen worden, darunter die Arbeiten der außerhalb Italiens noch unbekanntten Künstlergruppe „Nuovo Tendenze“, mit der Boccioni enge Kontakte hatte. Wer sich also tatsächlich über Boccioni *und* Mailand informieren will, dem bleibt nichts anderes übrig, als auf die vorzüglich illustrierte und ausgestattete Hardcover-Ausgabe des Katalogs „Boccioni e Milano“ zurückzugreifen. Ange-

\* Die Ausstellung wurde vorher in Mailand, im Palazzo Reale vom Dezember 1982 bis 6. März 1983 gezeigt.

Kataloge: Boccioni e Milano, Mailand 1982 und Boccioni und Mailand, Mailand 1983



Umberto Boccioni, Die Stadt, die sich erhebt – (La città che sale), 1910, 199 x 301 cm  
New York, Museum of Modern Art

sichts des darin vorliegenden Erkenntnisinteresses der italienischen Forschung und ihrer kommunalen Auftraggeber wurde in Hannover eine Chance vertan, das Interesse an Boccioni in Verbindung mit dem Thema Großstadt durch eigene Beiträge zu akzentuieren.

Nach dem schnellen Einstand der futuristischen Kunst mit der 1913 in Berlin von Herwarth Walden organisierten Ausstellung „Der Sturm“ hat es hierzulande seit der 1934 von den Nationalsozialisten zensurierten Ausstellung futuristischer „Aeropittura“ für die Futuristen bis 1975 nur getrübbte oder gebrochene Augen gegeben. Damals löste die in Düsseldorf gezeigte Ausstellung „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“ einen wichtigen Impuls für die nur schleppend in Gang gekommene Revision des Futurismus aus<sup>2</sup>. Seit dieser Ausstellung sind in der Bundesrepublik zwei wissenschaftliche Veröffentlichungen zum italienischen Futurismus vorgelegt worden<sup>3</sup> und es ist bedauerlich, daß es in Hannover unterlassen wurde, auf der Basis dieser Forschungsansätze die Ausstellung wissenschaftlich vorzubereiten. Der abermalige Abdruck einer Auswahl von Manifesten Boccionis im Hannoverschen Katalog ist bloß eine Verlegenheitsgeste, solange nicht durch eine längst überfällige kritische Analyse der theoretischen Schriften Boccionis vor dem Horizont seines Werks, der gesellschaftlichen Entwicklungen, der Ideologien und anderen Kunsttheorien ein neuer Anlaß gegeben ist.

Bei einem Gang durch die Ausstellung in Hannover lohnen sicherlich auch die monographischen Aspekte des Boccionischen Werks, die übersichtlich und



konzentriert gehängt präsentiert werden, die Betrachtung, zumal sich die im Bestand des Kunstmuseums Hannover mit der Sammlung Sprengel versammelten Werke aus dem Schaffensjahrzehnt Boccionis als Anregung und Vergleichsmöglichkeit anbieten. Die Ausstellung gibt einen, von den Landschafts- und Feldarbeitsmotiven abgesehen, repräsentativen Eindruck von Boccionis vortouristischem Werk, in dem eine Fülle von Zeichnungen, Entwürfen und Skizzen auf seine künstlerische Herkunft im Symbolismus verweisen, während eine Anzahl großformatiger Ölbilder ihn als begabten Maler und Porträtisten ausweisen, der die spätimpressionistische divisionistische Malweise souverän beherrscht. Diese zwei, in getrennten Räumen vorgestellten Grundzüge seines Schaffens bis etwa 1910 zeigen, wie sehr seiner versierter werdenden Maltechnik das Ringen um einen adäquaten Ausdruck von Momenten gesteigerter Emotionalität im Schnittpunkt bürgerlicher Privatsphäre und beschleunigter großstädtischer Öffentlichkeit entgegensteht. In diesen Arbeiten sind die Vorstadien seiner späteren Versuche angelegt, bildliche Äquivalente des Gemüts- und Seelenlebens zu entwickeln.

Die Federzeichnung „Beata Solitudo“ von 1908 versammelt bereits alle Motive und Leitmotive seines futuristischen Werks ab 1910. Mit einer kurzen Beschreibung des Blattes sollen die Motive an dieser Stelle zumindestens aufgezählt werden: Um das in der unteren Hälfte des Blattes zentrale Motiv der Mutterschaft gruppieren sich, überragt von Gebäuden der Stadt (im Uhrzeigersinn), der Tod als Reiter, ein Aufstand, Nonnen, ein Liebespaar, Gefangene, eine Prostituierte mit Freier, die Insignien staatlicher und geistiger Macht: eine Krone und ein Flammentopf auf Codici liegend, die die Aufschriften „Moral“, „Justiz“, „Religion“, „Krieg“ und „Pflichten“ tragen; ein Gelehrter, der einen weiteren Bücherstapel mit den Aufschriften „Wirtschaft“ und „Gesetze“ halb verdeckt; Mönche und Soldaten. Über dem Zentralmotiv, neben dem symmetrisch je eine Frau inbrünstig betet und eine andere verzweifelt die Hände zum Himmel streckt, kreuzen zwei Messerstecher ihre Waffen. Bis zum Horizont, der das Blatt teilt, erstrecken sich rechts eine mit Telegrafmasten bestückte Landschaft und links Industrieanlagen mit rauchenden Schloten. Davor und darüber verkehren ein Pferdefuhrwerk, eine Eisenbahn, zwei Segelschiffe, ein Biplan und ein Luftschiff. Über allem vor einer den Himmel fast ausfüllenden Wolke thront eine melancholische Gestalt, neben deren Kopf von einem imaginären Rahmen herunter zwei Kartuschen mit der Aufschrift: „BEATA SOLITUDO“ und „SOLA BEATITUDO“ hängen. Diese symbolistisch gezeichnete, präraffaelitisch inspirierte Weltschau enthält zwei für Boccionis spätere Arbeiten bemerkenswerte Details: Der Mantel des Todes, der sich in zwei Partien über der Szenerie aufbauscht, ist durch kaskadenartige Linienbündel schraffiert. In gleicher Weise sind die wellenförmig, waagrecht nach hinten wehenden Haare der beiden den Tod anflehenden Frauen gekennzeichnet, so daß sie und der Tod durch diese stilistischen Zusätze sowie durch ihre Symmetrie das Bild kompositorisch bestimmen und thematisch betonen.

1910 beginnt Boccioni eine Serie mit dem Titel „Seelenzustände“ (stati d'animo), womit er versucht, sein die Einzelmotive übergreifendes Darstellungsinteresse an Emotionen zu entwickeln. Mittels malerischer Verfahren probiert er, innere Zustände wie Furcht, Leiden und Schrecken auszudrücken, die mimetisch dargestellt, in der Geschichte der Ästhetik als Häßliches wiederholt umstritten gewesen sind. Um den Körper als Ausdrucksträger zu überwinden, untersucht er das Arsenal seiner zeichnerischen und malerischen Ausdrucksmöglichkeiten und systematisiert es an seiner psychologischen Studie „Seelenzustände“. In einer Serie von Studien unterscheidet er durch Striche und Linien, die im Duktus und im Verlauf des Farbauftrags modifiziert sind, die Varianten des Hauptthemas „Die Abschiede“ (Gli adii): „Die Abfahrenden“ (Quelli che vanno) und „Die Bleibenden“ (Quelli che restanno). Durch die Malerei des Unsichtbaren<sup>4</sup> versucht er gefühlsmäßig aufgeladene Situationen und Zustände künstlerisch zu konstituieren und nennt dessen visuelle Ausdrucksträger „Linienkräfte“ (linee-forza) oder „Kraftlinien“, die „den Betrachter einhüllen und mit sich fortreißen (müssen); er muß gleichsam mit den Persönlichkeiten des Bildes kämpfen müssen.“<sup>5</sup> Mit einer Passage aus dem von den Futuristen zur Erläuterung ihrer Werke verfaßten Beitrag „Die Aussteller an das Publikum“, der 1912 in der Zeitschrift „Der Sturm“ erscheint, bezieht er sich auf die Serie „Seelenzustände“ und kommentiert den Zusammenhang zwischen „Kraftlinien“ und „Seelenzuständen“ folgendermaßen:

„Wie man sieht, gibt es bei uns nicht nur Abwechslung, sondern auch Chaos und Zusammenstoß der völlig entgegengesetzten Rhythmen, die wir trotzdem zu neuer Harmonie zusammenführen./ So gelangen wir zu dem, was wir *Malen der Seelenzustände* nennen. / In der malerischen Beschreibung der verschiedenen Seelenzustände gleicher Art können senkrechte, wellige, gleichsam erschöpfte, hier und da an Silhouetten leerer Körper angeklammerte Linien leicht die Sehnsucht und die Mutlosigkeit ausdrücken. / Konfuse, hüpfende, gerade oder krumme Linien, die sich angedeuteten, zufluchtsuchenden, eiligen Gesten beimengen, bedeuten chaotische Gefühlserregung. / Wiederum geben waagerechte, fliehende, eilende, kurz abgesetzte Linien, die rücksichtslos Gesichter mit ertrunkenen Profilen und zerbröckelnde Fetzen von Landschaften zerschneiden, die aufregende Bewegung des Scheidenden.“<sup>6</sup>

Neben den definierten Elementen eines künstlerischen Experiments geben die „Seelenzustände“ auch eine Grunderfahrung des damaligen Italiens wieder, in dem Zehntausende von Arbeitsemigranten aus dem Süden mit der Bahn zum ersten Mal Heimat und Familie verließen, um in den Städten des Nordens Arbeit zu finden. Dort verdingen sie sich als Subproletariat, bis die Krise ab 1907 den Wirtschaftsboom der Jahrhundertwende zum Erliegen bringt.<sup>7</sup>

Mit dem Projekt „Die Stadt, die sich erhebt“ (La citta che sale) unternimmt es Boccioni als erster Künstler, den schuftenden Bauarbeitern, Handlangern und Transportarbeitern in der vom Bauboom und von Streiks angeheizten Atmosphäre der expandierenden Stadt ein Denkmal zu setzen. Das



monumentale, zwei mal drei Meter große Gemälde zeigt geschirrte Pferde und Arbeiter, die vor einer Baustelle Material karren. Zwischen Lichtkaskaden und Pferdekörpern legen sich die Arbeiter mit gestreckten Armen mit ins Geschirr. Über ihnen beugt sich ein gigantisches rotes Pferd auf, das mit einem dornartig aufragenden Kummengeschirr das Bild beherrscht. Ähnliche Szenen setzen sich im Mittelgrund fort und kulminieren rechts pyramidal in einem von Gerüsten gesäumten Neubau. Links oben auf einer Brücke, wo Menschen, Pferdekarren und eine Straßenbahn zusammenströmen, ereignet sich die neuartige Erfahrung der „rush-hour“.

Daß „Die Stadt, die sich erhebt“, ein Werk des Übergangs vom Symbolismus zur gesellschaftlich engagierten, divisionistischen Malerei des frühen Futurismus nicht aus dem Museum of Modern Art in New York ausgeliehen wurde oder werden konnte, ist ein kaum hinzunehmendes Manko der Ausstellung. Und daß darüber hinaus noch versäumt wurde, die Abbildung davon in die Kataloge aufzunehmen, grenzt an Boykott, denn zwei farbige Skizzen können die Präsenz dieses Hauptwerks Boccionis und des Futurismus nicht kompensieren. Das darin thematisch und malerisch gipfelnde Engagement für die vitale und aufständische Stadt hat unter anderen Vorzeichen auf Edward Munch zurückgewirkt, der selbst ein Anreger Boccionis gewesen ist, und hat die Wandmalereien Siqueiros beeinflusst.<sup>8</sup>

## Anmerkungen

- 1 Marcel Duchamp, *Die Schriften*, Bd. 1, Zürich 1981, S. 219
- 2 1963 gab es in Frankfurt eine Ausstellung futuristischer Malerei unter dem neutralen Titel „Italien 1905-25“. Ausdrücklich und ausführlich hat dann erst Christa Baumgarth 1966 mit ihrer „Geschichte des Futurismus“ auf diese erste Künstlergruppe der klassischen Moderne aufmerksam gemacht. Manifeste und Texte wurden 1972 durch Umbro Apollonio erneut zugänglich.
- 3 1977 legte Ingo Bartsch eine Untersuchung zu den Verflechtungen von futuristischer Literatur und Theorie mit der faschistischen Ideologie vor. Wenn auch ideologische und teilweise konkret politische Verbindungen zwischen Futuristen und Faschisten evident sind, so unterbleibt doch die Konfrontation der ideologiekritischen Ebene mit einer gründlichen Analyse futuristischer Malerei. Ders., *Die Malerei des Futurismus in Italien*, Diss. Berlin 1977. Die Dissertation von Susanne von Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien 1922-1943*, Frankfurt/M. 1979 setzt sich mit einer Phase des Futurismus auseinander, die neben vorausweisenden Theaterexperimenten auch eine dem Faschismus angepaßte Staatskunst hervorbrachte.
- 4 „Dem Unsichtbaren werden wir Fleisch und Knochen verleihen, dem Ungreifbaren, Unwägbareren, Nicht-Wahrnehmbaren. Wir werden abstrakte Äquivalente aller Formen und Elemente des Universums finden, ...“ So formulieren Giacomo Balla und Fortunato Depero dieses auf Boccioni zurückgehende konstruktivistische Verfahren der futuristischen Malerei.  
Dies., *Die futuristische Neukonstruktion des Universums*, in: „Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild“, (Katalog), Düsseldorf 1974, o.S.
- 5 U. Boccioni, C. Carra, L. Russolo, G. Balla, G. Severini; *Die Aussteller an das Publikum*, in: ebd., o.S.
- 6 ebd.

- 7 vergl. dazu: *La Storia di Milano*, Bd. XVI, Mailand 1962, bes. S. 91 – 96; Boccioni a Milano, Mailand 1982, S. 180 – 200, bes. S. 192.
- 8 Zwanzig Jahre nach der Entstehung von „Die Stadt, die sich erhebt“ entwarf Edward Munch ein Wandtriptychon für das Rathaus in Oslo. Auf den Studien für dieses Projekt experimentiert er mit allen Elementen des Boccionischen Bildes; so kommen Pferde, Bauarbeiter, ein Neubau und Straßenbahnen vor, die nach einem ähnlichen Kompositionsmuster wie im Vorbild angeordnet worden sind. Edward Munch. Arbeiterbilder 1910 – 1930, (Katalog) Hamburg 1978, S. 130 – 174, vergl. bes. Kat.-Nr. 106, S. 137.
- Octavio Paz sieht bei Siqueiros „Anklänge an den italienischen Futurismus, sowohl in seiner Malerei als auch in seinen ästhetischen Anschauungen.“ *Der mexikanische Muralismo. Orozco, Rivera, Siqueiros. Ein Interview mit Octavio Paz*, in: *Wand Bild Mexico*, Berlin 1982, S. 57 – 74, S. 62;
- Raquel Tibol betont in einem Interview mit Horst Kurnitzky, daß Siqueiros „den Futurismus nicht nur als künstlerische Idee (betrachtete), sondern auch futuristische Themen, Fiktionen (malte)“, ebd., S. 113 – 130, S. 124.