

Kat. Mannheim: Neue Sachlichkeit 1925: *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Mannheim (Städt. Kunsthalle) 1925  
 Kat. München: Aspekte 1968: *Aspekte der Neuen Sachlichkeit/Aspetti della 'Nuova Oggettività'*, München und Rom (Galleria del Levante) 1968  
 Kat. München: Kunst und Technik 1980: *Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus*, hrsg. v. Helmut Friedel, München (Städt. Gal. im Lenbachhaus) 1980  
 Kat. Paris: Paris-Berlin 1978: *Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland*, München 1979, dt. Ausgabe des gleichnamigen französischen Kataloges zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou 1978  
 Kat. Stuttgart: Realismus 1971: *Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1933*, Stuttgart (Kunstverein) 1977

Kat. Waldkirch: Scholz 1990: *Georg Scholz 1890-1945. Malerei, Zeichnung, Druckgraphik*, hrsg. v. der Stadt Waldkirch, Waldkirch (Georg Scholz Haus) 1990  
 Kat. Wien: Neue Sachlichkeit 1977: *Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen*, Wien (Museum des 20. Jh.s) 1977  
 Kat. Wolfsburg: Sachlichkeit 1993: *Sachlichkeit. Ein Beitrag zur Kunst zwischen den Weltkriegen*, hrsg. v. Jürgen Schilling und Jana Marko, Wolfsburg (Kunstverein) 1993  
 Kat. Würzburg: Zeitnah Weltfern 1998: *Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit*, hrsg. v. Beate Reese, Würzburg (Städt. Galerie) 1998  
 Kat. Wuppertal: Magischer Realismus 1967: *Magischer Realismus in Deutschland 1920-1933*, m. einer Einleitung v. Günter Aust, Wuppertal (Kunst- und Museumsverein) 1967

FRIEDRICH WILHELM MALSCH

## Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus

Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1997. 296 S.; 13 s/w Abb.; ISBN 3-932124-08-1; DM 46,00; CD-Rom-Version DM 43,00

Der Futurismus, diese 1909 von dem Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti ausgerufene Bewegung, wird in Deutschland traditionell wenig beachtet. Die programmatische Verherrlichung von Gewalt und Zerstörung des *Primo futurismo* (1909-1916) und die Affiliation des *Secondo futurismo* (1918-1943) mit dem Faschismus standen einer kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Futurismus im Wege. Das wissenschaftliche Defizit läßt sich nicht durch den Umstand rechtfertigen, daß die italienische Avantgarde kein primär deutsches Thema darstellt wie etwa der Expressionismus, der Dadaismus oder das Bauhaus. Schließlich gehörte sie zu einer der viel diskutierten Kunstrichtungen im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Am leichtesten tat sich die Forschung daher mit der sogenannten »Futurismusdebatte«, die in den 10er und Anfang der 20er Jahre von Künstlern wie Kandinsky oder

Marc und Schriftstellern wie Theodor Däubler, Arno Holz oder Carl Einstein geführt wurde. (Vgl. Dorothea Eimert, *Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei*, Köln 1974 [Diss.]; Johanna Eltz, *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912-1922. Ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, Bamberg 1986 [Diss.]; Carmine Chiellino, *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1978 [Diss.]; Peter Demetz, *Worte der Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934*, München und Zürich 1990; Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – über Anverwandlungen und Abwehr des italienischen Futurismus*, Stuttgart 1991). Zwei Dissertationen von Vertretern der 68er Generation, bei denen die faschistische Dimension des Futurismus explizit

wird, bilden hier eine Ausnahme. (Vgl. Susanne von Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Frankfurt a. M. 1979; Ingo Bartsch, *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehungen zum Faschismus*, Berlin 1977).

Die erste umfassende Monographie zur *Geschichte des Futurismus* in deutscher Sprache von der Literaturwissenschaftlerin Christa Baumgarth erschien 1966 beim Rowohlt Verlag und ist inzwischen längst vergriffen. Es blieb bei der Ankündigung einer Neuauflage dieses bislang unübertroffenen Standardwerks. 1993 folgte ebenfalls bei Rowohlt die von dem Literaturwissenschaftler Hansgeorg Schmidt-Bergmann zusammengestellte Anthologie *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (ISBN 3-499-55535-2). Schmidt-Bergmanns Veröffentlichung stößt — wie man hört — auf keine große Nachfrage; ein weiteres Indiz für die mangelnde Bereitschaft der Kunstwissenschaft, sich auf diesen facettenreichen Ismus einzulassen. Wer allerdings zu *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente* greift, muß feststellen, daß die acht Kapitel durch eingeschobene Zitate zerrissen sind, was die Lesbarkeit massiv stört. Dabei sind Schmidt-Bergmanns Erläuterungen durchweg hilfreich. Es wäre ratsam gewesen, nach dem Beispiel von Baumgarth die futuristischen Dokumente nicht als thematische Blöcke an die Kapitel zu hängen, sondern komplett an den Schluß zu stellen. Bei Baumgarth umfaßt der thematisch gegliederte Anhang 133 klein bedruckte Seiten. Viele ihrer ausgezeichneten Erstübersetzungen hat Schmidt-Bergmann in seinen Band übernommen. Als zweitwichtigste Quelle diente ihm die von Umbro Apollonio zusammengestellte Textsammlung, deren Übersetzung ebenfalls Christa Baumgarth und Helly Hohenemser besorgten: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution, 1909-1918*, Köln: Du Mont Schauberg, 1972 (vergriffen). Die übrigen Dokumente sind aus diversen Publikatio-

nen zusammengesucht. An Neuübersetzungen kamen lediglich zwei Texte von Marinetti (»Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine« und »Eine künstlerische Bewegung begründet eine politische Partei«) hinzu. Das aktuelle Interesse speziell an futuristischen Künstlerschriften wurde nicht zuletzt durch die herausragende Edition *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, angeregt, die Luciano Caruso für den Florentiner Faksimile-Verlag S.P.E.S. betreute. Seit 1980 liegen nun über 400 futuristische Manifeste und Programme samt Einführung in einer erstklassigen Ausgabe vor. Da es sich bei diesen künstlerischen Artefakten um Texte handelt, nahm sich zunächst die Literaturwissenschaft ihrer an. So interpretierte Noëmi Blumenkranz die futuristischen Manifeste als Ausdruck eines psychologischen »Kommunikationsbedürfnisses« sowie als ästhetischen Vermittlungsversuch der Künstler. (Vgl. Noëmi Blumenkranz, »Die futuristischen Manifeste. Theorie und Praxis«, in: *Der musikalische Futurismus*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Graz 1976, S. 65-77, hier 65f.). Im Unterschied dazu unterstreicht der Politik- und Sozialwissenschaftler Manfred Hinz die mythische Selbststilisierung und Autoprogrammierung, zu der das Druckmedium von den Futuristen eingesetzt wurde. (Vgl. Manfred Hinz, »Die Manifeste des *Primo Futurismo* Italiano« und »Die Manifeste des *Secondo Futurismo* Italiano«, in: »*Die ganze Welt ist eine Manifestation*«. *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, hrsg. v. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Darmstadt 1997, S. 109-131 und 132-160).

Sieht man von diesen vereinzelt Ansätzen ab, bleibt die kunsthistorische Erforschung des Futurismus weiterhin ein Desiderat. Seit kurzem liegt eine neue Untersuchung von Friedrich Wilhelm Malsch alias Friedemann Malsch vor, der sich das Herzstück der italienischen Avantgarde vorgenommen hat. Nicht nur daß der Futurismus mit einem Manifest ins Leben gerufen wurde, hunderte von Pro-

klamationen waren das eigentliche Vehikel der künstlerischen Bewegung. Diese Kurztexte hatte vor allem Marinetti lanciert, der obendrein die Druckkosten übernahm. Zusammen mit seinen Künstlerfreunden Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici, Palazzeschi, Prampolini, Sant'Elia u. a. publizierte er Flugschriften zu quasi allen Themen des Lebens und der Kunst. Die Manifeste wurden zudem in verschiedene Sprachen übersetzt, um einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Die Auflagenhöhe pro Flugblatt liegt schätzungsweise bei 2.000 bis 20.000 Stück! Eine Werbekampagne dieses Ausmaßes war in der Geschichte der Kunst neu und sucht bis heute ihresgleichen. Malsch leistet einen grundlegenden Beitrag zu der inzwischen lebhaft geführten Diskussion über den »Manifestantismus« (Franz Pfemfert) der Kunst seit dem Symbolismus im allgemeinen und der Klassischen Moderne insbesondere, die durch jüngste Manifest-Editionen zusätzlich stimuliert wird. (Vgl. etwa Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Stuttgart und Weimar 1995; *Kunsttheorie im 20. Jh. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, I-II, 1895-1941, 1940-1991, hrsg. v. Charles Harrison und Paul Wood, für die dt. Ausgabe ergänzt v. Sebastian Zeidler, Osterfildern-Ruit 1998). Laut Malschs formaler Bestimmung, die aus der pragmatischen On-line-Recherche herrührt, ist ein Manifest u. a. nur dann ein solches, wenn es den Begriff im Titel oder Untertitel führt (S. 15). Die zeitliche Begrenzung dieser Textform wird grob mit 1848 und 1933 umrissen, wobei etwa 15 Jahre zu Beginn des 20. Jh.s den Höhepunkt in der Entwicklung des Manifests darstellen. Dabei übersieht der Autor geflissentlich, daß auch postmoderne Avantgarden (Gruppe Spur, Fluxus, Junge Wilde) Manifeste verfaßten. Malschs Untersuchung ist in zwei Großkapitel gegliedert, denen eine kurze »Einleitung« (S. 13-20) vorausgeht. Zu Beginn erinnert er

darán, daß die Manifeste der langen Tradition von Künstlerschriften zuzuordnen sind, die spätestens seit Vasari »einen festen Bestandteil künstlerischer Tätigkeit« (S. 13) darstellen. Anders als ihre Vorläufer, bei denen das reflexive Moment und der fachliche Diskurs im Vordergrund standen, haben die Künstlermanifeste des 20. Jh.s die Isolation einer innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges autonom gewordenen Kunst zu kompensieren, indem sie Gruppenidentität stiften und Kontakt mit einer nicht mehr institutionalisierten Öffentlichkeit aufnehmen, wie sie etwa noch beim Salon-Publikum gegeben war.

Mit Blick auf die Neuzeit wird für die futuristischen Flugschriften eine historische Perspektive eröffnet, die Malsch in seinen »Einführenden Untersuchungen« (S. 21-119) für das 19. Jh. weiterentwickelt. Dabei arbeitet er nacheinander die begriffs-, gattungs- und strukturgeschichtlichen Grundlagen der Manifest-Kunst des frühen 20. Jh.s heraus und befragt die Kunst- und die Sprachwissenschaft nach ihren Definitionen von »Manifest«, zitiert Begriffsbestimmungen von Bruno Traversetti, Claudio Abastado und Jean-Pierre Andreoli de Villers, ohne in die Diskussion einzugreifen oder ein abschließendes Wort zu sprechen.

Vielmehr versucht er in seinen Kommentaren die Schwachstellen der einzelnen Wortbestimmungen auszuloten. Nach einer konzisen Darstellung der etymologischen Wurzeln von »Manifest« geht er auf die Wortbedeutung im 16. und 17. Jh. ein. Der früheste Beleg für die politische Dimension des Begriffs »Manifest« ist ein Schreiben an Katharina von Medici aus dem Jahr 1574. Gegen Ende des 17. Jh.s definierte der französische Romanautor und Lexikograph Antoine Furetière das Manifest als Instrument der politischen Auseinandersetzung, das ausschließlich in den Händen der weltlichen Obrigkeit lag. Doch blieb selbiges als »multifokaler Texttyp« (S. 74) nicht an den Diskurs der Macht gebunden. Seinem Wortsinne nach war es »Medium«, das allen gesell-

schaftlichen Gruppen zur Verfügung stand, um ihren Interessen massenwirksam Ausdruck zu verleihen. Da das Manifest während der Französischen Revolution zunehmend hermetisch-utopische Züge annahm, bildete es zwar ganz allgemein ideologisches Bewußtsein, ohne realpolitische Akzente im engeren Sinne zu setzen. Dies holten dann Marx und Engels mit ihrem »Kommunistischen Manifest« von 1848 nach, das sie nun endgültig in den Dienst der politischen Opposition stellten.

Neben dem politischen Manifest konnten die Futuristen auch auf die in der 2. Hälfte des 19. Jhs sich zunächst in Frankreich und Italien herausbildende Gattung des literarischen Manifests als Vorbild zurückgreifen. Mit einem verstärkt polemisch-aggressiven Ton und normativen Formulierungen differenzierte sich die Literatur vor den Augen der Öffentlichkeit in einzelne programmatische Schulen aus. Der Erfolg des literarischen Manifests beruhte zunächst nicht so sehr auf ausgefeilter Rhetorik, vielmehr war er an den durch technische Innovationen bedingten beispiellosen Aufschwung der Presse gekoppelt. Das literarische Manifest profitierte von den massenstrategischen Möglichkeiten im Gefolge des aufblühenden Nachrichten- und Informationswesens, aus denen auch die Futuristen ihren Vorteil zu ziehen wußten. Sinnvoll wäre es gewesen, wenn Malsch hieran das Kapitel »Das Manifest als Massenmedium« (S. 186-195) angeschlossen hätte, das die rezeptionsgeschichtlichen und medientechnologischen Aspekte vertieft. Die abschreckende Wirkung von Marinettis Gewalt rhetorik im futuristischen Gründungsmanifest von 1909 versucht Malsch zu entschärfen, indem er sie »zumindest teilweise« als »bei Literaten und Intellektuellen übliche Umgangs- und Diskussionsform« der Jahrhundertwende hinstellt (S. 98f.). Doch werden aus Thesen noch keine historischen Tatsachen, selbst wenn man sie mit Verve vorgetragen. Malsch hätte mit konkreten Belegen etwa bei den symbolistischen Künstlerzirkeln aufwarten können.

Das zweite, umfangreichere Großkapitel mit dem Titel »Künstler-Manifest und Avantgarde: Eine typologische Annäherung« (S. 121-237) wird mit einer kurzen »Vorgeschichte des Künstlermanifestes« eingeleitet. Malsch läßt sie mit dem *Manifeste du Journal des Artistes* von 1828 beginnen, das er in der Pariser Bibliothèque Nationale gefunden hat. Der Wortlaut des Manifests ist in der Fußnote 4 (S. 133f.) wiedergegeben. Ohne großes Aufheben von diesem schönen Fund zu machen, gelingt es ihm auf überzeugende Weise, das von dem Drucker, Antiquar und Kunsthändler aus den »Galeries du Louvre« Charles Farcy als Streitschrift angelegte Traktat in die »Tradition des Herrschafts-Manifestes im Sinne eines gesetzgebenden Aktes« einzureihen (S. 123).

Malschs Versuch, eine Kongruenz von politischem Manifest und der Übernahme des militärisch konnotierten Avantgarde-Begriffs in den Bereich der Ästhetik herzustellen, ist »in der Tat eindrucksvoll«, nur zu spät datiert. Die kolportierte Behauptung, der Fourier-Anhänger Gabriel-Désiré Laverdat habe in seinem Buch *De la Mission de l'art et du rôle des artistes* (Paris 1846) »erstmalig« den Begriff »Avantgarde« auf die politisch-oppositionelle Künstlerschaft angewandt, muß korrigiert werden (S. 124). Bereits im Saint-Simonismus findet man frühe Hinweise auf einen Begriffs-Transfer. So hatte Olinde Rodrigues in *L'artiste, le savant et l'industriel* (1825) Maler, Bildhauer, Musiker und Dichter explizit in den Dienst der Avantgarde gestellt (vgl. Hannes Böhringer, »Avantgarde – Geschichte einer Metapher«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 22, 1978, S. 90-114, hier 96-99). Die Vordatierung des ästhetischen Avantgarde-Begriffs unterstreicht einmal mehr die Bedeutung des *Manifeste du Journal des Artistes* für die Geschichte der Künstlermanifeste. Über Guillaume Apollinaire, der in seinem Artikel *La vie artistique. Les peintres futuristes italiens* (1912) den Avantgarde-Begriff in die Kunstkritik einfließen ließ, hätte ein the-

matischer Bogen zum Futurismus geschlagen werden können (vgl. Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, hrsg. v. Leroy C. Breunig, Paris 1960, S. 22 f.).

An dem wiederaufgerollten »Fall Courbet« wird dreierlei exemplarisch gezeigt. Um die Mitte des 19. Jh.s bedingen sich funktional, strukturell und kausal: der Transfer des Avantgarde-Begriffs aus dem Bereich der Politik in den der Ästhetik, der Niedergang einer normativen Institution wie der französischen Akademie und die Selbstermächtigung des Künstlers zum *spiritus rector* des autonomen Werks einschließlich des damit verbundenen Aufkommens der Künstlermanifeste. Etwas willkürlich schließt Malsch daran eine Reflexion über das Verhältnis von Künstler und Kritiker um 1900 an, aus der nicht klar hervorgeht, ob er nun die posthum veröffentlichten Texte von Gauguin oder die Tagebücher von Redon im weiteren Sinne als Manifeste wertet oder nicht. Die Frage, inwieweit die Kunstkritik die Produktion einzelner Manifeste förderte, wenn nicht gar provozierte, hätte hier behandelt werden können.

In den folgenden drei Unterkapiteln entwickelt Malsch unter Berufung auf Hans Holländers Charakterisierung der Typologie als »kombinatorisch assoziative Methode« eine Drei-Typenlehre der Manifeste, wohl wissend, daß damit kein Typ komplett erfaßt wird. Nach den Gesichtspunkten »Behauptung und Setzung eines Neuen«, »Kontextbezug« und »Kommentar« werden nun einzelne futuristische Manifeste behandelt. Walter Grasskamps Diagnose einer *unbewältigten Moderne* und seiner Feststellung, daß die Innovationen und Legenden der modernen Kunst zunächst vor dem Hintergrund der Modernisierung ihrer Vermittlung und Vermarktung zu betrachten seien, pflichtet Malsch bei, insofern als er ideengeschichtliche Interpretationen der Manifeste vernachlässigt zugunsten kontextueller Aspekte. Dies wird anhand der Entstehungsbedingungen des *Manifesto dei Pittori futuristi* (11. Febr. 1910)

von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini, das den von Marinetti vollzogenen Gründungsakt auf die Bildende Kunst übertrug, eingehend vorgeführt. Für die sog. »technischen« Manifeste, die dazu dienten, »traditionelle künstlerische Gattungen mit der futuristischen Ideologie zu besetzen« (S. 146f.), war *La Pittura Futurista. Manifesto tecnico* (11. April 1910) von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini stillbildend. So unbefriedigend das angesichts der Vielzahl an technischen Manifesten auch sein mag, Malsch kann auf deren konstitutive Rolle bei der futuristischen »Setzung des Neuen« nur summarisch eingehen. Dasselbe gilt für alle anderen bis 1933 verfaßten Manifeste, anhand derer sich der Übergang vom verstärkt ästhetisch orientierten *Primo Futurismo* zum sich politisch verpflichteten *Secondo Futurismo* nachzeichnen ließe. Malsch schlägt diesen Weg nicht ein, sondern hebt mit *Ricostruzione Futurista dell'Universo* (11. März 1915) von Balla und Depero, mit *L'Arte meccanica* (Herbst 1922) von Paladini, Pannaggi und Prampolini und mit *L'Antitradition Futuriste* (29. Juni 1913) von Apollinaire drei Textbeispiele hervor, die typographisch anspruchsvoll gestaltet, dafür aber ohne theoretische Ansprüche bleiben, die sich als rhetorisch spannungslose »Glaubenserklärung« einer jüngeren Futuristengeneration lesen lassen, oder die gar ein Bekenntnis zum Futurismus ablegen, wie im Fall Apollinaires, des damals wohl wichtigsten Kritikers in Paris.

Der »Kontextbezug« des Manifests ist unmittelbar durch die Künstlergruppe und deren ideologische Prämissen sowie subtile Mechanismen gegeben. Einerseits formiert das Manifest die Gruppe, andererseits verpflichtet es deren Mitglieder auf ein Programm, das mit einer formellen Unterschrift bestätigt wird. Marinetti als Gründer und organisatorischer Kopf der Bewegung spielt dabei eine Sonderrolle, die hinsichtlich ihrer Dominanz wie auch ihrer Bedeutung für die Bildende Kunst unterschiedlich beurteilt wird. Malsch refe-

riert hier die auseinandergelassenen Meinungen und führt für beide Seiten entsprechende Belege an.

Das Manifest war primär Lesestoff. Als Sprechtext kam es in den aktionistisch gestalteten »Serate futuriste« gleichsam zur Auf-führung oder wurde anlässlich der futuristischen Ausstellungseröffnungen deklamiert (vgl. Patrick Werkner, »Sendungsbewußtsein, Provokation und Publikum im Futurismus«, in: *Römische historische Mitteilungen*, Bd. 21, 1979, S. 161-186). Während sich der Redner bei diesen Veranstaltungen an ein begrenztes Publikum wendete, richtete sich das Manifest als Massenmedium an die breite Öffentlichkeit. Historisch gesehen, konnten die Futuristen mit einer durch Kunstinstitutionen des 19. Jh.s wie Salon und Kritik vorbereiteten Öffentlichkeit rechnen, die es anzusprechen galt. Während die Futuristen den Druck für ihre propagandistischen Zwecke nutzten, konnten sie der Photographie und der Kine-matographie im »Zeitalter der Reproduzier-barkeit« nur wenig abgewinnen. Malsch korrigiert hier seine 1990 vertretene Auffassung, wonach die Futuristen eine grundlegende »Aufgeschlossenheit gegenüber jeder techno-logischen Neuerung« an den Tag gelegt hät-ten. (Vgl. Friedemann Malsch, »Eine letzte [erste] Antizipation. Die Entdeckung des Fern-sehens durch die italienischen Futuristen«, in: *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommuni-kation und Kunst*, hrsg. v. Edith Decker u. Peter Weibel, Köln 1990, S. 209-228, hier 210). Großes Interesse brachten die Futuristen indessen dem Radio entgegen, das sie als tech-nische Vorform des mit Spannung erwarteten Fernsehens priesen.

In dem von Arnold Gehlen angeregten Kapitel »Das Manifest als Kommentar« untersucht Malsch das chronologische Verhältnis von Künstlermanifest und Kunstwerk. Dabei trifft er bei den Kommentaren zum futuristischen Werk die kategorische Unterscheidung zwi-schen ihrer antizipierenden und ihrer resümie-renden Funktion. Für letztere gibt es, so Malsch,

keine Beispiele in der Bildenden Kunst (S. 219). Paradoxerweise – und doch richtig – widerspricht er sich zehn Zeilen weiter mit dem ersten Gegenbeispiel, dem *Manifesto tec-nico della scultura futurista* (11. April 1912) von Boccioni, einem »nicht allein antizipatori-schen Typ« von Manifest (S. 220). »Kommen-tar« impliziert ferner Kritik, die sich am Werk anderer Künstler entzündet, und schließlich die Theoriebildung, die im Futurismus ein offenes System darstellt.

Die knapp gehaltenen »Schlußfolgerungen« sind im dritten Großkapitel hintangestellt (S. 239-242). Ergänzt werden sie von einem aus-gesuchten Literaturverzeichnis (S. 243-258) und einem Anhang (S. 259-296). Im ersten, mit »Unveröffentlichte Quellen und Bildmate-rial« überschriebenen Teil druckt Malsch einen Augenzeugenbericht des amerikanischen Kritikers Henry McBride ab, der Boccionis gut besuchten und in Tumult ausartenden Vor-tragsabend am 27. Juni 1913 in der Pariser Galerie *La Boëtie* beschreibt. Mit dieser Trou-vaille wird unser zunächst von den Futuristen (Severini, Boccioni) geprägtes Bild von dem »event« erweitert. Diesmal schildert kein Akteur, sondern ein Zuschauer aus dem Publi-kum den Vorfall. Bei dem »Bildmaterial zu den 'serate'« sind nur die Dokumentationsfot-os von Steve Poleskies Flugperformance *Hommage to Azari*, die am 7. August 1985 in Locarno stattfand, Erstveröffentlichungen. In den zweiten Teil des Anhangs sind neun futu-ristische Manifeste aufgenommen worden, die Malsch erstmals ins Deutsche übertragen hat, wobei er Typographie, Orthographie und Interpunktion der Originaltexte beibehält. Mögen seine gelungenen Übersetzungen stellen-weise etwas holprig klingen, so ist dies bereits in den italienischen Texten angelegt. Bedauer-licherweise läßt sich der Autor nicht über seine Auswahl der Manifeste aus, für die Azari, Depero, Marinetti, Fillia, Ginna, Pannaggi und Paladini als Autoren firmieren. Allein die Tatsache, daß sie bislang nicht ins Deutsche übertragen wurden, ist noch kein ausreichen-

der Grund; schließlich trifft dies auch auf viele andere futuristische Manifeste zu. Man hätte sich deshalb gewünscht, daß die neun Manifeste stärker den Gegenstand der Untersuchung gebildet hätten. Auf diese Weise wäre eine Vertiefung in Spezialprobleme möglich geworden, bei der die Dadaismus- oder Surrealismus-Forschung eine gewisse Vorreiterrolle einnimmt. (Vgl. Jean-Claude Chevalier, »Dada, étude linguistique de la fonction d'un terme qui 'ne signifie rien'«, in: *Cahiers de l'Association Internationale pour l'étude de dada et surréalisme* [Paris], Nr. 1, 1966, S. 7-15; René Lourau, »Le Manifeste Dada du 22 mars 1918. Essai d'analyse institutionnelle«, in: *20th l'Icosothèque 1. Le Siècle éclaté*, hrsg. v. Mary Ann Caws, Nr. 1, 1974, S. 9-30; Nicole Boulestreau, »L'Épreuve de la nomination dans le premier 'Manifeste du Surréalisme'«, in: *Littérature*, Nr. 39, Okt. 1980, S. 47-53; Ferdinand Drijkoningen, »Auf der Suche nach Intentionen und ihren Implikationen: Das erste 'Manifest des Surrealismus' und 'Poisson soluble'«, in: *Manifeste: Intentionalität*, hrsg.

v. Hubert van den Berg u. Ralf Grüttemeier, Amsterdam und Atlanta, 1998, S. 119-140).

Im übrigen wäre es hilfreich gewesen, wenn Malsch auch jene (wenigen) Manifeste in den Anhang aufgenommen hätte, auf die er im Text ausführlich zu sprechen kommt. Dadurch hätte er dem Leser die Prüfung seiner Interpretationen erleichtert. Die durch den spürbaren Zeitdruck der Fertigstellung des Buches entstandenen »Schönheitsfehler« (uneinheitliche Zitierweise der Manifeste, irreführende Fußnoten, Verweise auf Sekundärliteratur statt auf Quellenbände, fehlende Indizes, Druckfehler) bedürfen keines Kommentars.

Die Aktualität der futuristischen Künstlermanifeste liegt vor allem in deren theoriebildenden Funktion. Insofern bieten sie den intellektuellen Kräften innerhalb der Kunstwissenschaft, die sich in den vergangenen zehn Jahren zusehends auf abstrakte Fragestellungen konzentrierten, ein weites Tätigkeitsfeld. Angesichts des derzeit lebhaften Interesses an Kunsttheorie befindet sich der »historisch« orientierte Forschungszeitweig innerhalb der Kunstgeschichte im Hintertreffen. Daß er darum noch lange nicht am Ende ist, belegen Malschs scharfsinnige wie nachhaltige Analysen.

Astrit Schmidt-Burkhardt

## Elektronische Bildprojektion in der kunsthistorischen Lehre. Ein Bericht aus der Praxis

In ihrem Beitrag zum Juliheft schildern Stephan Hoppe und Holger Simon die Vorteile, die der »Abschied vom Dia« für die kunstgeschichtliche Lehre bereit hält. Auch das Kunstgeschichtliche Seminar der Justus-Liebig-Universität Gießen hat die Umstellung auf eine computergestützte Bildprojektion im letzten Jahr vollzogen. Wir hoffen, daß unser Praxisbericht eine fortgesetzte Diskussion nicht nur der Vorteile, sondern auch der mit der »medialen Wende« offensichtlich einhergehenden Probleme anregen wird.

Die hiesige Kunstgeschichte hatte — zusammen mit anderen Instituten des Fachbereichs — einen Antrag an das Hessische Kultusministerium formuliert, das daraufhin aus dem

»Hochschulsonderprogramm III« die finanziellen Mittel für einen Beamer, mehrere PCs und Peripherie bereitstellte. Die Geräte wurden im Sommer 1999 im Kunstgeschichtlichen Seminar installiert. Im WS 99/00 haben wir in allen Veranstaltungen auf eine Bildprojektion mit PC und Beamer umgestellt. Dazu werden die gewünschten Bildvorlagen eingescannt, in einer zentralen Datenbank erfaßt und dann zu einer Präsentation zusammengestellt. Letztere funktioniert auf der Grundlage von HTML-Seiten und kann somit auf jedem Rechner, der über einen Internetbrowser verfügt, benutzt werden. Die »Digitale Diathek« (bislang knapp 1.500 Einträge) steht im Intranet/Internet bereit, so daß jeder, der über ein Passwort