

sich doch gerade im Sinne der Autorin zu einer weiterführenden Debatte. Bedauerlicher ist, dass es über weite Strecken bei der Forderung nach Debatte bleibt und konkrete, zukunftsbezogene Diskussionspunkte nicht hinlänglich konturiert sind. Unscharf erscheint bisweilen auch die Schwerpunktsetzung einzelner Texte: Die Feinabstufungen der Facetten der historischen Entwicklung der Disziplin und die daraus resultierende Kapitelstruktur sind für die weniger fachkundige Leserin nicht immer nachvollziehbar. Nach der überzeugend begründeten Grundsatzkritik am

Fach der Denkmalpflege wäre statt einer Collage vielleicht eine Hybridform anregender gewesen, die sowohl Streitschrift als auch kritische Historisierung hätte sein können.

---

**DR. ANNIKA WIENERT**  
 Deutsches Historisches Institut Warschau,  
[wienert@dhi.waw.pl](mailto:wienert@dhi.waw.pl)

## Neue Untersuchungen zu den Wechselwirkungen futuristischer Bewegungen im globalen Rahmen

Günter Berghaus (Hg.)  
**Handbook of International  
 Futurism.** Berlin/Boston, Verlag  
 Walter de Gruyter 2019.  
 XX, 964 S., 1 Karte.  
 ISBN 978-3-11-027347-2. € 169,95

---

**D**en Kenntnisstand zur Geschichte des Futurismus kurz zusammenzufassen, ist inzwischen nicht mehr möglich. War Christa Baumgarths gleichnamiges Werk (Reinbek b. Hamburg 1966) gerade für den deutschen Sprachraum – auch dank der teilweise erstmalig übersetzten italienischen Manifeste – ein bewährter Einstieg für jede Studie zum italienischen Futurismus in seiner neuerdings betonten *longue durée* von 1909 bis 1944, so sieht man sich heute unzähligen Publikationen zu diesem Thema gegenüber. Ausgehend von der Literatur revolutionierte der Futurismus die Kunstszene weit über sein Ursprungsland Italien hinaus. Ein Kompendi-

um, das die Entwicklungen dieser facettenreichen Avantgarde-Bewegung zusammenfasst, die komplexen Zusammenhänge in einem internationalen Kontext aufzeigt und dabei auch fest verankerte Vorurteile überzeugend auflöst, war lange Zeit ein Desiderat.

Aufbauend auf seinen Erfahrungen als Mitherausgeber eines internationalen Jahrbuchs zum Futurismus (*International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin/Boston seit 2011) gelingt es Günter Berghaus mit dem *Handbook of International Futurism* diese Lücke zu schließen. Aufgeteilt in drei Themengebiete setzt sich das 984 Seiten umfassende Handbuch zum Ziel, „[to] offer an overview of the main developments in the countries and disciplines in which Futurism had a marked influence“ (XIX). Die 55 Beiträge bieten eine Synthese des aktuellen Forschungsstands in 14 künstlerischen Disziplinen und 38 Ländern. Der lebhaft internationale Austausch der FuturistInnen mit anderen Avantgarde-Bewegungen legte eine komparatistische Studie zum „weltweiten Futurismus“ nahe. In der Einführung wird betont, dass Filippo Tommaso Marinetti mit seinen Ideen, die er erstmals 1909 in seinem Manifest festhielt, nicht nur

europaweit auf Interesse stieß (XI). Eine unvollständige bzw. sogar teilweise verfälschte Vermittlung futuristischer Inhalte in der Kunstkritik führte jedoch dazu, dass „stripped of its theoretical basis, Futurism began a ‚second life‘ that often bore little relation to the aims and visions pursued by the movement’s founding fathers“ (XIII).

In Teil 1 des Handbuchs werden „Generelle Aspekte des Futurismus“ (1–66) und somit die grundlegenden Diskurse der Futurismus-Forschung vorgestellt: Berghaus gibt einen erhellen- den Überblick über die – oft fehlinterpretierte – Historiographie des italienischen Futurismus. Aleš Erjavec stellt sich dem problematischen und viel diskutierten Thema des politischen Futurismus – ist dieser doch aufgrund seiner Nähe zum Faschismus diskreditiert. Die Einsichten in die erst in den letzten Jahren verstärkt untersuchte Rolle der FuturistInnen in Italien und Russland werden von Lucia Re und Charlotte Douglas präsentiert. Im zweiten Teil, „Futurismus in verschiedenen künstlerischen Medien“ (67–296), folgen 15 ExpertInnen den Spuren des Futurismus in ihren jeweiligen Spezialgebieten, die neben Bereichen wie „Architektur“ auch Lebensrealitäten wie „Küche“ und wenig erforschte Medien wie „Radio und Geräuschkunst“ berücksichtigen. Dabei werden die Facetten des Futurismus sowie der Einfallsreichtum der futuristischen KünstlerInnen anschaulich vor Augen geführt. Die weltweite Verbreitung futuristischer Ideen wird im dritten Teil des Handbuchs deutlich, in dem 48 AutorInnen „Futuristische Traditionen in verschiedenen Ländern“ (297–924) untersuchen, in alphabetischer Ordnung von Argentinien bis zu den Staaten des ehemaligen Jugoslawien. Alle Beiträge sind mit einer ausführlichen Bibliographie der zitierten, aber auch von weiterführender Literatur versehen. Eine Karte zeigt auf einen Blick die geographische Ausbreitung des Futurismus, ein Namensindex verzeichnet alle im Handbuch genannten Personen. Weiter zeichnet es sich durch thematische Querverweise innerhalb der einzelnen Bereiche aus und präsentiert sich so insgesamt als ein exzellent durchdachtes Instrument für erste und weiterführende Forschungen zum Thema. Es handelt

sich also nicht um ein biographisches Nachschlagewerk, sondern trägt der Komplexität des Futurismus systematisch Rechnung – ein Konzept, das bereits ähnlich Vivien Greene 2014 in ihrem nach Themen gegliederten Ausstellungskatalog *Italian futurism 1909–1944. Reconstructing the universe* (New York 2014) verfolgte, indem sie drei Untersuchungen zur Avantgarde, Historiographie und Politik voranstellte.

### **POLITIK UND MISOGYNIE**

Als Auftakt widerlegt Berghaus in seiner „Historiographie des italienischen Futurismus“ den Mythos einer Repression des Futurismus in der Nachkriegszeit (4) aufgrund seiner Verbindung zum Faschismus, erschienen doch nachweislich von 1945 bis 1959 rund 650 Publikationen zum Futurismus. Für die anfängliche Konzentration der Forschung auf die „heroische Phase“ (1909–15) und die spätere Neubewertung des „Zweiten Futurismus“ (1916–44) als „wirklich neues Kapitel“ zeigt Berghaus die Gründe für eine zunächst einseitige Betrachtung des Futurismus und deren nachfolgende Überwindung auf (4f.). So werden u. a. Forscher wie Enrico Crispolti und Maria Drudi Gambillo vorgestellt, die zu einer Neubewertung des Futurismus maßgeblich beigetragen haben (4f., 14f.). Eine von Berghaus durchgeführte Analyse und statistische Auswertung der Entwicklung dieser Publikationen sowie der Ausstellungen zum Futurismus in den Jahren 1945 bis 1969 dokumentieren ein beträchtliches Forschungsinteresse (19f.).

Im Beitrag „Politik des Futurismus“ informiert Erjavec umfassend über das politische Engagement der FuturistInnen, ihre Ansichten und Ziele in Italien. Dabei berücksichtigt der Autor nicht nur die oft einschneidenden Veränderungen, die mit dem Einsetzen des Ersten und Zweiten Weltkrieges – sowie deren Folgen – einhergingen, sondern differenziert zwischen den Positionen einzelner Künstler (28f.). Die Nähe zwischen Anarchismus und Futurismus wird genauso thematisiert wie diejenige zum Faschismus, insbesondere Marinettis Verbindung zu Mussolini und die daraus resultierenden Konsequenzen für die futuristischen und faschistischen Bewegungen (33–38). Durch

eine detaillierte Aufschlüsselung der unterschiedlichen Entwicklungsstränge unter Einbezug der jeweiligen politischen und sozialen Kontexte macht er deutlich, dass eine Reduktion des Futurismus auf eine ‚Kunst des Faschismus‘ zu kurz-sichtig ist.

Das künstlerische und innovative Potential der „Futuristinnen“ wird im dritten Beitrag hervorgehoben. Sicher war Marinettis Aufruf zur „Verachtung der Frau“ (Punkt 9) einer der provokantesten Punkte im futuristischen Gründungsmanifest. In Verbindung mit einer unbändigen Begeisterung für die Maschine und den Krieg verstärkte sich der Gesamteindruck einer rein männlich dominierten, kriegsverherrlichenden und frauenfeindlichen Bewegung. Lucia Re und Charlotte Douglas greifen somit ein viel diskutiertes Thema auf, das erst seit den 1980er Jahren eine grundlegende Revision erfahren hat. Ihr Beitrag dokumentiert die kulturelle, politische und soziale Situation am Anfang des 20. Jahrhunderts mit ersten zaghaften feministischen Ansätzen. Die Autorinnen legen dar, wie es zu einer auffallend hohen Beteiligung von Künstlerinnen innerhalb des „misogynen“ Futurismus kommen konnte. Daran hatte wiederum Marinetti seinen Anteil, da er Frauen durchaus als „potentielle Alliierte in der Explosion und Zerstörung der bürgerlichen Familie und der ganzen bestehenden Ordnung“ (51) betrachtete.

### MATERIALISIERUNGEN

Nicht weniger als 15 Beiträge geben einen „Überblick über die Hauptentwicklungen“ in den Disziplinen, die durch den Futurismus einschneidende Neuerungen erfahren haben. Alphabetisch geordnet, beginnt dieser Abschnitt mit der Entstehung einer futuristischen Architektur: Michelangelo Sabatino stellt die Protagonisten der frühen Jahre mit ihren unterschiedlichen Positionen sowie die davon abweichende Entwicklung auf der Insel Capri als „Mittelpunkt eines ‚langsamen‘ Futurismus“ (72) vor. Matteo Fochessati schildert die Entwicklung eines futuristischen Keramikdesigns im internationalen Kontext und stellt Beispiele früher Experimente, speziell in Faenza, vor. Dabei erweist sich die Bedeutung der Gruppe um Tullio

d’Albisola (1899–1971) als zentral. Der Frage, ob ein futuristisches „Kino“ als solches überhaupt existierte, geht Wanda Strauven auf den Grund. Sie behandelt den paradoxen Umgang der Futuristen mit diesem Medium und die wenigen erhaltenen Beispiele. Cecilia Novero skizziert die futuristische „Küche“ als ernstzunehmendes Medium, das nicht nur alle Sinne ansprechen sollte, sondern darüber hinaus auch eine politische Dimension haben konnte. Ob es einen futuristischen Tanz gab, ist nach Patrizia Veroli nicht leicht zu bestimmen, existieren doch nur wenige überlieferte Zeugnisse.

Besondere Aufmerksamkeit kommt den künstlerischen Sparten des Mode-Designs und des Theaters zu, die durch ihre Wandelbarkeit und Experimentierfreude eine perfekte Projektionsfläche für futuristische Aktionen boten. Dabei werden die Entwicklungen in Italien und Russland gesondert betrachtet: Die dynamische Interpretation der Alltagsmode mit ihren politischen Implikationen in Italien, in der die Futuristen auch Hut, Kravatte und Fächer bedachten, stellt Franca Zoccoli vor. Der Prozess von anfänglichen Provokationen in Russland durch auffallende Kleidung und Gesichtsbemalung hin zu einer industriellen Anfertigung von kombinierbaren Kleidungsstücken mit geometrischen Mustern wird von Ekaterina Lazareva nachvollzogen. Der Frage, inwieweit die Futuristen „die traditionelle Rolle des Theaters als eine Institution in der Gesellschaft“ (246) hinterfragten, gehen Domenico Pietropaolo in Italien und Edward Braun in Russland nach. Stephen Bury präsentiert futuristische Errungenschaften im Bereich des Graphik-Designs, der Typographie und der Künstlerbücher vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens in Frankreich. Die neuen Möglichkeiten, die sich auch in der dekorativen Kunst, im Mobiliar und in der Innenarchitektur durch die Industrialisierung ergaben, führt Anna Maria Ruta u. a. anhand von Künstlerhäusern und ihrer Ausstattung wie beispielsweise Deperos *Casa del Mago* in Rovereto und der *Casa Balla* in Rom vor Augen. Dabei wird der bemerkenswerte Beitrag der Frauen im Bereich der angewandten Kunst deutlich, wobei es das Dilemma vieler Futuristinnen zu be-

denken gilt, sich eigentlich von diesem Genre zu distanzieren, um klischeehafte Stereotype nicht zu verstärken (dazu auch Zoccoli, 148).

**D**aniele Lombardis Beitrag listet detailliert alle für die futuristische Musik relevanten Komponisten und Musiker sowie deren jeweiligen Beitrag zur musikgeschichtlichen Entwicklung auf und verbindet dies mit einem Aufruf, den futuristischen Kompositionen ein „neues Leben“ (209) durch Aufführungen zu verleihen. Wie zum Kino, war auch das Verhältnis der Futuristen zur Fotografie gespalten. Warum das moderne Medium zunächst nur im Fotodynamismus der Brüder Anton Giulio (1890–1960) und Arturo Bragaglia (1893–1962) genutzt wurde – und wie dies im Zusammenhang mit der futuristischen Malerei sowie okkulten Phänomenen zu sehen ist – wird anschaulich von Marta Braun geschildert. Die Vision einer futuristischen Kunst, die die Grenzen von Zeit und Raum überschreitet und auf den Vibrationen von Lebewesen oder auch Objekten basiert, skizziert Margaret Fisher eindrucksvoll in „Radio und Klangkunst“. Die herausragende Bedeutung der „Visuellen Poesie“ in der futuristischen Ästhetik stellt Jed Rasula heraus, indem er die typographischen Experimente in Italien und Russland mit zeitnahen Tendenzen in anderen Ländern konfrontiert. Irritierend ist die Entscheidung, gerade die zentralen Bereiche des Futurismus – Literatur, Malerei und Skulptur – nicht in die Reihe der künstlerischen Medien aufzunehmen. Stattdessen finden sie sich unter den einzelnen Ländern (Italien, Russland und Ägypten) wieder.

### **UNTERSCHIEDLICHE GEOGRAPHISCHE AUSPRÄGUNGEN**

In der Untersuchung futuristischer Tendenzen in 38 Ländern hebt der letzte Teil des Bandes „die Prozesse eines kulturellen Austausches über politische, geographische und linguistische Grenzen hinweg“ hervor (XVIII). Die AutorInnen nennen die wichtigsten Diskussionen und Protagonisten des jeweiligen Landes, vollziehen chronologisch die Entwicklungen nach und verorten diese in ih-

rem topographischen und zeitlichen Kontext. Dabei wird deutlich, dass eine direkte Übernahme von futuristischen Ideen eher eine Seltenheit darstellte. Dynamische Wechselwirkungen mit der Kunst und Kultur der jeweiligen Länder führten zu mannigfaltigen und sehr unterschiedlichen Ausprägungen. Oft war die politische und soziale Situation des jeweiligen Landes für die Rezeption ausschlaggebend. Maria Elena Paniconi und Nadia Radwan führen dies am Beispiel von Ägypten vor Augen: Während in Westeuropa der Modernismus als eine Antwort auf die technologische und industrielle Veränderung der Umwelt verstanden werden kann, wurde in Ägypten eine die Moderne befürwortende Kultur als eine Kraft begrüßt, die zu einem kulturellen und politischen Wandel führen konnte (408). In anderen Ländern, wie beispielsweise Lettland, wandten sich die modernen Künstler nicht gegen die bestehende Tradition, sondern traten vielmehr für eine Stärkung der nationalen Kultur ein (Brasliņa, 656).

Nicht überall wurden die neuen Ideen positiv aufgenommen, so kam es zu extrem unterschiedlichen Reaktionen auf die Flut von Manifesten aus Italien. In Belgien etwa war man skeptisch, England und die Niederlande distanzieren sich zunächst insbesondere aufgrund des aggressiven Tons der Manifeste. Erschwert wurde eine Vermittlung des Programms durch teilweise unvollständige oder gar falsche Übersetzungen. In Argentinien erfolgte sogar eine Zensur des besonders provokativen 9. Punktes des Gründungsmanifests (Sarabia, 299). Anders stellte sich die Situation in Ländern dar, in denen ein direkter Kontakt mit den FuturistInnen möglich war und wo neben deren Schriften auch deren Werke zu sehen waren. Die Bedeutung von Ausstellungen zieht sich wie ein roter Faden durch die Beiträge, waren sie für den ersten Eindruck doch oft entscheidend. Bereits ab 1911 fand ein Austausch mit KünstlerInnen in Paris statt, doch trotz der großen Aufmerksamkeit, die der Futurismus in Frankreich genoss, übernahmen nur wenige Künstler futuristische Elemente in ihr Werk (Bohn, 460). Die Begeisterung für die Ideen des Futurismus blieb auf einzelnen Künstler begrenzt (so in Belgien, Chile, Estland,

Finnland und Irland). Dort wurden einige futuristische Texte übersetzt und über Zeitschriften als flexibles Medium verbreitet, wie András Kappanyos am Beispiel von Ungarn ausführt (538).

Vereinzelt kam es zu futuristischen Gruppenbildungen, zu nennen sind beispielsweise die Künstler um *H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>* in Georgien (Tsipuria, 476ff.), um *Keturi vėjai* in Litauen (Rachlevičiūtė, 669ff.), *Portugal futurista* in Portugal (Júdice, 739ff.), *Ultra* in Spanien (Anderson, 830ff.) und um *Nova generasiia* in der Ukraine (Ilnytzyj, 855ff.). In allen Beiträgen wird die Bedeutung Marinettis für die Verbreitung des futuristischen Gedankenguts betont, die er durch zahlreiche Auslandsbesuche persönlich vorantrieb – so blieb in Griechenland das Interesse am Futurismus allein auf Marinetti reduziert (Michaelides, 527). Eine wichtige Vermittlerposition hatte Herwarth Walden (1878–1941) inne, indem er in Deutschland Ausstellungen organisierte und Texte des Futurismus in seiner Zeitschrift *Der Sturm* publizierte (Chytraeus-Auerbach, 484–490).

Die komparatistische Studie zum internationalen Futurismus schließt eine bedeutende Forschungslücke. Länder wie Armenien (Krikor Beledian) und China (Man Hu) werden in diesem Zusammenhang erstmals ausführlicher vorgestellt. Bedauerlicherweise fehlen gesonderte Einträge zu Österreich und der Schweiz, doch findet die wichtigste Wiener Künstlerin Edyth von Haynau (Rosa Rosà) mit ihren Aktivitäten u. a. als Schriftstellerin und Illustratorin Erwähnung. Dass die Aufsätze zu Italien (Luca Somigli/Giorgio Di Genova) und Russland (Henryk Baran/Christina Lodder) umfangreicher ausfallen, ist der Materialfülle in Literatur und bildender Kunst geschuldet.

### AUSBLICK

Die Betonung des Herausgebers eines „transnational turn“ (XVII), der weit über eine Betrachtung (West-)Europas hinausgeht, lädt zum Konzeptvergleich mit zwei Publikationen ein. Das breite Spektrum des Futurismus aufzuzeigen und überschaubar zu gliedern, ist auch das Anliegen des

zweibändigen *Dizionario del futurismo* (hg. v. Ezio Godoli, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Florenz 2002). Das Nachschlagewerk ist ebenfalls im Hinblick auf Medien und Länder, aber auch auf einzelne Städte, Künstler, Zeitschriften, Bewegungen und weitere Stichpunkte hin konsultierbar. Die kenntnisreichen Artikel spiegeln jedoch nicht mehr den aktuellen Stand der Forschung.

Beim zweisprachigen Werk *Futurismi nel mondo – Futurisms in the World* (hg. v. Claudia Salaris, Pistoia 2015) handelt es sich um einen Sammlungskatalog der *Collezione Echaurren Salaris*, dessen Anliegen es ist – ganz im Sinne Marinettis –, den „offensichtlichen Einfluss der Ideen und Erfindungen von Marinettis Bewegung“ auf andere Künstler sichtbar zu machen, um die „wahre Rolle des Futurismus“ aufzuzeigen (15f.). Davon distanzieren sich die Herausgeber des Handbuchs, die die Komplexität des Rezeptionsprozesses herausstellen: „Marinetti’s heuristic model of centre/periphery [...] is rather misleading as it ignores the originality and inventiveness of art and literature in other cultures and on other continents. Futurist tendencies in Asia or Latin America may have been [...] ‚influenced‘ by Italian and Russian Futurism, but they certainly did not simply ‚derive‘ from them“ (XVI). Die AutorInnen der einzelnen Beiträge des Handbuchs folgen diesem Leitbild, so dass ein eindrucksvolles Gesamtbild des Futurismus entstehen kann.

---

**DR. LISA HANSTEIN**  
**Kunsthistorisches Institut in Florenz,**  
**Max-Planck-Institut,**  
**Via Giuseppe Giusti 44, I-50121 Firenze,**  
**Hanstein@khi.fi.it**