

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

41. Jahrgang

August 1988

Heft 8

## Forschungsberichte

### OFFENE FRAGEN ZUM FUTURISMUS

Überlegungen anlässlich der Ausstellungen BOCCIONI A VENEZIA. DAGLI ANNI ROMANI ALLA MOSTRA D'ESTATE A CÁ PESARO (Mailand, Accademia di Brera, 28. Februar—13. April 1986) und FUTURISMO E FUTURISMI (Venedig, Palazzo Grassi, 4. Mai—12. Oktober 1986)

Die vielbesprochene, bisher umfangreichste Futurismus-Ausstellung, die im vorletzten Jahr in Venedig stattfand, könnte den Eindruck erwecken, der Futurismus sei eine vollständig erforschte künstlerische Bewegung und könne nunmehr bruchlos in unser Bild von der heroischen Zeit der Avantgarde eingeordnet werden. Hervorgerufen wird dieser Eindruck zunächst durch eine bedeutende Zahl unzweifelhafter Meisterwerke der italienischen Maler. Bilder von zentraler Bedeutung waren aber auch von Künstlern aus den anderen Ländern Europas und aus den USA zu sehen, so daß die Ausstellung nahezu zu einem Panorama wichtiger Tendenzen der Avantgarde-Kunst von 1905 bis 1925 wurde. Zur Bestätigung des Futurismus als einer durch die Forschung rehabilitierten Avantgarde-Bewegung trägt auch das nahezu stereotyp immer wieder kritisierte Ausblenden der propagandistischen, ideologistischen Absichten der Künstler bei und weiterhin die Präsentation der erstrangigen Werke in einem durch Gae Aulenti und Antonio Foscari technisch und ästhetisch nahezu perfektionistisch neugestalteten Settecento-Palazzo. Schließlich geht es auch im Katalog, in welchem auf einen verschwenderisch ausgestalteten Abbildungsteil ein Lexikon des Futurismus folgt, nur noch darum, das Material der immer schwerer zu übersehenden Forschung in eine griffbereite Form zu bringen. In dem umfangreichen Katalogwerk wurde außer einer Einleitung des Organizers Pontus Hulten auf kritische Studien ganz verzichtet.

Die weniger spektakuläre Ausstellung des Frühwerkes Boccionis — ohne Zweifel des besten futuristischen Malers —, die kurze Zeit vorher in Mailand gezeigt wurde, fand nördlich der Alpen kaum Beachtung. Dabei konnten dort nicht nur die Erträge eines sehr

begabten jungen Malers aus einer zehnjährigen Arbeitsphase eingehend studiert werden, sondern angesichts der künstlerischen Antworten auf die Krisenstimmung nach der Jahrhundertwende stellte sich die Frage nach den besonderen italienischen Vorbedingungen des Futurismus. Der Akzent wurde wohl deswegen nicht auf Boccionis gesamtes Frühwerk, sondern auf seine Beteiligung an der Ausstellung von 1910 in der *Cá Pesaro* in Venedig gelegt, um das Unternehmen nicht als eine Neuauflage der Ausstellung *Boccioni prefuturista* erscheinen zu lassen, die im Sommer 1983 im Museo Nazionale in Reggio di Calabria gezeigt wurde. Die Mitarbeit Ester Coens an beiden Katalogen macht den engen Zusammenhang deutlich.

Die Boccioni-Ausstellungen von 1986 in Mailand und von 1983 in Reggio di Calabria waren geeignet, eine Einschätzung der Bewegung in Frage zu stellen, die bis heute — auch in der ambitionierten Schau *Futurismo e Futurismi* — vielfach zum Tragen kommt: in ihren Manifesten beanspruchten die Futuristen, mit der Malerei ihrer italienischen Vorgänger zu brechen und auf einer Art von *tabula rasa* neu anzufangen. Die Kunsthistoriker haben ihnen das bisher zu sehr geglaubt. Ein Grund dafür liegt darin, daß die Malerei der Vorgängergeneration der Futuristen international noch zu wenig zur Kenntnis genommen wird. Die wenigen Bilder Giuseppe Pellizza da Volpedos, Gaetano Previatis oder des frühen Giacomo Balla nahm man wohl auch auf der venezianischen Ausstellung eher für Vorstufen, von denen sich die Futuristen zu distanzieren suchten, denn als Traditionen, welche sich die Künstler bewußt aneigneten, wenn sie nicht aufgrund ihrer Ausbildung ohnehin aus ihnen schöpfen konnten. Demgegenüber hatten die Anregungen aus Bereichen außerhalb der bildenden Künste ein sehr großes Gewicht: Mit Material zu den Frühstufen des Films, zu Muybridges und Mareys Strobophotographien und zur modernen Technik — vertreten durch zwei alte Flugzeuge — wurden sie sehr anschaulich dokumentiert. Die futuristische Kunst wird solchermaßen immer noch als etwas in ihrer Zeit radikal Neuartiges angesehen: das Leben scheint direkt in eine von Traditionen relativ unabhängige Kunst hineingeflossen zu sein.

Gleiches gilt im Grunde auch für die in Venedig wenig berücksichtigte Ideologie des Futurismus: Ihre schlagartige Verbreitung seit dem Erscheinen des futuristischen Manifestes wird immer noch zu sehr als der Einbruch von Vorstellungen angesehen, die wenigstens im italienischen Kontext völlig neuartig gewesen seien. Diese Sichtweise erlaubt es, zwischen den Werken und den 'sonstigen' Vorstellungen der Futuristen besonders in qualitativer Hinsicht Unterschiede zu machen. Zwar wurden die vielen Anregungen, die in der profaschistischen Doktrin des Futurismus miteinander verschweißt wurden, hinreichend namhaft gemacht und untersucht. Doch behandelt man die Ideologie des Futurismus noch vielfach als ein im Grunde wenig kohärentes Sammelsurium aus Sorelscher Gewalttheorie, einer von Nietzsche beeinflussten Machtbegeisterung, sozialdarwinistischer Kriegsverherrlichung und eines auf die Idee des '*slancio vitale*' reduzierten Bergsonismus.

Mit einem solchen Begriff von der futuristischen Weltanschauung muß man sich diese als etwas an die Kunst nur von außen Herangetragenes vorstellen; die Kunstanschauungen der Maler stehen dann nur in einem sehr lockeren Bezug zu ihrer politischen Ideologie. Indessen besteht zwischen der Darstellung von Bewegung in der Malerei, dem durch das Auto und die Technik ermöglichten Geschwindigkeitserleben und einer Mi-

schung aus Nietzscheanischem Vorwärtsdrängen und 'élan vital' nach Bergson ein nicht nur äußerlicher Zusammenhang in der futuristischen Weltanschauung. Am deutlichsten ist dieser im Werke Marinettis und Boccionis. Aber auch Balla, Carrà und Severini traten im Namen der futuristischen Doktrin auf. Deshalb geht es meist nicht an, den 'ideologischen' Anteil an dieser Begeisterung vom 'unmittelbaren künstlerischen Empfinden' abzukoppeln. Indessen kann diese Ansammlung von Ideen auch zu einer klischeehaften Interpretation erstarren, wenn sie stereotyp immer wieder herangezogen wird. Es gilt deshalb, die Ideologie des Futurismus mehr als bisher auf die besonderen italienischen Verhältnisse zurückzuführen und sie auf ihre Einheitlichkeit zu befragen, das heißt herauszufinden, wie zwischen den heterogenen Anregungen in der Vorstellung der verschiedenen Künstler, einschließlich Marinettis, ein Zusammenhang hergestellt wurde. Die zahlreichen, zum großen Teil gut edierten Schriftquellen zum Futurismus ermöglichen es, den Anteil z. B. Boccionis an dieser Weltanschauung zu erforschen.

Das Futurismus-Bild, wie es von der Ausstellung in Venedig zusammengefaßt wurde, erscheint in verschiedener Hinsicht als problematisch; es stehen Fragestellungen und kunst- wie auch ideengeschichtliche Medien bereit, um zu neuen Perspektiven zu finden. Im folgenden werden zunächst die Ausstellungen in Venedig und Mailand und der zugrundeliegende Forschungsstand besprochen. Im Anschluß daran sollen mögliche Wege zur Korrektur unserer Vorstellung vom Futurismus diskutiert werden. Die von Marinetti initiierte Bewegung wird dabei etwas weniger als ein den nordeuropäischen Avantgardebewegungen paralleler Kunst-ismus erscheinen und stärker in den Rahmen der von uns nicht genug zur Kenntnis genommenen vorausgehenden kulturhistorischen Entwicklung Italiens gestellt werden müssen.

#### *Futurismo e Futurismi.*

Auf den Aufbau der Ausstellung soll wegen der inzwischen erschienenen zahlreichen Besprechungen nur kurz eingegangen werden. Die Ordnung der Schau folgte sehr geschickt den architektonischen Gegebenheiten: unter dem Glasdach, das den Hof des Palazzo Grassi schließt, waren zwei historische Flugzeuge aufgehängt. Unten ergänzten ein alter Bugatti und ein weiterer Oldtimer dieses Ambiente. Die Räume des ersten Geschosses waren den Vorstufen und Anregungen vorbehalten; das piano nobile beherbergte die Meisterwerke der Kerngruppe des italienischen Futurismus vor dem ersten Weltkrieg; die zweite Etage schließlich war den 'Futurismi' gewidmet, den nach Nationen geordneten Futurismus-Rezeptionen in den europäischen Ländern und in Amerika. Die im Hauptgeschoß gezeigten Werke, auf denen der Schwerpunkt dieser Besprechung liegt, sollen hier im Zusammenhang mit der Forschungslage zu den einzelnen Künstlern erwähnt werden; ausführlich auf die Präsentation der internationalen Wirkung des Futurismus einzugehen, würde einen gesonderten Beitrag erfordern.

In der im Erdgeschoß des Palazzo Grassi gezeigten Abteilung 'Towards Futurism' wurde neben den Strobophotografien Muybridges und Marells und den Apparaten zur Frühgeschichte des Films der Akzent auf symbolistische Vorstufen des Futurismus gelegt. Für Boccionis 'Paolo e Francesca' von 1908—1909 (Privatbesitz; Abb. im Ausst.-Kat. *Futurismo e Futurismi*, S. 31) war offensichtlich eine hochromantische, an Füßli oder auch Rodin erinnernde Komposition Previatis zum gleichen Thema (1901, Ferrara,

Civica Galleria d'Arte Moderna; Ausst.-Kat., Abb. S. 55) vorbildlich. Neben Previati erschienen Giuseppe Pellizza da Volpedo (Ebd., Abb. S. 52, 53) und Romolo Romani (Ebd., Abb. S. 58) als Vorläufer plausibel. Ein Einfluß Frantisek Kupkas wurde bisher indessen kaum behauptet oder gar wahrscheinlich gemacht. Die von Maurizio Calvesi verfochtene Auseinandersetzung Boccionis mit Edvard Munch (hier durch 'Verzweigung' und 'Kinder auf der Straße' aus dem Osloer Munch-Museum vertreten) scheint mir fragwürdig. Die realistischen Anfänge wichtiger futuristischer Maler wurden mit Ballas 'Fallimento' und 'La giornata dell'operaio' (Privatbesitz; Ausst.-Kat., Abb. S. 25, 26; hier *Abb. 1a*) und Boccionis 'Officine a Porta Romana' (Mailand, Banca Commerciale Italiana; Ebd., Abb. S. 30) nur angedeutet; von dem sozialkritischen Realismus der großen italienischen Divisionisten (Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Plinio Nomellini) — mit denen sich Balla und, durch diesen beeinflusst, Boccioni in ihrem Frühwerk doch offensichtlich auseinandersetzten — wurde nichts gezeigt. Die Anfänge der futuristischen Maler im Divisionismus wurden durch einige Werke Seurats anschaulich gemacht, obwohl sich die Futuristen, vielleicht mit Ausnahme von Severini, viel intensiver mit der Praxis und der Theorie der italienischen Divisionisten auseinandersetzten. Auch diese hatten bei der Ausarbeitung ihrer Technik um 1890 wohl nur eine sehr undeutliche, durch Vittorio Grubicy vermittelte Vorstellung vom französischen Pointillismus (vgl.: Annie-Paule Quinsac: *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880—1985*. Paris, Klincksieck, 1972). Offen bleibt die Frage, was die ausgestellten 'impressionistischen' Skulpturen Medardo Rossos mit der Vorgeschichte des Futurismus zu tun haben. Erst seit 1912 wertete Ardengo Soffici sie in einer Reihe brillanter Artikel als den Anfang der modernen Kunst in Italien.

Neben dem italienischen Futurismus auch dessen Einfluß auf die Kunst des gesamten abendländischen Kulturkreises zu zeigen, ist ein gewagtes Konzept. Durchaus ungewöhnlich ist es zudem, die vom Futurismus — aber auch vom Kubismus, vom Orphismus und anderen französischen Bewegungen — beeinflussten Tendenzen unter der Bezeichnung 'Futurismi' zusammenzufassen. Man sollte jedoch den Namen der Ausstellung nicht zu wörtlich nehmen; sonst müßte diese Sammelbezeichnung für die tschechische Kunst von Gutfreund bis Kupka, für nahezu alles, was in der französischen und in der deutschen Sektion gezeigt wurde, für den Vorticismus in Großbritannien, die Kunst des Stieglitz-Kreises und den Synchronismus in den USA ohne weiteres zurückgewiesen werden. Mit einer gewissen Berechtigung kann man nur manche Aspekte der russischen Avantgarde und besonders den *Secondo Futurismo* in Italien als futuristisch charakterisieren, wenn auch die Beziehungen solcher Künstler wie Prampolini zum Surrealismus auf der Hand liegen (Vgl. dazu: Susanne von Falkenhausen: *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien, 1922—1943*. Frankfurt/Main, Haag u. Herchen, 1979). Es soll nicht bezweifelt werden, daß der Futurismus mit einem wohl vorher nicht bekannten Aufwand an Propaganda durch Europa zog und mancherorts seine Spur hinterließ. Der zweite Teil der Ausstellung wirft dennoch die Frage auf, ob große Ausstellungen über die Wirkung eines oder mehrerer Künstler, wie sie auch in Deutschland mit *Courbet und Deutschland* oder *Delaunay und Deutschland* versucht wurden, nicht die Gefahr der Vereinfachung und Überschätzung von Einflüssen beinhalten, wenn diese nicht wirklich sichtbar gemacht werden können. Dieser Frage kann hier

nicht nachgegangen werden. Aber auch die Abteilung über den italienischen Futurismus vor dem ersten Weltkrieg — die bisher umfangreichste und damit auch die Bewegung am besten repräsentierende Futurismus-Ausstellung — zeigt die Kunst Ballas, Severinis, Carràs und Boccionis als etwas sehr Uneinheitliches und läßt die Frage nach dem gemeinsamen futuristischen Charakter der gezeigten Werke aufkommen. Allein auf diese Künstler soll im folgenden eingegangen werden.

Der Futurismus war nie in dem gleichen Sinne eine Gemeinschaftsarbeit wie das Werk Picassos und Braques zwischen 1908 und 1912. Das futuristische Manifest, am 20. Februar 1909 in *Le Figaro* erschienen, war ein Programm, das im Werke keines der Künstler auch nur in Ansätzen verwirklicht war. Erst später fand jeder seinen eigenen Weg zur Realisierung der neuen Ziele. Zur Verschiedenartigkeit der Ergebnisse trug die geographische Trennung der wichtigsten Künstler bei: Balla blieb in Rom, wo er seit 1895 ansässig war; Severini lebte schon seit Oktober 1906 überwiegend in Paris; die entscheidenden Anstöße gingen von Mailand aus, wo Marinetti, Boccioni und Carrà arbeiteten; schließlich gab es seit Ende 1912 auch in Florenz eine Futuristen-Gruppe, deren Protagonisten Ardengo Soffici und Giovanni Papini waren. So wäre der Plural 'Futurismi', so problematisch er in der Anwendung auf die mehr oder weniger beeinflussten Kunstbewegungen im Ausland sein mag, zur Charakterisierung der Kunst der einzelnen Maler durchaus angemessen.

Obwohl alle Künstler durch eine hervorragende Werkauswahl repräsentiert waren, überraschten doch am meisten die Gemälde Ballas. Dem Ältesten der Maler dieser Gruppe wurden zwar zahlreiche kleine, zum großen Teil von privaten Galerien veranstaltete Ausstellungen, selten aber eine bedeutende öffentliche Schau gewidmet (vgl. zuletzt: *Futur-Balla*. Art Gallery, Vancouver BC, Canada, 12. 8—13. 10. 1986; Ausst.-Kat. dazu: Mailand, Electa 1986). Verglichen mit seinem Schüler Boccioni, wissen wir über Balla noch recht wenig. Es gibt noch keinen erschöpfenden Werkkatalog; das Verzeichnis der 'opere maggiori' in Giovanni Listas Monographie scheint aber für die eigentlich futuristische Phase einigermaßen ausführlich zu sein (Giovanni Lista, *Giacomo Balla*. Modena, 1982). Alle entscheidenden Entwicklungsschritte Ballas zwischen 1910 und 1914 konnten vor den wichtigsten Gemälden des Künstlers nachvollzogen werden. Es fiel auf, daß Balla die positivistische Einstellung, die schon in seiner realistischen Malerei zum Ausdruck kommt, nicht abstreift, sondern sie in seinen an wissenschaftlichen Vorbildern orientierten Analysen des Lichtes und der Bewegung fortsetzt. Damit steht er in einem möglicherweise generationsbedingten Gegensatz zu Boccioni, der, inspiriert durch Bergson, die Welt trotz aller Begeisterung für den Fortschritt fortan aus einer eher idealistischen Innenweltperspektive betrachtete.

Als Boccioni seinen Lehrer vermutlich Ende April 1910 für die Bewegung gewonnen hatte, nahm dieser das radikal Neue im Futurismus wohl erst allmählich zur Kenntnis. Das Bild einer 'Lampada ad Arco' (1909, New York, The Museum of Modern Art; Abb. Ausst.-Kat., S. 69) ist eine weitere Version eines in Ballas früherem Werke geläufigen Motivs; daher beschlossen die Mailänder Futuristen, das Bild, das Balla für die im Frühjahr 1912 bei Bernheim-Jeune in Paris geplante Ausstellung eingereicht hatte, zurückzuweisen. Balla reagierte darauf, indem er die Chromophotographien Muybridges und Mareys wie kein anderer der Futuristen für künstlerische Wirkungen fruchtbar

zu machen suchte. Selbst einige Maler aus dem Umkreis der Künstlergruppe von Puteaux, die sich mit dem Problem der Darstellung von Bewegung beschäftigten, orientierten sich nicht so eng an den stroboskopischen Photographien (vgl. Herbert Molderings, Film, Photographie und ihr Einfluß auf die Malerei in Paris um 1910. Marcel Duchamp — Jaques Villon — Frank Kupka. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1975, S. 247—286). Bewegte Motive in den Bildern von 1912 und 1913 zeugen von dieser engen Anlehnung: die Hand des Violinisten ('Ritmi dell'archetto', London, Slg. Estorick), ein dahintrippelnder Dackel ('Guinzaglio in moto', Buffalo/New York, Albright Knox Art Gallery), ein an der Balkontür vorbeirennendes Mädchen ('Bambina x balcone', Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna), die Flugbahnen von Schwalben ('Linee andamentali + successioni dinamiche', New York, The Museum of Modern Art; vgl. Ausst.-Kat., Abb. S. 70—73, 97, 97).

Seit Ende 1912 versuchte Balla, die divisionistische Analyse der Farben in der Serie der 'Compenetrazioni iridescenti' (Ebd., Abb. S. 87—95) durch die Anwendung geometrischer Schemata zu systematisieren. Eine Beeinflussung durch psychophysische Theorien, wie sie seit den 1880er Jahren in Mode waren, ist dabei offensichtlich. Lista versuchte, in Johann Heinrich Lamberts 1892 neu aufgelegter *Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis*, worin ein pyramidales Modell der Farbsystematik vorgeschlagen wird, ein unmittelbares Vorbild namhaft zu machen (a. a. O., S. 39—43). Das spräche dafür, daß Balla die physiologische Optik weniger intensiv studierte, als es die von Charles Henrys Lehren faszinierten französischen Divisionisten oder italienische Maler-Theoretiker wie Morbelli oder Previati taten. Der Höhepunkt im futuristischen Werk Ballas ist wohl die Serie 'Automobile in corsa' oder 'Velocità d'automobile', die in Venedig mit neunzehn Versionen repräsentiert war (Ausst.-Kat., Abb. S. 74—85). Mareys 'trajectoires stéréoscopiques' — aus den Bewegungen der fotografierten Lebewesen abstrahierte Verlaufslinien — werden nun weniger mechanisch als 'linee andamentali' wiedergegeben, möglicherweise, wie Lista feststellt, unter dem Einfluß der Bewegungsphotographien der Brüder Anton Giulio und Arturo Bragaglia (Ausst.-Kat., Abb. S. 140—145). In der Via Veneto beobachtete und skizzierte Balla die Wirkung vorbeifahrender Autos; eine Vielzahl von konzentrischen und spiralförmigen Kurven und rhythmischen Vertikalen steht für die Bewegung; eine immer feiner werdende Hell/Dunkel-Technik weckt Assoziationen an die Geräusche des Motors. Die drei berühmten Bilder von 1914 zum Thema 'Mercurio passa davanti al Sole' (Ebd., Abb. S. 98, 99) verweisen schon auf den Ideenkreis, der in dem 1915 von Balla gemeinsam mit dem jungen Fortunato Depero unterzeichneten Manifest *Ricostruzione futurista dell'Universo* entfaltet wurde.

Komplexer und letztlich qualitativvoller sind die Arbeiten Umberto Boccionis. An dieser Stelle soll nur das geläufige Bild seines Werkes in den Grundzügen umrissen werden, wie es beispielsweise im Werkkatalog von Maurizio Calvesi, dessen wichtigste Aufsätze seit 1958 dort wieder abgedruckt sind, und Ester Coen zusammengefaßt ist (*Boccioni, L'Opera completa*. Mailand, 1983). Calvesi trug seit 1953 wesentliche Elemente unserer Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung Boccionis zusammen und beschuldigt Guido Ballo, in seiner 1964 in Mailand erschienenen Monographie über den Künstler darauf zurückgegriffen, nicht aber die Quelle seines Wissens genügend kenntlich ge-

macht zu haben. Ohne entscheiden zu wollen, ob Ballos Forschungen parallel zu denen Calvesis erfolgten oder davon abhängig sind, kann auf die Ähnlichkeit der Periodisierungen und stilistischen Herleitungen hingewiesen werden.

In den Werken der ersten futuristischen Phase, besonders in der Serie der 'Stati d'animo', in 'Idolo moderno', 'Lutto', 'La Risata' und 'Materia' (Calvesi/Coen, Kat.-Nr. 720—743, 709, 650, 701, 752; vgl. auch den Ausst.-Kat., Abb. S. 111—117, S. 120, 121 u. S. 128, 129; hier *Abb. 3a und b*) sieht man im allgemeinen eine Fortsetzung der früheren symbolistischen, von Previati beeinflussten Zielsetzungen. Um die für ihn erkennbaren expressiven Tendenzen dieser Werke zu erklären, verweist Calvesi zusätzlich immer wieder auf den — wie betont werden muß, unbewiesenen — Einfluß einiger Lithographien Edward Munchs und konstruiert aus dem Zusammentreffen beider eine 'poetica simbolico-espressionista'. Eine spezifisch futuristische Thematik, die auf Marinettis letztlich vom späten Naturalismus hergeleiteten Vorstellungen beruht, kommt in Werken wie 'Rissa in Galleria', 'La città che sale' und in den Straßenszenen wie 'La strada entra nella casa' (*Abb. 2b*) 'Visioni simultanee' und 'Le forze di una strada' zum Ausdruck (Calvesi/Coen, Kat.-Nr. 657, 675, 745, 744, 747; Ausst.-Kat., Abb. S. 110, 119, 122, 123). Die Absicht, Gemütszustände in der Malerei wiederzugeben, führt Calvesi auf die Auseinandersetzung mit analogen Zielsetzungen Previatis zurück, dem im Frühjahr 1910 zu der Zeit eine Ausstellung in Mailand gewidmet war, als die Futuristen das Manifest ihrer Malerei abfaßten.

Die überraschend schnelle Aneignung der kubistischen Formsprache seit Mitte 1911, die zuerst in der zweiten Fassung der 'Stati d'animo' und in dem mißlungenen 'Studio di figura femminile (Ines)' (Calvesi/Coen, Kat.-Nr. 715; Ausst.-Kat., Abb. S. 112—114) bemerkbar wird, half Boccioni hernach dabei, seine — so der gegenwärtige Forschungsstand — erst zu diesem Zeitpunkt von Bergson beeinflusste Gedankenwelt in Plastiken wie 'Forme uniche della continuità nello spazio' und Gemälden wie 'Dinamismo di un Foot-baller' oder 'Dinamismo di un ciclista' zu realisieren (Calvesi/Coen, Kat.-Nr. 856, 895, 884). Besonders das Konzept des 'stato d'animo plastico' und die spezifisch Boccionianische Vorstellung von 'Simultaneität' führt Calvesi auf Bergson zurück. Das Grundanliegen ist, anders als bei Balla, nicht eine positivistische Analyse, sondern die Beobachtung von Zuständen der Innenwelt, in welchen sich die Außenwelt bricht. Calvesi steht schließlich mit seiner erstmals in einem Aufsatz von 1967 geäußerten Idee allein, Boccioni habe diesen Bergsonschen Einfluß schon Ende 1912 oder 1913 wieder zurückgedrängt, um mit dem 'dialektischen' Motiv der Spirale in einen 'sviluppo nell'aria epistemologica' der Naturdialektik von Friedrich Engels einzutreten. Diese Deutung erscheint vor allem als ein zweifelhafter Versuch, die gegen die profaschistischen Tendenzen der Futuristen, auch Boccionis, gerichtete Verurteilung der Linken — angeblich ein 'ostracismo dello schieramento politico di cui si sentivano parte o reagirono emotivamente' (a. a. O., S. 87) — abzuwenden.

Obwohl Carrà 'Funerali dell'anarchico Galli' (New York, The Museum of Modern Art; Ausst.-Kat., Abb. S. 153) neben Boccionis 'La città che sale' (im gleichen Museum) ohne Zweifel als das entscheidende programmatische Hauptwerk des frühen Futurismus zu gelten hat, muß Carrà mit seinen oft kompositorisch sehr unklaren,

schwer lesbaren Gemälden als der weniger bedeutende Künstler gewertet werden. Die im technischen Manifest der futuristischen Malerei geäußerte Zielsetzung, den Betrachter ins Zentrum des Bildes stellen zu wollen, erklärte Carrà später zu seiner ureigensten Idee, mit welcher er Boccioni beeinflusst habe, während dieser 1914 schrieb, Carrà habe das Konzept der 'stati d'animo' weiterentwickelt. Ebenso führte Carrà später die Anfänge des großen Anarchistenbegräbnisses bis ins Jahr 1904 zurück, ließ gleichzeitig aber viele seiner frühen Werke verlorengehen oder zerstörte sie, worin schon Marianne W. Martin in ihrer nach wie vor maßgeblichen Darstellung der Geschichte des Futurismus ein Zeugnis für die Rivalität mit Boccioni sah (*Futurist Art and Theory, 1909—1915*. Oxford, Clarendon Press, 1968; vgl. auch: Fanette Roche-Pézarid: *L'Aventure futuriste, 1909—1916*. Ecole française de Rome, 1983. Glücklicherweise ist eine überarbeitete Neuauflage vorgesehen von: Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbeck bei Hamburg 1966). Wenn man den Grund für die vergleichsweise späte Entwicklung Carràs darin sieht, daß er an der Akademie bei Cesare Tallone lernte und nicht, wie Boccioni und Severini, durch das Beispiel Ballas zu früher Reife gelangen konnte, so wäre dies ein nicht zu vernachlässigendes Indiz für die Bedeutung Ballas als Lehrer Boccionis und Severinis.

Die erste futuristische Phase Carràs war in der Ausstellung durch einige typische Werke vertreten. 'Notturmo a Piazza Beccaria' (Mailand, Sammlung Jucker, Leihgabe an die Pinacoteca di Brera) gehört zu einer Reihe von Bildern, die das nächtliche Großstadtleben zum Thema haben ('Luci Notturni', Mailand, Privatbesitz; 'Piazza del Duomo', Bergamo, Sammlung Mazzucotelli; 'Uscita dal Teatro', London, Sammlung Estorick; 'La Stazione di Milano', Stuttgart, Staatsgalerie; Ausst.-Kat., Abb. S. 150, 32, 33). Diese bis auf das zuletzt genannte vom Kubismus noch nicht beeinflussten Bilder widmen sich einem durch die Elektrizität und moderne Verkehrsmittel veränderten modernen Lebensgefühl; in Stadtveduten im Sinne einer naturalistischen 'peinture de la vie moderne' wird der Beschauer in die Perspektive eines anonymen Gliedes der die Straße bevölkernden amorphen Menschenmasse gedrängt. Derartige Gemälde könnten mit dem von Marianne W. Martin behaupteten Einfluß Jules Romains', in dessen Dichtung des 'Unanimisme' der Stadtkörper in dichterischen Erleuchtungsmomenten zum Bewußtsein seiner selbst gelangt, plausibel gemacht werden (Futurism, Unanimism and Apollinaire. In: *Art Journal*, 1969, S. 258—268). Die 'Nuotatrici' (Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute; Ausst.-Kat., Abb. S. 151) zeigen ähnliche Bemühungen wie Boccionis 'stati d'animo'. In allen frühen Bildern ist Carrà in technischer Hinsicht seinen divisionistisch geschulten Malerkollegen unterlegen.

Zur Reife gelangt Carrà erst nach der Auseinandersetzung mit dem Kubismus in Werken wie 'Sobbalzi di Carozza' (New York, The Museum of Modern Art), 'Ciò che mi ha detto il tram' (Frankfurt, als Leihgabe im Städelschen Kunstinstitut) oder 'La Galleria di Milano' (Mailand, Sammlung Mattioli; Ausst.-Kat., Abb. S. 155, 156, 159). Soll die Gegenständlichkeit nicht gänzlich preisgegeben werden, verlangt die kubistische Technik danach, den Bewegungsrausch des Großstadtlebens nunmehr anhand von markanten Objekten darzustellen. Doch scheint die Bewegung in diesen Bildern stets erstarrt zu sein; Carràs Qualitäten liegen im Koloristischen. Von allen futuristischen Werken Carràs zeigt außer 'La Galleria di Milano' paradoxerweise ein Stilleben die höchste Malkul-

tur: 'Ritmi di Oggetti' (Mailand, Sammlung Jucker). Aus einem tonigen, aber gegenständlich recht gut lesbaren Rhythmus schillernder geometrischer Formen leuchten metallisch wirkende, zurückhaltende und doch lebhafte Farben hervor. Carrà gelang es in solchen Werken, das im Kubismus erst durch die Collage gelöste Problem der Farbe in einem eher von den französischen Vorbildern als von den Futuristen beeinflussten Werk zu lösen. Der für den Kubismus und für Cézanne begeisterte Florentiner Ardengo Soffici verfolgte gleichzeitig mit seinen kargen, melancholischen Stilleben ähnliche Ziele, ohne jedoch ein Werk dieses Ranges zu hinterlassen (Ausst.-Kat., Abb. S. 248). Die in der Farbigkeit wieder stark reduzierten und gegenständlich kaum noch zu dechiffrierenden Ölbilder Carràs seit 1913 und die lärmend propagandistischen Collagen erreichen dieses Niveau nicht. Das Werk Carràs stellt noch manche Ansprüche an die kunsthistorische Bearbeitung; der Sohn des Künstlers, zugleich sein wichtigster Biograph, scheint bisweilen verständlicherweise bemüht zu sein, den Prioritätsanspruch seines Vaters zu stützen, und befragt das Werk deswegen in geringerem Maße nach fremden Anregungen, da diese die Eigenleistung Carràs schmälern könnten (Massimo Carrà: *Carrà. Tutta l'opera pittorica*. Bd. 1, Mailand, Ed. dell'Annunziata, 1967).

Mit einer umfangreicheren Werkauswahl war der produktivere Gino Severini in Venedig vertreten; leider konnte jedoch die große 'Danza del Pan-Pan al Monico' (Paris, Musée National d'Art Moderne) den beiden monumentalen Gemälden Boccionis und Carràs nicht zur Seite gestellt werden. Severini war erst im Sommer 1983 im Palazzo Pitti in Florenz eine monographische Ausstellung gewidmet worden. Bis heute verfügen wir noch nicht über eine kritische Monographie; einen großen Teil unseres Wissens über diesen Maler verdanken wir den Aufsätzen Piero Pacinis (Vgl. bes.: *Percorso prefuturista di Gino Severini*, I—V. In: *Critica d'Arte*, 1973, 1975, 1978; *Presupposti figurativi del Futurismo*. Ebd., 1979; *Nel 'Nord-Sud' di Severini: una cert'aria di Parigi*. In: *Scritti per A. E. Popham*, Parma, 1981. Vgl. auch Daniela Fonti: *Gino Severini, L'opera completa*, Mailand, 1986). Danach geht auch Severinis Werk nicht gänzlich in der futuristischen Programmatik auf, stehen doch die Pariser Vergnügungsszenen eher in einer naturalistischen Tradition, ohne sich auf Nietzscheanisch gefärbten Sozialdarwinismus, Kriegsbegeisterung und Maschinenkult zu beziehen. Seit dem Herbst 1906 lebte Severini in Paris. Daß seine Maltechnik nicht nur auf Ballas Divisionismus basiert, sondern auch auf dem französischen Pointillismus in seiner fortgeschrittenen Form, wie ihn Signac oder Henry-Edmond Cross in der ersten Dekadé dieses Jahrhunderts vertraten, trägt sicher entscheidend zu der frischen Buntheit seiner Werke bei. Die für die italienische Malerei des ausgehenden Jahrhunderts typische melancholische Grundstimmung verdrängt Severini sehr schnell aus seinen Bildern und verfällt auch nicht dem überhitzten Kolorismus Boccionis, der doch die futuristische Grundeinstellung am besten zum Ausdruck bringt.

Die durch Marinettis Manifest initiierte programmatische Suche nach futuristischen Themen führte bei Severini zu optimistischen Darstellungen des Pariser Großstadtlebens; seine Sujets ähneln denen von Metzinger, Delaunay oder Picabia, die der futuristischen Bewegung gleichgültig oder ablehnend gegenüberstanden. Die großstädtischen Massen, wie sie Carrà zeigte, sollen auch in 'Le Boulevard' (1911, London, Sammlung Estorick; Ausst.-Kat., Abb. S. 224) ins Bild gebannt werden. Die Hektik der Bewegung

auf den Trottoirs wird durch den typischen Rhythmus kleinteiliger geometrisierter Farbflächen evoziert, und so liegt es nahe, dieses Bild mit Marianne W. Martin wiederum als ein Zeugnis des anonymen Bewußtseins der Stadt im Sinne von Jules Romains anzusehen. Das Thema des Tanzes und des modischen Tanzcafés veranlaßte Severini zu den qualitätvollsten Schöpfungen: nach dem Erfolg des von Romains und Apollinaire hochgeschätzten 'Pan Pan à Monico' widmete er sich bis zum Kriegsausbruch immer wieder der durch Renoirs 'Moulin de la Galette' initiierten, von Sonja Delaunay 1913 mit 'Le Bal Bullier' (Paris, Musée National d'Art Moderne) und wenig später von Picabia wieder aufgenommenen motivischen Tradition (Vgl. Ausst.-Kat., Abb. S. 228, 229, 231, 233). Eine futuristische Programmatik enthalten diese Gemälde nur dann, wenn man jegliche Darstellung von Bewegung als futuristisch ansehen will. Gemälde, in denen Erinnerungsbilder zu einer Reise oder einer Fahrt mit der Metro ('Le Nord-Sud', Mailand, Pinacoteca di Brera; ebd. Abb. S. 226) zur Synthese gebracht werden sollen, passen noch am besten zur futuristischen Absicht, Situationen des gerade erst technisierten städtischen Lebens als zeitlich ablaufende Gemütszustände wiederzugeben. Einige etwas naive Bilder des Jahres 1915, die den Krieg verherrlichen, sind ein letzter Tribut Severinis an die Bewegung (Ebd., Abb. S. 234—237).

#### *Probleme im Frühwerk Boccionis (Boccioni a Venezia)*

Die von der Accademia di Belle Arti di Brera gemeinsam mit dem Museo di Castelvecchio und der Galleria dello scudo in Verona organisierte Ausstellung *Boccioni a Venezia* ermöglichte neue Einsichten in das überaus reiche Frühwerk dieses produktiven Künstlers. Als die Schau im Dezember 1985 und in der ersten Hälfte des darauffolgenden Monats in Verona gezeigt wurde, hielt man es noch für nötig, ihr eine Sektion 'Momenti della stagione futurista' anzufügen. Wenn in der Brera das vorfuturistische Werk Boccionis allein stand, so wurde dadurch nur der immer noch unerwartet hohe Rang des Frühwerks dieses Künstlers herausgestellt. Gino Damerini, ein Kritiker der Sommerausstellung zeitgenössischer Kunst, die 1910 in der Cá Pesaro in Venedig stattfand, scheint bei aller zeitbedingten Verzerrung des Bildes Recht zu haben mit seiner Charakterisierung der Kunst Boccionis. Dieser hatte das technische Manifest der futuristischen Malerei bereits unterschrieben und zum Teil inspiriert. 'Ma il curioso è questo: Umberto Boccioni è un po' un padre Zappata a rovescio. Egli predica male e razzola bene. Vuol distruggere il culto del passato, esaltare ogni forma di originalità violentissima, spazzar via i soggetti sfruttati dal regno dell'arte, rendere e magnificare la vita odierna. Ora egli è un disegnatore scolastico ligio alla verità esteriore e un luminista e complementarista larvato nella tecnica;...' (Ausst.-Kat. *Boccioni a Venezia*, Mailand, Mazzotta, 1985, S. 85).

Die als Boccionis künstlerischer Durchbruch vielleicht etwas überbewertete Ausstellung, die 1910 in Venedig stattfand, scheint als namengebender Themenschwerpunkt der jüngsten Mailänder Schau ebensowenig zu überzeugen wie der äußere Anlaß, auf den man sich für die Ausstellung *Boccioni prefuturista* berief, die im Sommer 1983 von Maurizio Calvesi, Ester Coen und Antonella Greco in Reggio di Calabria organisiert wurde — einer Stadt, der Boccioni außer durch die Tatsache, hier im Jahre 1882 geboren zu sein, durch nichts verbunden war. In Mailand wurde auch eine Auswahl von Bildern

anderer Künstler gezeigt, die mit Boccioni in der *Cá Pesaro* ausgestellt hatten. Nur in Einzelfällen zeigen sich glückliche Wechselbeziehungen. Schon im Jahre 1958 war dem gleichen Thema in Venedig eine Ausstellung *Primi Espositori di Cá Pesaro* gewidmet. Immerhin wurde der frühe Boccioni nun auch einem Publikum zugänglich, das durch die umfangreichere Calabreser Ausstellung kaum erreicht worden war. Besonders dank der Mitarbeit Ester Coens scheinen in Mailand Fragestellungen aufgegriffen worden zu sein, die in Reggio noch offenblieben.

Die biographische Forschung und die katalogmäßige Erfassung von Boccionis frühen Werken scheint kaum mehr Fragen offenzulassen. Grundzüge von Boccionis künstlerischem Werdegang sollen hier kurz umrissen werden. Calvesis Aufsatz im Katalog von 1983 (Boccioni prima del Futurismo. In: Ausst.-Kat. *Boccioni prefuturista*, Mailand, Electa, 1983, S. 11—32) enthält wichtige Nachträge zu dem genannten, im gleichen Jahr erschienenen Werkkatalog; besonders der Kreis möglicher Vorbilder Boccionis vor 1910 wird gründlicher abgesteckt. Ester Coens Beitrag zum Mailänder Katalog vertieft ähnliche Fragestellungen (Ausst.-Kat. *Boccioni a Venezia*, S. 10—25). Wie der Katalog der Calabreser Ausstellung zeigte, fallen schon in den Aufenthalt Boccionis in Catania erste literarische Versuche, die ein jugendliches Interesse für die damals aktuellsten literarischen und ideologischen Strömungen bezeugen (Fragment 'Pene dell'anima. Prologo. Romanzo fisiologico-sociale-filosofico del XXXXII secolo.' Ausst.-Kat. *Boccioni prefuturista*, Mailand, Electa, 1983, S. 43—49). Seit 1899 hält sich Boccioni in Rom auf und nimmt dort Zeichenkurse bei dem von Vittorio Pica gerühmten Plakatkünstler Mario Mataloni; 1901 lernt er Severini und den von der ethisch-politischen Funktion der Kunst durchdrungenen Duilio Cambellotti kennen.

Balla, bei dem Boccioni und Severini zu malen lernten, ist vielleicht, wie Calvesi bemerkt, nicht das einzige, aber dennoch mit Abstand das wichtigste Vorbild Boccionis. Wenn Calvesi bei dem jungen Maler eine Offenheit nicht nur gegenüber dem Symbolismus, sondern auch gegenüber dem Expressionismus sieht, so schreibt er das dem Einfluß der Wiener, Münchner und Berliner Sezessionskultur zu. Boccionis Frühwerk scheint aber auch ohne die Annahme, er habe expressionistische Kunst gekannt, verständlich. Symbolistische Tendenzen finden in der gleichen Dekade auch Eingang in das Werk anderer divisionistischer Maler, die wie etwa Plinio Nomellini vorher einem sozialkritischen Verismus anhängen (Vgl. Kat. d. Ausst. *Plinio Nomellini* im Palazzo della Permanente, Feb.—März 1985, Genua, Stringa, 1985). Die spektakulären, aber nicht sehr zahlreichen symbolistischen Ölgemälde wie 'Il calciatore' (Monza, Privatbesitz, 1909; Ausst.-Kat. Reggio/Calabria, 1983, Nr. 181) können vielleicht auf dem Hintergrund symbolistischer Tendenzen in Italien besser verständlich gemacht werden als mit dem Hinweis auf fremde Einflüsse. Lediglich die symbolistischen Graphiken ('Beata solitudo sola beatitudo', Mailand, Privatbesitz, 1908; 'Allegoria natalizia', Privatbesitz, 1908; Ausst.-Kat. Mailand, 1986, Abb. S. 96, 97) zeugen von einer Auseinandersetzung mit nordeuropäischer Kunst. So wird etwa Beardsley im Tagebuch erwähnt.

Zu den größten Problemen in Boccionis früher Laufbahn gehört die Reise, die er im Jahre 1906 nach Rußland und nach Paris unternahm. Warum hatten die künstlerischen Erfahrungen, die er besonders in Paris machen konnte, keinen entscheidenden Einfluß auf sein Werk? Calvesi versucht die Frage, womit sich Boccioni in Paris beschäftigte,

zu beantworten, indem er auf einen undeutlichen Einfluß Cézannes, Van Goghs oder Toulouse-Lautrecs und Chérets hinweist. Dennoch muß er eingestehen, daß nach dem Parisaufenthalt das Beispiel Ballas vielleicht deutlicher spürbar wird als jemals vorher. Wenn Boccioni im Herbst 1907 wieder in die französische Hauptstadt reist, um dort die italienischen Divisionisten zu studieren, so verdeutlicht dies die Selbständigkeit der italienischen Entwicklung am Anfang des Jahrhunderts noch mehr. Boccioni gesteht den Italienern eine 'serietà che manca ai Francesi a moltissimi per lo meno' zu (zitiert nach Calvesi, Ausst.-Kat. Reggio/Calabria, S. 23). Einen anderen Ansatz versucht Marco Rosci zur Deutung dieser Reise (M. Rosci: Dobuzinskij e Boccioni. In: *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*. Rom, edizioni e/o, 1984, S. 96—99; ders. im Kat. d. Mailänder Ausst.: 'Da Roma a Padova via Parigi e Russia', S. 28—33). Werke des russischen Künstlers Matislav Dobuzinskij, der sich von dem Kreis der Symbolisten durch seine moderne graphische Technik und eine expressive Auffassung der industriellen Stadt abhebt, sah Boccioni, wie ein undatiertes Notizzettel beweist, in der russisch-französischen Zeitschrift *Zolotoe Runo*. Besonders ein Portrait des Kritikers K. A. Sjunnerberg, das diesen, von hinten beleuchtet, vor einem vorstädtischen industriellen Szenario am Fenster stehend zeigt, kann für spätere Werke Boccionis wie 'Ritratto di scultore' von 1907 (Privatbesitz; Abb. in: Ausst.-Kat. Mailand, 1986, S. 49; hier *Abb. 4a und b*) oder das Selbstportrait von 1908 (Mailand, Brera; ebd., *Abb. S. 94*) vorbildlich gewesen sein. Es bleibt verwirrend, warum Boccioni sich so wenig für die französische Avantgarde, für Picasso oder Matisse interessierte.

Um die Interpretation dieses in sich vielfach widersprüchlichen Œuvres, das aufgrund der bisweilen hohen Qualität indessen nicht nur als Zeugnis disparater jugendlicher Orientierungsversuche angesehen werden kann, steht es in mancher Hinsicht anders als um die Sicherung der Tatsachen. Die Bildplakate des jungen Malers, auf die er natürlich, was den großzügigen dekorativen Zug angeht, bei der Suche nach den frühen futuristischen Sujets zurückgreifen konnte, sollte man nicht zu hoch veranschlagen: in seinem Tagebuch beklagt er, auf diese Art des Gelderwerbes angewiesen zu sein. Ballas Einfluß auf den jungen Boccioni kann indessen nach wie vor gar nicht überschätzt werden. Nicht nur in der Pinselführung, sondern auch in der Wahl naturalistischer Themen folgte Boccioni im allgemeinen seinem Lehrer, von dem er sich erst allmählich emanzierte. Die von der divisionistischen Maltechnik her aufwendigen Portraits, die Vorstadtszenen und die zahlreichen Landschaftsstudien und -bilder wie 'Campagna lombarda' (Lugano, Museo civico di belle arti, Sammlung Chiattone, 1908; vgl. *Abb. 1a*) lassen die oft überbewerteten symbolistischen Versuche als weniger wichtig erscheinen. Bis zum Beginn des Futurismus blieb Boccioni im wesentlichen ein im weitesten Sinne des Wortes naturalistischer Künstler. Noch im März 1907, nachdem er in Paris war, schrieb er in sein Tagebuch: 'Certo Balla è seriamente intaccato ma sono lontano da liberarmene interamente.' (Umberto Boccioni: *Gli scritti editi e inediti*. Hrsg. von Zeno Birolli, Mailand, Feltrinelli, 1971, S. 238). Das Tagebuch zeugt von seinen bis zum Beginn des Futurismus fortdauernden Bemühungen, sich von Ballas Vorbild zu lösen. Dabei suchte Boccioni Orientierung besonders bei den Malern des italienischen Divisionismus: im Jahre 1908 besuchte er Previati; gleichzeitig begeisterte er sich für Segantini und Pellizza da Volpedo.

Eines der wichtigen Probleme, die das Frühwerk Boccionis aufwirft, ist die Frage, warum er schon vor den Anregungen Marinettis den Bau der neuen Vorstädte zum Thema seiner Malerei machte. Die hervorragende, von Guido Ballo organisierte Ausstellung *Boccioni a Milano* (Palazzo Reale, Dez. 1982 — März 1983) versuchte diese Frage zu beantworten, indem auf die tatsächlich umwälzende urbanistische Entwicklung Mailands hingewiesen wurde, mit der sich der Künstler auseinandersetzte. (Boccionis Werke aus dieser Ausstellung wurden in einer schlecht vorbereiteten Schau hernach im Sprengel-Museum in Hannover und in der Villa Stuck in München gezeigt; die Gelegenheit, seinem Werk in Deutschland die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die es verdient hätte, wurde nicht im möglichen Umfang genutzt.) In ähnlicher Weise hatte übrigens Paul Hayes Tucker versucht, die Werke Monets in Argenteuil als eine Reaktion auf die gleichzeitige städtebauliche Entwicklung dieser Region zu deuten (*Monet at Argenteuil*. New Haven/London, Yale Univ. Press, 1982). Urbanistische Untersuchungen zu den Motiven solcher Malerei werden sich wohl mehr und mehr als unentbehrlich herausstellen. Dennoch liefern sie allein keine Erklärungen; die Wahl des Sujets durch einen Maler muß nach wie vor durch den Aufweis ikonographischer Traditionen, die ihrerseits in weltanschaulichen Tendenzen verwurzelt sind, gedeutet werden. Diese Frage ist für Boccioni noch unbeantwortet. Schon die durch äußere biographische Umstände nicht nahegelegte Wahl von Mailand als Wohnort verlangt nach einer Erklärung. Welche Bedeutung hatte die wenn auch kurze Geschichte der Vorstadt, der Baustelle und des Bauarbeiters als Thema der Malerei?

#### *Offene Fragen, mögliche Antworten*

Wenn die Futuristen in ihrer Feindschaft gegen alle Formen des 'passatismo' versuchten, auch ihre eigene Vergangenheit und die historischen Voraussetzungen ihrer künstlerischen Errungenschaften vergessen zu machen, so sollte ihr Werk dadurch als origineller Ausdruck einer ursprünglichen vitalen Kraft erscheinen. Besonders die unmittelbare Vergangenheit Italiens — angeblich ein langweiliger Trödelladen für senile Antiquare — wurde denunziert und solcherart verdrängt. Die italienischen Historiker der Bewegung haben bei ihrer Suche nach den Quellen des Futurismus bisher besonders auf die europäische Avantgardekunst geachtet. Vielleicht hat man dabei die Verachtung der Gruppe um Marinetti für die vorausgehende, in eine nationale, ja provinzielle Isolation geratene Kunst und den Anspruch der Futuristen, den Anschluß an die internationale Avantgarde wiederhergestellt zu haben, etwas zu ernst genommen. Für eine Erweiterung des Bildes ist nicht nur die seit etwa fünfzehn Jahren sich vertiefende Kenntnis des italienischen Divisionismus eine notwendige Voraussetzung, sondern auch die Bereitschaft, die Werke nicht nur Segantinis und Pellizza da Volpedos, sondern auch Morbellis, des frühen Balla und Boccionis vor 1910/11 als Ausdruck eigenständiger künstlerischer Absichten ernst zu nehmen, anstatt sie aufgrund einer vordergründig konstatierten sozialromantischen Sentimentalität aus der Kunstgeschichte fernzuhalten.

Das Nebeneinander symbolistischer und realistischer Tendenzen ist nach wie vor einer der schwer verständlichen Grundzüge des Frühwerkes von Boccioni — besonders, seitdem er sich gegen 1906 von Balla zu lösen versuchte und Orientierung bei Previati, Segantini und Pellizza suchte. Diese Ambivalenz findet sich nicht nur in der gleichzeiti-

gen italienischen Malerei, sondern ist im Divisionismus von vorneherein angelegt. Die sozialkritischen Hintergründe des divisionistischen Naturalismus wurden von Aurora Scotti in ihrer außerhalb Italiens leider zu wenig zur Kenntnis genommenen Monographie über Giuseppe Pellizza da Volpedos 'Il quarto stato' (Mailand, Mazzotta, 1976; vgl. auch den Katalog der Werke des Künstlers: *Pellizza da Volpedo, Catalogo generale*, von A. Scotti) oder im Katalog der Ausstellung *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865—1915*, die im Herbst 1979 im Palazzo della Permanente in Mailand stattfand, deutlich nachgezeichnet. Anna Maria Damigella untersuchte besonders die symbolistischen Aspekte der divisionistischen Kunst (*La pittura simbolista in Italia 1885—1900*. Torino, Einaudi, 1981). Der Akzent lag bisher weniger auf der Frage, wie Symbolismus und Sozialkritik zusammenpassen, wie also etwa zu sozialkritischen Werken wie Pellizzas 'Il quarto stato' Bilder von ländlichen Prozessionen oder von Kindern passen, die Ringelreihen um einen blühenden Obstbaum tanzen ('*Idillo campestre nei prati della Pieve a Volpedo*', 1901; vgl. A. Scotti, *Catalogo generale*, Nr. 1079).

Die gleiche Frage wirft das Werk Morbellis auf, in welchem die Symbolik der Lebensalter in anklagenden Bildern über die Zustände in Altersheimen eine Rolle spielt (vgl. den Katalog der Ausst. *Angelo Morbelli*, April—Mai 1982 im Palazzo Cuttica, Alessandria. — Mailand, 1982). Auch das Werk des mit Pellizza befreundeten weltabgewandten, eskapistischen Segantini enthält trotz aller zyklischer Vorstellungen über das Leben, die Geburt und den Tod sozialkritische Bedeutungsebenen. Überhaupt kann es keine Alternative zwischen symbolistischer und sozialkritischer Interpretation geben: das geschilderte Nebeneinander ist in der gleichzeitigen belgischen, in Italien rezipierten Kunst etwa eines Charles Cottet oder eines Léon Frédéric sehr geläufig. Vermutlich wollten diese und andere mehr oder weniger sozialistisch, anarchistisch oder syndikalistisch gesonnene Künstler, die in der Erwartung einer baldigen Revolution lebten, an den Anforderungen des traditionellen Historienbildes festhalten: die Kunst sollte es — wie die naturalistischen Romane — nach wie vor mit den großen Fragen des Lebens zu tun haben. Zu ihrer Verbildlichung sollte jedoch nicht auf eine religiöse oder mythologische Symbolik oder auf bürgerliche Bildungsinhalte zurückgegriffen werden — die Gemälde sollten den Bauern und Arbeitern, die der inneren und äußeren Natur am wenigsten entfremdet sind, offenbar verständlich bleiben. Eine solche durch eine sorgfältige Rekonstruktion der ideologischen Zeitsituation möglicherweise zu gewinnende Perspektive würde die symbolistischen und die realistischen Werke als Zeugnisse einer widerspruchsfreien Kunstanschauung erscheinen lassen.

Der frühe Balla scheint in seiner Kunst bereits andere Ziele zu verfolgen als die erste, nach Mailand orientierte italienische Divisionistengeneration. Das geistige Klima der erst im Entstehen begriffenen Kunstszene der noch jungen italienischen Hauptstadt ist der Hintergrund, auf dem sein gesteigerter Verismus erst verstanden werden kann (vgl. den Kat. der Ausstellung, die 1972 im Ente Premi, Rom, stattfand: *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, Rom, De Luca). Auch diese Werke sollten nicht einfach als Durchgangsstadium zwischen dem Divisionismus und dem Futurismus aufgefaßt werden. Vielmehr sollten sie als Zeugnisse einer eigenwilligen Weltsicht gedeutet werden, zumal Boccioni und Severini als ganz junge Künstler selbstverständlich in diese Vision hineinwuchsen. Wenn Balla im Jahre 1900 bei seinem ersten Besuch in Paris die franzö-

sische Avantgardekunst kaum zur Kenntnis nahm und 'trova quello che non si credeva e cioè di essere troppo avanti', so mag das zunächst nur als Zeichen jugendlicher Naivität angesehen werden. Dennoch zeugen solche und andere Bekenntnisse, die er der Geliebten Elisa schrieb, von einem eigenen, mit dem französischen unvereinbaren Ideal von der Kunst: '... ora poi che ho visto l'arte francese e tante altre scuole ripiene di convenzionalismo, rimango ancor più tenacemente nelle mie idee che parlano la voce della natura...' (zitiert nach: Elica Balla: *Con Balla*. Bd. 1, Mailand, Multhipla, 1984, S. 67. Die dort oft ohne Nachweise zitierten Briefe Ballas entstammen nach Auskunft der Autorin sämtlich der Zeit des ersten Aufenthaltes in Paris).

Solche Äußerungen sind nicht nur ein Widerhall des Divisionismus, sondern zeugen von einer antiintellektuellen Kunstauffassung, wie sie sich in Italien als Folge einer intensiven Auseinandersetzung mit Tolstoi bildete — besonders mit seiner 1896 in italienischer Übersetzung erschienenen Schrift *Che Cosa è l'Arte*. Wie Enrico Panzacchi im Vorwort deutlich macht, wendet sich Tolstoi gegen die Ansicht, Kunst solle durch Schönheit erfreuen — wie es die Sklaven haltenden Griechen geglaubt hatten, gegen Egoismus in der Kunst, am meisten aber gegen 'il suo genio antipopolare; la sua tendenza a rinchiusersi in circoli sempre più ristretti e a occultarsi dietro forme sempre meno facilmente comunicabili. E la così detta aristocrazia dell'arte' (S. XIII, XV). Tolstois Einfluß auf den italienischen Naturalismus der ersten Dekade des Jahrhunderts überschneidet sich mit dem der Psychophysik und des Positivismus eines Cesare Lombroso, dessen Kurse der junge Balla in Turin besucht hatte. Im Werke Ballas und des in Rom lebenden, anfänglich von Pascoli beeinflussten Dichters Giovanni Cena nahm der Naturalismus, der in den 90er Jahren zwischen Sozialkritik und Naturmystik schwankte, eine deutlicher in Richtung auf einen sozialen Realismus akzentuierte Wendung. Cenas zahlreiche Kunstkritiken zeugen davon; sein 1904 veröffentlichter veristischer, pessimistischer Roman *Gli ammonitori* ist vielleicht das beste literarische Gegenstück zu Ballas frühen Gemälden wie 'La giornata dell'operaio' (Rom, Privatbesitz) aus dem gleichen Jahre. Spätestens seit 1905 war Balla mit dem jungen Dichter, dessen Portrait (Rom, Privatbesitz) er 1910 malte, befreundet; er unterstützte ihn bei seinem humanitären Werk der Alphabetisierung des *Agro Romano* und beteiligte sich mit zehn Gemälden, darunter einem Portrait Tolstois, an dem von Cena 1911 für die *Esposizione di Roma* organisierten *Padiglione della campagna romana*. Um zu einer Interpretation der Werke Ballas, Boccionis und Severinis vor dem Futurismus zu gelangen, müßte dieses künstlerische Klima untersucht werden.

Ähnlich wie Balla verhielt sich auch Boccioni 1906 gegenüber der französischen Kunst. Vielleicht rezipierte er indessen Werke, die stilistisch dem gesicherten Einfluß Dobuzinskijs gleichartig sind. Der späte italienische Naturalismus scheint in einer intensiven, noch viel zu wenig beachteten Auseinandersetzung mit der französischen und besonders der belgischen sozialkritischen Kunst gestanden zu haben. Der 'Avanti della Domenica', zu dem Balla, Boccioni und Giovanni Cena in verschiedener Form Beiträge lieferten, widmete im April 1906 eine ganze Nummer dem darin von Ballas Freund, dem Bildhauer Giovanni Prini, heroisierten Constantin Meunier. Künstler, die sich wie Jean-François Raffaëlli oder der Belgier François Maréchal (vgl. Vittorio Pica: *Attraverso gli albi e le cartelle*. Bergamo, 1904, S. 186—198) dem Arbeitermilieu widmeten, waren

für Balla und Boccioni offenbar interessanter als Monet und Degas; Maréchal's graphische Qualitäten hatten allem Anschein nach ihre Wirkung auf Boccioni. Was liegt da näher, als daß Boccioni sich in Paris nicht nach der Avantgarde, sondern nach Théophile Steinlen, Valotton oder Maximilien Luce umsah, also nach Werken, deren Themen die Industrie, die Vorstadt und die Arbeiter ebenso wie die noch unberührte Natur sind? Besonders Bilder des mit Emile Verhaeren befreundeten, von dem Dichter der 'cités tentaculaires' auch beeinflussten französischen Malers Maximilien Luce, dessen Werk uns seit kurzem durch einen Werkkatalog erschlossen ist (Jean Bouin Luce/Denise Bazetoux: *Maximilien Luce. Catalogue de l'œuvre peint*. 2 Bde., Paris, JBL, 1986), können Boccioni bei seiner Auseinandersetzung mit der Mailänder Vorstadt geleitet haben (*Abb. 2a*).

Das Thema der Vorstadt behält im Futurismus seine Bedeutung, 'La città che sale' ist die natürliche Folge dieser Bilder. Der durch das futuristische Manifest vom 20. Februar 1909 heraufbeschworene Bruch war weit weniger radikal, als er bei oberflächlicher, die Voraussetzungen vernachlässigender Betrachtung erscheint. Marinettis durch die Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen — dazu mit anderen, als die, welche den Künstlern bisher geläufig waren — veranlaßte Neukonzeption der Kunst konnte von den Malern nur eingelöst werden, indem diese auf das zurückgriffen, was sie vorher gelernt hatten. Dabei setzten sich nicht nur motivische Überlieferungen fort, sondern auch gewichtige Grundeinstellungen, die einerseits den Divisionismus und seine pseudowissenschaftliche Rechtfertigung betreffen, und andererseits das Eintreten für eine anarchistische Radikalität in der Kunst. Marinettis modernistisch umgedeuteter, sozialdarwinistischer Nietzscheanismus blieb dagegen in der Malerei der Futuristen weitgehend folgenlos. Sein Rückgriff auf die Poesie des französischen, mit Seurat befreundeten Symbolisten Gustave Kahn und auf die des sozialistisch gesonnenen Belgiers Emile Verhaeren — für Marinetti die 'Einzigsten' neben Walt Whitman — bedarf noch weiterer Klärung.

Wichtiger als Nietzsches Philosophie war für die Künstler bekanntlich die Bergsons, besonders für Boccioni. Bergsons Lehre scheint auch für Marinetti das Kernstück eines Gedankengebäudes gewesen zu sein, das die disparatesten politischen, weltanschaulichen und ästhetischen Ideen zusammenhielt. Auch hierzu bleibt manches zu untersuchen. Ein Blick auf die Bergson-Rezeption in Italien kann die Motive, warum man sich überhaupt mit Bergson auseinandersetzte, und die Gründe, warum seine Lehre von den Futuristen so leicht assimiliert werden konnte, verständlich machen. Obwohl Giuseppe Prezzolini Bergson 1904 noch vor dem Erscheinen seines Hauptwerkes *L'évolution créatrice* bekannt machte, scheinen die Futuristen sich vor allem mit Giovanni Papinis kommentierter Textsammlung Bergsonscher Schriften auseinandergesetzt zu haben (*La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*. Lanciano, 1909). In einer Studie Prezzolinis aus dem gleichen Jahre (*La teoria sindacalista*. Neapel, 1909) erscheint Georges Sorels anarcho-kommunistische Theorie der Gewalt nahezu als praktische Verwirklichung der Philosophie Bergsons. Sorels Theorie wurde von den Futuristen sozialdarwinistisch umgedeutet. Anders als für den kenntnisreichen und arbeitsamen Prezzolini, für den solche Lehren durch die intellektuelle Auseinandersetzung mit anderen Philosophen wie Benedetto Croce relativiert wurden, scheint für die

Futuristen und für Papini das Amalgam aus Bergson und Sorel ein willkommenes Gegengewicht gegen den historischen Rationalismus Croces gewesen zu sein. Dieser, als Ideologe der Reformpolitik Giolittis angesehen und wie dieser wegen seiner 'tedescheria' verpönt, scheint übrigens auf die feindliche Tendenz geantwortet zu haben: durch die 1912 erschienene Monographie über Giambattista Vico stellt er seine Philosophie im nachhinein auf ein italienisches Fundament.

Die Auseinandersetzung mit Bergson befähigte Boccioni, so Brian Petrie (Boccioni and Bergson. In: *Burlington Magazine*, März 1974, S. 140—147), in Bildern wie den 'Stati d'animo' ein stilistisches Äquivalent zu seiner symbolistisch gefärbten Inhalte-Ästhetik der ersten futuristischen Phase zu finden. Boccioni ist jedoch in seiner Malerei schon seit dem Beginn des Futurismus — also auch in den angeblich noch symbolistischen Werken — von Bergson beeinflusst und darum bemüht, die Wahrnehmung als 'durée réelle', als Ablauf, nicht als Summe von Sinnesdaten bildnerisch zu fassen. Es geht nicht nur um die Bewegung der Objekte, sondern um die Zeitlichkeit des Sehens selbst. In bestimmten Werken nimmt Boccioni Bezug auf zentrale Themen der Bergson'schen Reflexion: so scheint 'La Risata' (1911, New York, The Museum of Modern Art; Ausst.-Kat. *Futurismo e Futurismi*, S. 121; hier Abb. 3a) sich auf Bergsons *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, erstmals im Jahre 1900 erschienen (In: *Œuvres*. Paris, PUF, 1970, S. 381—485), zu beziehen, wo das Lachen als eine Überwältigung der Seele in ihrer Zeitlichkeit durch den mechanistischen Körper aufgefaßt wird — eine Überwältigung, die der Seele ihre ursprüngliche und zuerst zeitliche, nicht räumliche oder körperliche Eigenart indessen in einem intuitiven Moment zu verstehen gibt. Über 'Le comique de situation' etwa heißt es: 'Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion nette de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique' (Ebd., S. 419).

Auch Boccionis Darstellungen seiner Mutter unter dem Titel 'Materia' (Mailand, Sammlg. Mattioli; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Ausst.-Kat. *Venedig*, S. 128, 129; hier Abb. 3b) zeugen von einer Auseinandersetzung mit Bergson. Warum setzte er sich im Jahre 1912, in der entscheidenden Kampfphase des Futurismus, mit einem Motiv auseinander, das *nicht bewegt* ist, worin die Ruhe sogar ins Monumentale gesteigert wird? In diesen Bildern wird eine schon vorher deutlich werdende Symbolisierung der Natur durch die Mutter (Vgl.: 'Trittico: Veneriamo la madre'. 1907—08, Mailand, Privatbesitz) gemäß Bergsons Deutung der Materie umgeformt, wie sie in dessen *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (A. a. O., S. 159—379) gegeben wird. 'Conscience et matière' werden hier als 'âme et corps' gegenübergestellt. Boccioni macht daraus offenbar eine Unterscheidung zwischen dem Körper als weiblichem und dem Geist als männlichem Prinzip. In diesem Sinne kann man seine berühmte Skulptur 'forme uniche della continuità nello spazio' (Ausst.-Kat. *Venedig*, Abb. S. 132, 133) — ein hektisch *bewegter* männlicher Körper — als Pendant zu der 'Materia'-Serie auffassen. Bergson bekämpft die scharfe dualistische Unterscheidung zwischen Geist und Körper und setzt diese mit der *zeitlichen* Wahrnehmung einerseits und der *räumliche* Erinnerungsbilder konstruierenden 'mémoire' andererseits gleich. Der Geist kommt für ihn in der Begegnung mit der Materie, mit den 'moments successifs de la durée des choses' (Ebd., S. 354—355) zu sich selber. Boccioni, der Kör-

per und Geist als das Weibliche und das Männliche auffaßt, stellt in der Darstellung der Mutter der allgemeinen futuristischen Frauenfeindlichkeit, die sich natürlich besonders gegen die d'Annunzianische Vergötterung der Liebe richtet, eine positive Bestimmung des Weiblichen zur Seite. All dies bleibt ohne eine vertiefende, das geistige Umfeld berücksichtigende Interpretation noch Spekulation.

Die Rolle, die Petrie dem Bergsonschen Einfluß zuschreibt, hatte nach meiner Ansicht erst die seit dem Oktober 1911 überaus schnell erfolgende Aneignung der kubistischen bildnerischen Sprache (Vgl. dazu Verf.: Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im 'Sturm'. — Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern. In: Kat. d. Ausst. *Delaunay und Deutschland*, München 1985—86, Köln, DuMont, 1985, S. 318—325). Während der Arbeit an der ersten Fassung der 'stati d'animo' (Mailand, Civico Museo d'Arte Contemporanea; Ausst.-Kat. *Venedig, Abb. S. 115—117*) wurde Boccioni deutlich, daß die Weiterentwicklung des Divisionismus — sogar ein Programmpunkt im technischen Manifest der futuristischen Malerei — allein nicht zur bildnerischen Realisation der Bergsonschen Anregungen und damit nicht zu einer letztgültigen futuristischen Malerei führen kann. Auf die Frage, warum und wie sich Boccioni mit dem vorher so verhaßten, aber schlecht bekannten Kubismus plötzlich so intensiv auseinandersetzte, wurde bisher noch keine wirklich überzeugende Antwort gegeben.

Welche sozialhistorischen und ideologischen Hintergründe konnten dazu führen, daß in der Kunst eine Ideologie, eine recht eigenständige, politisch virulente und in ihren Wirkungen letztlich verheerende Weltanschauung entwickelt und hernach mit allen modernen Mitteln propagiert wurde? Entscheidend für die protofaschistische Rolle des Futurismus war es, daß der anfänglich humanitär gefärbte, später durch eine sozialdarwinistische Verherrlichung der Gewalt überformte Anarchismus der Maler sich nationalistische Ziele zu eigen machte und sich gegen eine eher linksliberale Regierung richtete. Der Übernahme linker Strategien durch die Rechte entspricht die Übernahme von bildnerischen Traditionen linker Maler. Der Antimarxismus der Futuristen wird verständlicher, wenn man bedenkt, daß der Marxismus in Italien durch Professoren wie Antonio Labriola eingeführt wurde. Das konkrete politische Ambiente der *battaglia futurista* bedarf in mancher Hinsicht weiterer Klärung.

Vielfach wurde beklagt, die Ausstellung in Venedig habe nichts von der tumultuösen, panästhetischen Seite des Futurismus gezeigt. Tatsächlich bleibt die besondere Auffassung der Futuristen von Avantgarde ein Problem. Es sollte dabei nicht nur um die Bedeutung von Russolos *Intonarumori*, der futuristischen *Serate*, des Theaters oder der *Parole in Libertà* gehen. Eine völlig neue Auffassung vom Wesen der Kunst und von der Organisation des Kunstbetriebes, die äußerst folgenreich für den Dadaismus und den Surrealismus war, wurde im Futurismus erstmals verwirklicht. Dies macht vielleicht die mit stilistischen Argumenten allein nicht zu verfechtende Einheitlichkeit der Bewegung aus. Eine historisch fundierte Theorie der Avantgarde wird dem Rechnung tragen müssen. In dieser Hinsicht, die die Form des Auftretens der Avantgarde-Bewegung betrifft, war der Futurismus einflußreicher als dadurch, daß bestimmte bildnerische Techniken von Künstlern in Rußland, den USA oder in den Ländern Europas übernommen wurden.

Berlin, Sommer 1987

Michael F. Zimmermann