

## Die Malerei des Futurismus

Zu den erregendsten Erfahrungen der Moderne gehört das neue Erlebnis der Zeit, das die Errungenschaften der Technik dem Menschen gebracht haben. Die Entwicklung vom Pferdewagen zur Eisenbahn und von der Eisenbahn über Auto und Flugzeug zur Rakete brachten eine solche Steigerung der Geschwindigkeit mit sich, daß dieses neue Erlebnis auch die nicht technischen Bereiche der Dichtung und bildenden Kunst revolutionierte. Radio, Film und Fernsehen zeigen diese Revolution am sinnfälligsten. In der Malerei war es besonders der Futurismus – eine von italienischen Künstlern getragene Bewegung –, der in Theorie und Praxis die neuen Verhältnisse zu bewältigen suchte. Es war die „bellezza della velocità“, die „Schönheit der Geschwindigkeit“, die die Manifeste der Futuristen priesen<sup>1</sup>. Bei aller Anerkennung der kunstgeschichtlichen Bedeutung läßt sich die Problematik dieser Bewegung nicht übersehen: Die Manifeste und Werke der Futuristen bieten geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie sehr in der modernen Malerei richtige mit falschen Ideen verknüpft sind, überragende Anregungen mit albernem Gewäsch sich verbinden und große Werke neben unreifen Versuchen stehen. Diese

<sup>1</sup> Die 50. Wiederkehr der Veröffentlichungen des ersten Manifestes im Jahre 1959 veranlaßte eine Ausstellung, die zunächst in Rom und Winterthur gezeigt wurde und die schließlich bis zum 14. Februar 1960 in München zu sehen war. In Rom wurde die Ausstellung von der Ente Premi Roma veranstaltet und stand unter dem Patronat des Präsidenten der Republik, Giovanni Gronchi, während Ministerpräsident Antonio Segni Vorsitzender des Ehrenkomitees war. Die Teilnahme dieser Persönlichkeiten an der Ausstellung unterstrich die Bedeutung des Unternehmens. In München betreute H. K. Röthel von der Städt. Galerie in vorbildlicher Weise die Schau und den Katalog. Allerdings vermißt man im Abbildungsteil eine Wiedergabe der futuristischen Graphik.

Vereinigung von zerstörerischen Auffassungen mit solchem von schöpferischer Kraft offenbart – wie in vielen revolutionären Bewegungen – einen Zwiespalt, der eine uneingeschränkte Zustimmung ebenso unmöglich macht wie eine pauschale Ablehnung.

Seine künstlerischen Voraussetzungen findet der Futurismus im Impressionismus und Kubismus. Die Verbindungslinien zu diesen Kunstströmungen sollen deshalb zunächst gezeigt werden. Sein vordringlichstes Anliegen – die Darstellung der Geschwindigkeit und technischen Schönheit – ist epochemachend. Diesem Anliegen entspricht der Bruch mit der Tradition, besonders mit der Tradition der Antike. Schließlich charakterisiert die Portraitalerei – die Auffassung von der Person – am klarsten den Geist dieser Künstler.

### *Voraussetzungen*

Nach Inhalt und Form denken die Futuristen in der Kunst Überlegungen weiter, die schon die Impressionisten angestellt hatten. Es ist das Bemühen um die moderne Welt, um Caféhaus und Segelboot, um Lokomotive und Tanz, das sie mit den Impressionisten vereint. Der Bahnhof Saint-Lazare, den Monet darstellte, und das Bild der Pariser Weltausstellung, das Manet malte, sprechen davon. Einen besonderen Eindruck der modernen Welt vermittelt Pissarros Boulevard Montmartre bei Nacht. Das Flimmern der elektrischen Lichter in der Straße und die Faszination der Großstadt haben in dieser Darstellung Gestalt angenommen. Großstadt, Massen, Eisenbahn, natürliches und künstliches Licht, und alles mit einem besonderen Bezug zur Bewegung, – diese Elemente bildeten die Welt des Impressionismus. Der Futurismus hat sie von den Impressionisten übernommen und noch extremer das Neue, Bewegte und Erregte gesucht. Dazu benutzte man im Futurismus die Farbzer-

legung eines Seurat und eines Signac, den Divisionismus der Pointillisten.

Die künstlerische Bewegung, die jedoch unmittelbar mit dem Futurismus verwandt scheint, ist der Kubismus. Der Kubist gliedert zunächst seine Eindrücke in Flächen und geometrisiert das Bild, bringt aber schließlich doch die Möglichkeit des Simultanen, der Gleichzeitigkeit verschiedener Abläufe in die Darstellung. Picassos „Mädchen von Avignon“, Delaunays „fenêtres simultanées“, Chagalls „Ich und das Dorf“ und Legers „Akte im Walde“ gehören in den Umkreis dieser Malweise. Vor allem aber beendet der Kubismus die alte Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt. Ich und die Welt durchdringen einander oder gehen ineinander über. Deutlich wird das Durchdringen von Gestalt und Umwelt beispielsweise in Chagalls Werk „Ich und das Dorf“. Das Vorgestellte und das Gesehene werden zu einem Teppich verwoben. Die melkende Magd erscheint im Kopf der Kuh und im Grund dazwischen sehen wir einen roten Halbmond. Dieses Werk Chagalls stammt aus dem Jahre 1911. Das erste Manifest der Futuristen veröffentlichte der Literat Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) jedoch schon am 20. Februar 1909 im Pariser Figaro. Das Bild scheint also mit unter dem Einfluß der futuristischen Theorien entstanden und zeigt, wie Kubismus und Futurismus sich gegenseitig gesteigert haben.

### *Die Schönheit der Technik und Geschwindigkeit*

Bei aller Gegensätzlichkeit der Nationen und Theorien wird man also Gemeinsamkeiten zwischen Kubisten und Futuristen finden. Gerade in der zentralen Aufgabe – in der Bewältigung der technischen Errungenschaften – gibt es viele Beziehungen zwischen diesen beiden Gruppen von Künstlern. Schließlich wäre auch die Verwandtschaft zum „Blauen Reiter“ in Deutschland und seinen Bemühungen zu erwähnen. Feiningers „Radfahrer“ aus

dem Jahr 1912 könnte man geradezu als ein futuristisches Werk ansprechen. Die Verwandtschaft der Thematik und der Malweise zeigt, wie sehr die Fragen der Technik diese Künstlergeneration bedrängten.

Jedoch scheinen diese Thesen und Themenstellungen der Futuristen von besonderer Eigenart und Radikalität. Ihre Theorien haben vor allem in den Manifesten (von 1909–1913) Gestalt angenommen: „Wir werden die großen Massen, bewegt durch die Arbeit, das Vergnügen, die Empörung, preisen; die vielfarbigen und vielstimmigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Lager und Bauplätze unter ihren gleißenden, elektrischen Monden; die gefräßigen Bahnhöfe voll rauchender Schlangen; die mit Rauchfäden an die Wolken gehängten Fabriken; die gymnastisch hüpfenden Brücken über der teuflischen Messerschmiede der sonnenflimmernden Flüsse; die abenteuerlichen Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen stampfen wie riesige, gezügelte Stahlosse, gehalten mit langen Röhren, und den gleitenden Flug der Aeroplane, deren Schraube knattert wie eine im Winde wehende Flagge und die Beifall klatscht wie eine begeisterte Menge.“<sup>2</sup>

In einfacher Weise sieht man in der Darstellung „Auto und Lärm“ (1912) von Balla das Wollen der Futuristen verwirklicht. Das Auto ist in flächige Teile zerlegt, die von übergreifenden geometrischen Strukturen, die das ganze Bild durchziehen, in eine rhythmische Einheit gebracht werden. Tatsächlich veranschaulicht das Geschiebe der Flächen eine Dynamik, die nicht unähnlich den Eindrücken ist, die der Beobachter aus dem fahrenden Wagen heraus empfängt. „Blaue Tänzerin“ und „Dynamische Hieroglyphe des Balles im Tabarin“ heißen Bildtitel Severinis, die

<sup>2</sup> F. T. Marinetti, Manifest des Futurismus, Le Figaro, 20. Februar 1909. Vgl. Katalog These 11.

in ähnlicher Weise versuchen, aus den unaufhörlich wechselnden Eindrücken tanzender Menschen ein gleichzeitig erfassbares Ganzes zu machen, das ebenso die Rhythmik farbiger Flächen dominieren läßt.

Bedeutsam scheint dabei, daß außerkünstlerische Kräfte die Malerei der Futuristen anregen. Diese außerkünstlerischen Kräfte entstammen weder dem religiösen noch aristokratischen Bereich. Es sind technische und moderne soziale Mächte, die wirken.

Unter den künstlerischen Motiven wird die Antike als Maßstab und Vorbild ebenso abgelehnt wie das Archaische: „Ein Rennwagen ist schöner als die Nike von Samothrake.“<sup>3</sup> „Wir kämpfen gegen den oberflächlichen und elementaren Archaismus, der von der eintönigen Farbgebung ausgeht und der, indem er das Lineare der Ägypter imitiert, die Malweise auf eine kraftlose Synthese zurückführt, die kindisch und grotesk ist.“<sup>4</sup> Der letzte Satz ist deutlich gegen die französischen Synthetisten und „Nabis“ (= Propheten) gerichtet, die in der Nachfolge von Paul Gauguin eigene Theorien entwickelten und deren Gedanken in der christlichen Kunst der Beuroner Schule eine deutliche Ausprägung erfahren haben.

Schließlich möchten die Futuristen – um alle Brücken zum Alten abzubrechen – auch die Museen vernichten: „Wir wollen die Museen und die Bibliotheken zerstören, den Moralismus, den Feminismus und alle opportunistischen und nutzbringenden Feigheiten bekämpfen.“<sup>5</sup> In diesem Satz bekennt man sich weiterhin zu einer forcierten Männlichkeit. Der „Feminismus“ wird abgelehnt: „Wir kämpfen gegen das Nackte in der Malerei, das ebenso ekelhaft und langweilig ist wie der Ehebruch in der Literatur.“<sup>6</sup> Solche Forderungen sind aus

der Zeit vor dem ersten Krieg verständlich, in der ein bürgerliches Moralisieren und ein literarischer Naturalismus gegeneinander standen. „Ein typischer Fehler der Franzosen ist die Tendenz zum Weiblichen, Sanften und Zarten und ihre Neigung zum Statischen. Wir lieben das moderne Leben, das wesentlich dynamisch, tönend und lärmend ist, nicht feierlich, majestätisch, ernst und hieratisch.“<sup>7</sup> Diese Ablehnung des Weiblichen – mag sie auch aus der Zeit heraus verständlich sein – wirkt ungesund und verkrampt. Eine einseitige Betonung des Technischen und Männlichen bedeutet noch keine Lösung moderner Probleme. Man kann solche Aussprüche allenfalls als rhetorische Übertreibungen hinnehmen. Wenn aber Marinetti in seiner neunten These fordert: „Wir wollen den Krieg preisen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste des Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes“, so ist das einbarer Wahnsinn<sup>8</sup>. Dieser Satz beweist, wie wenig konkrete Vorstellungen man sich von einem modernen Krieg vor der ersten großen Katastrophe gemeinhin machte. Man tut den Künstlern und ihren Anliegen keinen Dienst, wenn man solche Sätze mit Schweigen übergeht oder sie als Affektäußerungen der Künstlernatur bagatellisiert. Die Anerkennung von Unzurechnungsfähigkeit entschuldigt zwar, aber sie liquidiert auch. Jeder Beruf findet am Ende sein besonderes Alibi, und schließlich wird dem Politiker die Verantwortung für den Gang der Geschichte zugeschoben. Aber auch der Politiker kann eine allgemeine Geistigkeit allein nicht bewältigen.

Uns haben jedenfalls die Erfahrungen zweier Kriege gelehrt die Ungeheuerlichkeit solcher Sätze zu begreifen. Jedoch beweist die These auch, daß die Ideen der Folgezeit, für die man gelegentlich den deutschen Nationalcharakter allein verantwortlich machen wollte,

<sup>3</sup> *Walter Hess*, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, 71.

<sup>4</sup> „Technisches Manifest der futuristischen Malerei“, 11. April 1910. Vgl. Katalog.

<sup>5</sup> *Marinetti a. a. O.* Katalog These 10.

<sup>6</sup> „Technisches Manifest . . .“ a. a. O. Vgl. Katalog.

<sup>7</sup> *Hess a. a. O.* 73.

<sup>8</sup> *Marinetti a. a. O.* Vgl. Katalog These 9.

sich auch bei andern Völkern feststellen lassen.

In diesem Zusammenhang soll ein Bild von Carlo Carrà Erwähnung finden – die Beerdigung des Anarchisten Galli (1911) –, das zum künstlerischen Ausdruck der militanten Gedanken des Futurismus geworden ist. Dabei darf man eines nicht übersehen: man kann ein Schlachtenbild preisen und die unberechtigte Propagierung eines Krieges ablehnen. Selbst die Darstellung eines Lasters ist noch keine Aufforderung zu Unmoral. Das Moralische und das Künstlerische sind zwar nicht unabhängig voneinander, wir sehen in beiden jedoch verschiedene Dimensionen des menschlichen Geistes, die man nicht einfachhin identifizieren kann.

Das Begräbnis des Anarchisten Galli wirkt nun tatsächlich wie ein Schlachtenbild, ein Kampf aller gegen alle. Vor allem erinnern seine Strukturen an das Spiel der Lanzen, das man auf dem antiken Gemälde der Alexanderschlacht ebenso beobachten kann wie auf dem Bild der Übergabe von Breda eines Velasquez. Im langgestreckten Quadrat wird nur ein Halbkreis von hellen gelben und blauen Tönen ausgespart, der eine rote Sonnenscheibe aufleuchten läßt. Den unteren Teil des Bildes füllen die schwarzblauen und violetten Figuren, die durchzuckt von roten Lichtern gegeneinander stehen. Schwarze Fahnen, Stangen, Lanzen und Stecken ragen in den Himmel. In der Mitte liegt quer ein rotes Gebilde, das man als Sarg ansprechen möchte, der in einem Zug mitgeführt wird. Die Bewegung, das Licht, die Farbe, alle Elemente des Bildes veranschaulichen den Widerstreit der Dinge und Menschen, ohne daß das Werk künstlerisch auseinanderfällt. Man kann sogar die Lyrik der späteren Arbeiten Carràs (die man zur „Pittura Metafisica“, dem italienischen Surrealismus, rechnet) durchempfinden. Ohne daß unmittelbare Beziehungen sichtbar werden, stellt das Werk eine Vorstufe zu Picassos Guernica – einem sehr bedeutenden Schlachtenbild der Moderne – dar.

Diese Darstellung des Begräbnisses des Anarchisten Galli wäre ähnlich wie Picassos Guernicabild aus den Mitteln des Kubismus allein erklärbar, wenn es nicht eine Wiederholung der Umrißlinien einzelner Figuren brächte, die zusammen mit der Bewegung der Gestalten die Dynamik des Eindrucks verstärkten und so einen Hinweis auf die neue „bellezza della velocità“ gäbe, die unsere Aufmerksamkeit beansprucht. Auch hier sind Theorien und Werke voneinander zu scheiden.

Die Theorien bringen die Manifeste: „Wie die Literatur bisher die nachdenkliche Unbeweglichkeit, die Ekstase, den Schlummer gepriesen hat, so wollen wir die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den gymnastischen Schritt, den gefährvollen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen... Wir erklären, daß der Glanz der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: um die Schönheit der Schnelligkeit. Ein Rennauto, dessen Aufbau geziert ist mit großen Rohren ähnlich Schlangen mit explosivem Atem, ein heulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Siegesgöttin von Samothrake.“<sup>9</sup> „Wir erklären, daß man alle abgenutzten Gegenstände über Bord werfen soll, um unser sprudelndes Leben aus Stahl, Stolz, Fieber und Schnelligkeit auszudrücken.“<sup>10</sup> „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben schon im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Schnelligkeit geschaffen.“<sup>11</sup>

Zunächst darf man auch bei diesen Thesen die Affektseite und die Rhetorik nicht übersehen. Manches ist so, wie es formuliert wird, nicht zu halten. So vermag die Geschwindigkeit das Absolute nicht zu geben. Jedoch ist es anregend zu sehen, in welcher Weise die Futuristen Zeit oder Bewegung – das Nacheinander der Vorgänge – sichtbar machen. Während die Kubisten – so Duchamp – die Bewegungszustände mit der Gestalt

<sup>9</sup> Marinetti a. a. O. These 4.

<sup>10</sup> „Technisches Manifest...“ a. a. O.

<sup>11</sup> Marinetti a. a. O. These 8.

wiederholen, belassen die Futuristen den Kern der Figur und setzen neue Umrisse an die innere Gestalt<sup>12</sup>. Die Malweise wird an den Tänzerinnen Severinis besonders deutlich. Im Grunde sehen wir im Bilde der „Blauen Tänzerin“ nur eine Figur, um die sich Arme, Beine und Gewandstücke – ähnlich wie im Motiv des tanzenden Shiva in der indischen Kunst – gruppieren. Das, was künstlerisch eine solche Zerstückung der Gestalt erträglich macht, ist die Einheit der Farb- und Formenkomposition. Ein rhythmisches Gefüge ist vor den Teilen. Insofern kann man sogar von einem Absoluten auf künstlerischem Gebiet sprechen. Das Allgemeine ist nämlich in diesen Bildern vor dem einzelnen, der Rhythmus vor dem Bewegten, einem absoluten Farbklang hat sich alles einzufügen. In Boccionis „La città che sale“ (Stadt in Bewegung) wird dieser Rhythmus nahezu Selbstzweck des Bildes. Die Gegenstände – Gerüste, Schornsteine, Rauch und Maschinen – sind eher zu ahnen als zu erkennen, so daß man den Eindruck eines abstrakten Bildes empfängt. Vergleicht man impressionistische Bilder ähnlicher Thematik mit den Darstellungen, so fehlt den Futuristen vor allem das Atmosphärische. Die reinen Kontrastfarben der Impressionisten werden dagegen beibehalten. Sie sind jedoch nicht mehr am Gegenstand orientiert. So sind die Baugerüste in dem Stadtbild Boccionis rot. Bewegung und Rhythmus dominieren. Der Laie wird deshalb Bilder wie das eben erwähnte oder Boccionis „Elastizität“ oder Carràs „Rüttelnde Droschke“ für abstrakte Malereien halten, obwohl immer noch Hinweise auf Gegenstände gegeben werden.

### *Das Menschenbild*

Diese Erkenntnis der Vorherrschaft unpersönlicher, anonymer Kräfte – besonders der Energie – vor jeder Selbständigkeit von Ding und Mensch, offenbart die Situation des technischen Men-

schens. Ein Bild, das dafür beispielhaft ist und geradezu für die Epoche stehen kann, ist die „Materie“ Boccionis. Die Auffassungen der Materie haben sich bekanntlich seit der Zeit des Aristoteles über Thomas von Aquin bis in unsere Tage hinein gewandelt. Immer aber ist ihre Definition für eine Philosophie und Epoche aufschlußreich.

Wie gestaltet nun Boccioni dieses Thema, das für unser technisches Zeitalter so charakteristisch ist?

Man erkennt im Bild zunächst eine gewaltige, sitzende Figur, die ihre Hände über den Knien verschränkt hält. Aufgelöst in geometrische Formen und durchzuckt von lichten Linien wirkt sie wie die Mitte eines Bündels von Blitzen und sich unaufhörlich entladenen Energien. Hände und Unterarme erscheinen jedoch vor diesem Grund vergleichsweise naturalistisch und übergroß – wie schraubstockartige Organe eines Roboters. Im Kolorit herrschen die Erdfarben grün und braun vor. Worte wie Elektrizität, Energie, Atomzerfall, Maschine, Roboter und Magna Mater lassen sich davor assoziieren. Eine Mythisierung des Technischen ist erschreckend und faszinierend zugleich Bild geworden. Mit diesem Werk fügt der Futurismus zur „bellezza della velocità“ jene „terribilità“ seiner Formenwelt hinzu, die auch die alte italienische Malerei gekannt hat. Technik und Mythos sind eins.

In diesen Motiven bahnt sich eine tiefgreifende Umformung des Menschenbildes an, die auch in kubistischen Bildern zu beobachten ist: die Zerlegung und Auflösung der menschlichen Persönlichkeit. In dem Porträt Carràs von F. T. Marinetti und in der Zeichnung Severinis, von demselben futuristischen Theoretiker, wird die menschliche Gestalt nicht nur in die verschiedenen Aspekte auseinandergelegt, die eine Bewegung der Figur zur Ursache hat, die Umwelt und ihre Gegenstände, übergreifende Linien, ja selbst Manuskriptblätter treten in die Gestalt mit ein. Der Mensch ist nicht mehr nur er selbst – Subjekt – von seiner Umwelt –

<sup>12</sup> Guy Habasque, Kubismus. Genève 1959, 132.

dem Objekt – getrennt und geschieden, sondern er muß mit seiner gegenständlichen, gedanklichen und kosmischen Umgebung zugleich begriffen werden.

„Das Pflaster der Straße, naß vom Regen, unter dem Glanz der elektrischen Lampen höhlt sich unermeßlich bis zum Mittelpunkt der Erde. Wer kann noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben? Warum wollen wir in unseren Schöpfungen die verdoppelte Fähigkeit unserer Sicht vergessen, welche den Röntgenstrahlen entsprechende Ergebnisse erzielen kann?“<sup>13</sup> Kokoschkas Porträt des Dr. Forel aus dem Jahre 1910 und Picassos Genfer Harlekin von 1923 sind Werke, die wie von innen durchstrahlt erscheinen und zeigen, daß die Ideen der Futuristen nicht isoliert in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts stehen.

„Alle Gegenstände streben durch ihre Kraftlinien ins Grenzenlose, was Boccioni physische Transzendenz nennt. Es sind diese Kraftlinien, die wir zeichnen müssen. Wir werden die Natur interpretieren, indem wir auf der Leinwand die Gegenstände als die Anfänge oder die Verlängerungen von Rhythmen geben, welche diese Gegenstände selbst in unserem Empfindungsvermögen erregt haben... Es gibt also bei uns nicht nur Variation, sondern absolut entgegengesetzte Rhythmen, die wir gleichwohl zu einer neuen Harmonie führen. Wir gelangen so zu dem, was wir die Malerei der Seelenzustände nennen.“<sup>14</sup> Boccionis „Die Gemütszustände – Die Weggehenden“ ist hier Beispiel. Verschwimmend wie hinter farbigen Regenschleiern vibrieren Gestalten im Grund. Mit wenigen Strichen wird Stimmung und Abschied als überwältigende Erfahrung gegeben, ohne daß der Maler in diesem Falle, den von den Futuristen an anderer Stelle geforderten spitzen Winkel – ein Erbe des Kubismus – in Anspruch zu nehmen braucht.

„Die Simultaneität der Seelenzustände im Kunstwerk: das ist das berau-

schende Ziel unserer Kunst. Erklären wir uns durch Beispiele. Wenn wir eine Person auf einem Balkon malen, gesehen vom Innenraum aus, dann beschränken wir die Szene nicht auf das, was das Fensterrechteck zu sehen erlaubt, sondern wir bemühen uns, das Ganze der sichtbaren Empfindungen zu geben, welche die Person auf dem Balkon erfahren hat: das besonnte Gewimmel der Straße, die doppelte Reihe der Häuser, die sich zu ihrer rechten und linken Seite hinziehen, Blumenbalkons usw. Das ist die Simultaneität der Umgebung und hat Verschiebung und Zergliederung der Gegenstände, Zerstreung und Verschmelzung der Details zur Folge. Um den Betrachter im Zentrum des Bildes leben zu lassen, muß das Bild die Synthese sein von dem, woran man sich erinnert, und dem, was man sieht.“<sup>15</sup>

Sicher ist ein solches Menschenbild nicht eine Halluzination oder krankhafte Erfindung der Futuristen, sondern es bietet eine Wesensbeschreibung, die den Menschen überhaupt und besonders den modernen Menschen charakterisiert. Viele unserer Zeitgenossen – man mag es beklagen oder benutzen – sind nur noch Funktion der Zeitungen und Illustrierten, die sie lesen, des Funks und des Klatsches, den sie hören, und der Filme und Fernsehprogramme, die sie in sich aufnehmen. Jenes geistige Zentrum, das man Person nennt, und das Erkennen und Wollen, Urteil und Entscheidung in sich beschließt, löst sich bei vielen auf. Damit erhält das Objektive und Absolute, das Über- und Untermenschliche, die öffentliche Meinung und die Gesamtsituation eine ausschlaggebende Bedeutung. Es ist nicht von ungefähr, daß in der Zeichnung Severinis dem Porträtierten Blätter mit futuristischen Parolen mit eingeblendet sind und daß es bei den Futuristen ähnlich wie bei den Kubisten Collagen gibt, die wirkliche Zeitung ins Bild setzen. Der Mensch ist nicht mehr nur er selbst, sondern in besonderer Weise das Produkt seiner Umwelt.

<sup>13</sup> Hess a. a. O. 72.

<sup>14</sup> Hess a. a. O. 73.

<sup>15</sup> Hess a. a. O. 72.

Man mag also von einer inhaltlichen oder formalen Untersuchung, von der Darstellung der Person in den Porträts oder der Maschinen und Energien, von Raum oder Zeit ausgehen, immer finden sich im Futurismus die Ansätze zu einem Allgemeinen oder Absoluten. Ein farbiger oder formaler Rhythmus herrscht vor und damit eine Gestaltungsweise, die schließlich in der abstrakten Malerei globalen Charakter erhält.

Durch den frühen Tod Boccionis im Jahr 1916 und den Übergang Carràs zur „Pittura metafisica“ (zum italienischen Surrealismus eines Chirico) hat der Futurismus sehr bald schwere Verluste erlitten. Seine Anregungen wurden von anderen – besonders Kubisten und Abstrakten – weitergetragen. In der „Aeropittura“, die schließlich unter faschistischen Vorzeichen stand, erlebte der Futurismus eine manieristische Spätphase. Vieles mag in den Bildern der Futuristen nur Experiment sein. Manches steht im Zeichen des Aufbruchs. Einiges wird man als geschichtlich bedingten Übergang aufzufassen haben. Die Bedeutung der Werke für die Moderne aber läßt sich nicht übersehen. Die italienische Kunstgeschichte hat die Problematik des Futurismus und namentlich die Schwierigkeit der Urteilsfindung dieser Bewegung gegenüber bestätigt. Das gemeinsame und zusammenfassende Urteil von Giulio Carlo Argan und Nello Ponente mag deshalb diese Betrachtung einer hervorragenden italienischen Bewegung innerhalb der modernen Malerei abschließen: „Schon 1910 versuchten die Futuristen erstmals den engen Kreis des künstlerischen Provinzialismus in Italien zu durchbrechen. Ihr Programm war mutig, aber verworren und widerspruchsvoll. Sie wollten das Ende der Romantik und waren doch selbst verspätete Romantiker. Sie lehnten sich unmittelbar an die Kubisten an, denen sie andererseits vorwarfen, sich ausschließlich für das formale Problem zu interessieren und auf stärkere emotionale Inhalte zu verzichten. Sie sprachen von Internationalismus und

schwärmten doch von dem Triumph und der Vorherrschaft des ‚italienischen Genius‘. Sie predigten die Revolution und blieben doch traditionell gebunden. Sie verkündeten das Ende der bürgerlichen Kultur und feierten den Anbruch des Maschinenzeitalters; sie waren gleichzeitig Demagogen und Aristokraten.“<sup>16</sup>

Herbert Schade SJ

### Erinnerungen und Tagebücher

Wie die Briefe gehören auch Erinnerungen und Tagebücher zu den literarischen Formen; sie sind einander verwandt als unmittelbare Äußerungen der Person des Schreibers. Ihr Bekenntnischarakter (vgl. diese Zschr. 163 [1958] 148–125) verlangt eine besondere Behutsamkeit von seiten des Herausgebers, sei es des Verfassers selbst oder der Verwalter seines Nachlasses, die sich wohl überlegen müssen, ob sie diese persönlichen Zeugnisse veröffentlichen dürfen, wie auch von seiten des Lesers, der an sie mit größerer Zurückhaltung und Ehrfurcht herangehen muß als an Gedichte oder ein Drama oder einen Roman. Darüber hinaus sind sie aber auch Schöpfungen des menschlichen Geistes, der, von der eigenen Person als Glied der Menschenwelt und Träger der jeweiligen Zeit ausgehend, etwas vom Leben und Ringen der Menschen aussagt. Wenn wir Dichtung im weiteren Sinn als Gestaltung eines geistigen Gehaltes auffassen, dann gehören auch Erinnerungen und Tagebücher dazu. Ihr Rang bestimmt sich demnach, ob es dem Verfasser gelungen ist, ein Kunstwerk zu schaffen. So wollen sie sowohl als Zeugnis der Zeit wie als Geschichtsquelle wie als Dichtungen gewürdigt werden. Trotz dieser Gemeinsamkeit unterscheiden sie sich wesentlich, ohne daß geleugnet werden könnte, daß es fließende Übergänge gibt.

In den *Erinnerungen* sucht sich der

<sup>16</sup> Giulio Carlo Argan und Nello Ponente, Italien, in: Neue Kunst nach 1945, Malerei, Köln 1958, 87.