

Aus:

LILLI WEISSWEILER

Futuristen auf Europa-Tournee

Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption
der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911-1913)

September 2009, 288 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1205-9

Am Vorabend des Ersten Weltkriegs gingen die Futuristen auf große Europa-Tournee, um ihre Bilder international bekannt zu machen. Dieses Buch zeichnet die Stationen ihrer Reise in Paris, London und Berlin vor dem Hintergrund der Künstlerbiographien nach. Es umfasst die Vorbereitung von der ersten Idee an, den erbitterten Kampf um die Realisation und die teils inspirierende, teils schockierende Wirkung auf Zeitgenossen aus den Bereichen Kunst und Literatur. Fundierte Bildanalysen ergänzen die Rezeptionsgeschichte und lassen die futuristischen Bilder – die sonst eher textlastig durch den Filter der Manifeste betrachtet werden – für sich sprechen.

Lilli Weissweiler (Dr. phil.) arbeitet als Übersetzerin und freie Kulturwissenschaftlerin in Stuttgart.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1205/ts1205.php

INHALT

Vorwort

7

Einleitung

9

Vorgeschichte

11

Biographische Ausgangssituation. Der Maler Umberto Boccioni,
Gino Severini und Giacomo Balla

11

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis von Giacomo Balla zu
Umberto Boccioni und Gino Severini

28

Das Gründungsmanifest des Futurismus

36

Die Gründungsereignisse futuristischer Malerei

38

Der Futurismus zum Zeitpunkt seiner Gründung

55

Die Ausgangslage im Jahr 1910

57

›Mostra d'arte libera‹ (1911)

61

Das ästhetische Programm der Initialphase

63

Die futuristischen Bilder im Spiegel der Kritik Ardengo Sofficis

72

Die Malerei Gino Severinis

76

Die Malerei der Gemütszustände

82

Die Reise nach Paris im November 1911

85

Die Ausgangslage Anfang 1912

96

Die Wanderausstellung futuristischer Malerei (1912)

99

Die Ausstellung futuristischer Malerei in Paris

99

Die Ausstellung futuristischer Malerei in London

139

Die Ausstellung futuristischer Malerei in Berlin

152

Erster Deutscher Herbstsalon (1913)

173

Balla

175

Umberto Boccioni

182

Carlo Carrà

189

Luigi Russolo

191

Gino Severini

194

Ardengo Soffici

202

Schlußwort

207

Anhang

211

Literatur

223

Abbildungen

229

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung wurde mit der Disputation am 22. Dezember 2008 vom Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität als Inauguraldissertation angenommen.

An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an all diejenigen aussprechen, die mich in der strapaziösen Zeit während der Ausarbeitung meiner Dissertation ermutigt und begleitet haben. An erster Stelle bedanke ich mich bei Herrn Prof. Dr. Klaus Herding, der meine Arbeit ausgesprochen intensiv betreut hat und der mir in der letzten Phase meiner Ausbildung noch so viel beibringen konnte. Jedes Gespräch mit ihm war eine Quelle neuer Ideen und Motivationen. Er kümmerte sich aber nicht nur um die „großen“ Ideen, sondern auch um eine ganze Reihe von vermeintlichen Kleinigkeiten, die die Grundlage für alles weitere sind. Seine fürsorgliche Betreuung ermöglichte eine angenehme Zusammenarbeit. Es gibt keine passenden Worte für den unendlichen Dank, den ich ihm aussprechen möchte. An zweiter Stelle bedanke ich mich bei dem zweiten Betreuer und Gutachter Herrn Prof. Dr. Gottfried Boehm für seine angenehme Betreuung meiner Arbeit. Auch er hatte stets ein offenes Ohr für Schwierigkeiten, die sich im Laufe des Promotionsverfahrens stellten. Ich konnte jederzeit sein inspirierendes Doktorandenkolloquium in Basel besuchen, um den neuesten Stand meines Promotionsvorhabens darzustellen. Er hatte immer frische und überraschende Ideen, die ich in meiner Arbeit beherzigt habe. Dieser Dank gebührt nicht nur den Professoren, sondern auch dem kunsthistorischen Institut der Johann Wolfgang-Goethe-Universität. Drittens bedanke ich mich bei der Peter Fuld Stiftung, die mir finanzielle Mittel zur Verfügung stellte, um mein Promotionsvorhaben in die Realität umzusetzen. Viertens danke ich allen Mitarbeitern (besonders Francesca Velardità und Paola Pettenella) vom MART (Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto), die mir bei der Recherche behilflich waren und an die ich mich jederzeit während der Promotion auch telefonisch und per email wenden konnte. Weiterhin bedanke ich mich bei allen Personen meines privaten Umfelds, die mich in dieser schwierigen Zeit unterstützt haben. Dazu zählt als erster Falk Büttner, der Vater meiner Kinder, der mir finanziell und ideell eine große Hilfe war. Er kümmerte sich um alle technischen Belange meiner mündlichen Prüfung, die mit einer aufwendigen Powerpoint-Präsentation verbunden war. Auch meine Kinder Anna und Anton ist zu danken, weil allein ihre Präsenz mich motivierte, mein Promotionsvorhaben zu Ende zu bringen. Außerdem danke ich meinen Eltern ganz herzlich, daß sie

mir auch in schlechten Zeiten so viel Trost gespendet haben, daß sie mir, immer wenn es nötig war, finanzielle Mittel zur Verfügung stellten und auch immer offen für Gespräche waren. Am Ende möchte ich mich noch bei meinem Au-pair-Mädchen Dali Tsoioeva bedanken, die durch permanente Überstunden mir meine Arbeit ermöglichte.

Vielleicht noch einige Worte darüber, wie ich auf das Thema der Dissertation, „Futuristen auf Europa-Tournee“, kam: Ursprünglich sollte sich diese Dissertation mit den Künstlergruppen im faschistischen Italien befassen, insbesondere mit dem ›Secondo Futurismo‹. Zum ersten Mal kam ich mit diesem Thema durch den Katalog zu der Ausstellung ›...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...‹¹ über die zweite Phase des Futurismus in Berührung. Als ich im Dezember 2003 bei einem Urlaub in Italien in der Nähe von Neapel einen Kalender mit glorifizierenden Duce-Porträts, und im Museum für Moderne Kunst in Rom – ohne erläuternde Tafeln an den Seiten – eine ebenfalls faschistoide Marinetti-Darstellung vorfand, wurde mein Interesse an der Kunst im faschistischen Italien geweckt: wie gestaltet sich die Koexistenz von ›Kunst‹ und ›Regime‹ im faschistischen Italien? Welche Strategien verwandten die Künstler, um ihre ästhetischen Ambitionen umzusetzen? Welche bildnerischen Formen der Assimilation oder des Protests kamen zur Geltung? Auch die Ausstellung *Perfektion und Zerstörung. 1937* und der gleichnamige Katalog dazu,² in dem der Kunst im faschistischen Italien ein eigenes Kapitel gewidmet ist,³ ging es darum, den meistens vernichtenden Umgang der faschistischen Regime in Europa mit der modernen Kunst darzustellen.

Um aber die Kunst, insbesondere den ›Secondo Futurismo‹, im faschistischen Italien zu verstehen zu können, ist eine intensive Beschäftigung mit der ersten Phase futuristischer Malerei unerlässlich, weil sich die Künstler im Faschismus sowohl in ihren Bildwerken als auch in ihren schriftlichen Äußerungen immer wieder auf die erste Phase beziehen. Aber schon die Geschichte der ersten Phase futuristischer Malerei ist derartig diffizil und kleinteilig mit ihren zahlreichen Subgruppierungen und Sparten, mit ihren unzähligen Veranstaltungen und der stetig steigenden Mitgliederzahl, mit ihren kaum zu überblickenden Dokumenten, daß sie als Gegenstand einer Dissertation hinreichend schien. Aus diesem Grund ist diese Studie als Vorstufe zu einer weiteren Untersuchung über die zweite Phase futuristischer Malerei zu betrachten, die noch folgen wird.

1 Vgl. Ingo Bartsch/Maurizio Scudiero 2002.

2 Vgl. Thomas Kellein 2007.

3 Vgl. Roman Grabner: Novecento und Aeropittura. Zwei Zeitalter in Italien, in: Kellein 2007, S. 118-151.

EINLEITUNG

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Analyse der Wanderausstellung futuristischer Malerei aus dem Jahr 1912 in den Städten Paris, London, Berlin. Eine Vorstufe dieser Ausstellung war die ›mostra d'arte libera‹ in Mailand von 1911, an der die futuristischen Maler neben vielen anderen Künstlern teilnahmen und wo sie Gelegenheit hatten, erste Konzepte zu erproben. Die Ausstellungstätigkeit der Futuristen klingt vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit ihrer Präsenz auf dem ›Ersten Deutschen Herbstsalon‹ im Jahr 1913 aus. Bei der Analyse der Ausstellungen werden zunächst die vorbereitenden Schritte, die zur Ausstellung führten, beschrieben, darauf folgt eine Analyse der ausgestellten Bildwerke, wodurch die gängigen Rezeptionsdiskurse ergänzt werden, und schließlich eine Betrachtung und Auswertung der zeitgenössischen Rezeption durch Kollegen und Kunstkritiker. Dazu gehört auch die Darstellung der Auswirkungen im soziokulturellen Umfeld der jeweiligen Ausstellungsstadt. Ziel der Arbeit war es, zu einer neuen *Darstellung* des Primo Futurismo zu finden. Es wurde der Versuch unternommen, die Geschichte der futuristischen Malerei über die Geschichte ihrer Ausstellungen nachzuzeichnen, anstatt, wie sonst üblich, über die Geschichte der Manifeste. Diese Vorgehensweise erwies sich in besonderer Weise als geeignet, weil die meisten der ausgestellten Kunstwerke heute noch zu den Inkunabeln des Futurismus gehören. Dies ist keineswegs bei allen Kunstrichtungen jener Zeit der Fall, wie etwa beim Kubismus, denn die damals ausgestellten Arbeiten der ›Salonkubisten‹ sind heute mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Da nun die Manifeste in dieser Arbeit stärker als gewohnt in den Hintergrund treten, wird der Analyse der futuristischen Bildwerke eine größere Bedeutung beigemessen. Es gibt zwar bereits andere bildanalytisch orientierte Arbeiten über diese Kunstrichtung,¹ doch sind sie eher selten. Das hängt unter anderem damit zusammen, daß die Futuristen eine kaum überblickbare Flut an Dokumenten hervorgebracht haben, deren Erschließung und Verarbeitung zunächst einmal bewältigt werden mußte – ein Prozeß, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Aus diesem Grund ist die bildanalytische Tradition in den Studien über die futuristische Malerei noch sehr schwach ausgeprägt. Selbst in den wenigen Arbeiten, die über die futuristischen Ausstellungen geschrieben wurden,² nehmen die Bildanalysen nur wenig Raum ein. Dabei sind sie bei der Besprechung der Ausstellungen ein unerläßlicher Bestandteil – ohne ein Verständnis der Bildwerke sind die Reaktionen

1 Wie etwa Maly und Dietfried Gerhardus 1994.

2 Vgl. Johanna Eltz 1986, hier das Kapitel ›Die Ausstellungen‹, S. 39-61.

in der Presse und die soziokulturellen Auswirkungen der futuristischen Ausstellungen nicht zu erfassen. Weiterhin wird durch die Fokussierung auf die Ausstellungen die Auswahl des Bildmaterials mehr oder weniger durch den historischen Prozeß vorgegeben und somit die Gefahr einer willkürlichen Bildselektion, und auch die Gefahr anachronistischer Bildvergleiche minimiert. Mit der stärkeren Gewichtung auf die Bildanalysen treten auch die Produzenten der Bildwerke stärker in den Vordergrund, während die Figur Marinettis an Bedeutung verliert. Aus diesem Grund wird auch der Vorgeschichte der futuristischen Malerei, in der die Verknüpfungen unter den futuristischen Malern und die zahlreichen Parallelen ihrer Biographien dargelegt werden, größerer Raum beigemessen als man es aus anderen Arbeiten gewohnt ist.

Ursprünglich sollte sich diese Dissertation mit den Künstlergruppen im faschistischen Italien befassen, insbesondere mit dem ›Secondo Futurismo‹. Zum ersten Mal kam ich mit diesem Thema durch den Katalog zu der Ausstellung ›...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...‹³ über die zweite Phase des Futurismus in Berührung. Als ich im Dezember 2003 bei einem Urlaub in Italien in der Nähe von Neapel einen Kalender mit glorifizierenden Duce-Porträts, und im Museum für Moderne Kunst in Rom – ohne erläuternde Tafeln an den Seiten – eine ebenfalls faschistoide Marinetti-Darstellung vorfand, wurde mein Interesse an der Kunst im faschistischen Italien geweckt. Daß dieses Interesse nicht nur ein rein persönliches ist, sondern auch ein gesellschaftliches, zeigte die Ausstellung *Perfektion und Zerstörung. 1937* und der gleichnamige Katalog dazu,⁴ in der es darum ging, den meistens vernichtenden Umgang der faschistischen Regime in Europa mit der modernen Kunst darzustellen. Im Katalog ist der Kunst im faschistischen Italien ein eigenes Kapitel gewidmet.⁵

Um aber die Kunst, insbesondere den ›Secondo Futurismo‹, im faschistischen Italien zu verstehen zu können, ist eine intensive Beschäftigung mit der ersten Phase futuristischer Malerei unerlässlich, weil sich die Künstler im Faschismus sowohl in ihren Bildwerken als auch in ihren schriftlichen Äußerungen immer wieder auf die erste Phase beziehen. Aber schon die Geschichte der ersten Phase futuristischer Malerei ist derartig diffizil und kleinteilig mit ihren zahlreichen Subgruppierungen und Sparten, mit ihren unzähligen Veranstaltungen und der stetig steigenden Mitgliederzahl, mit ihren kaum zu überblickenden Dokumenten, daß sie als Gegenstand einer Dissertation hinreichend schien. Aus diesem Grund ist diese Studie als Vorstufe zu einer weiteren Untersuchung über die zweite Phase futuristischer Malerei zu betrachten, die noch folgen wird.

3 Vgl. Ingo Bartsch/Maurizio Scudiero 2002.

4 Vgl. Thomas Kellein 2007.

5 Vgl. Roman Grabner: Novecento und Aeropittura. Zwei Zeitalter in Italien, ebd., S. 118-151.

VORGESCHICHTE

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön! –
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehen!
(Goethe, Faust I)

Biographische Ausgangssituation. Der Maler Umberto Boccioni, Gino Severini und Giacomo Balla

»Die futuristische Malerei befindet sich in einer besonders ungünstigen Lage. Sie ist in Italien entstanden und hat sich hier entwickelt, in einem Land also, das blind ist und keinerlei Tradition bezüglich moderner künstlerischen Untersuchungen hat. In dieser Hinsicht gilt Italien im Ausland als das Böötien Europas. Wir sind der festen Überzeugung, daß es unsere Pflicht ist, laut den Vorrang unserer Anstrengungen zu verkünden. Wir haben ein Recht zu leben!«¹

Das sagt Umberto Boccioni im Jahr 1913, drei Jahre nach der Formation der Gründergruppe futuristischer Malerei, über die künstlerische Situation Italiens, aus der die Futuristen hervorgegangen sind. Was sind das für Männer, die sich trotz ungünstiger Ausgangsbedingungen dem Projekt verschrieben haben, die moderne Kunst Italiens zu erneuern? Aus welchen gesellschaftlichen Verhältnissen stammen sie? Was motiviert sie, der 1909 durch Marinetti gegründeten futuristischen Bewegung beizutreten?

Umberto Boccioni (Abb. 1), so genannt zu Ehren des regierenden italienischen Königs Umberto I. (1844-1900), wird 1882 in Kalabrien, schon damals die ärmste Gegend Italiens, geboren.² Sein

1 »La posizione della pittura futurista è particolarmente sfavorevole. È sorta e si sviluppa in Italia, paese cieco e dove non esiste affatto una tradizione di ricerca artistica moderna. Sotto questo aspetto, l'Italia, è considerata all'Esterno come la Beozia europea. Noi sentiamo violentemente il dovere di gridare alto la precedenza dei nostri sforzi. È un diritto alla vita!« (Boccioni 1913, S. 169-171, deutsche Übersetzung von Angelika Chott in: Boccioni 2002, S. 256-263, hier: S. 261).

2 Eine zwar populistische, trotzdem aber fundierte und lesenswerte Biographie bietet Agnese 1996; Eine Kurzfassung von Boccionis Biographie bei

Vater, Raffaele Boccioni, ist Angestellter einer Präfektur, seine Mutter Cecilia, gebürtige Forlani, Hausfrau und Näherin. Aus beruflichen Gründen wechselt die Familie öfter den Wohnort. Den größten Teil seiner Kindheit verbringt Boccioni in Padua, bis sein Vater im Jahr 1897 nach Catania in Sizilien versetzt wird, wohin er ihn bis zu seinem Schulabschluß begleitet. Die Mutter bleibt mit der sechs Jahre älteren Schwester Amelia in Padua. In Catania arbeitet Umberto Boccioni bereits als Journalist. An der technischen Mittelschule ›Agatino Sammartino‹ erwirbt er seinen Schulabschluß, allerdings erst im zweiten Anlauf. Noch in Catania schreibt er mit etwa 16 Jahren seinen ersten, bis heute unveröffentlichten Roman, *Pene dell'anima* (Seelenleid), der, obwohl unvollendet, dem Titel nach aufschlußreich für die Analyse seines frühen futuristischen Oeuvres, besonders der *Stati d'animo* (Gemütszustände) sein könnte. Im Jahr 1899 folgt er seinem Vater nach Rom, wo beide zunächst bei der Schwester des Vaters, Colomba Boccioni, wohnen, bis sie gemeinsam ein Zimmer in einer Pension beziehen. In Rom erscheint es wegen der größeren Konkurrenz und diffuseren Presse-landschaft weitaus schwieriger, in das Journalistengeschäft einzusteigen als in Catania. Zu dieser Zeit sind die Zeitungen voll von Illustrationen, was durch den Siegeszug der Lithographie möglich wurde. Daher versucht Boccioni sich Zugang zu diesem Metier zu verschaffen. Der Vater schickt ihn zu einem römischen Reklame- und Plakatmaler, Giovanni Mario Mataloni, bei dem er ein Praktikum absolviert. In dieser Zeit verkehrt er in Kreisen kreativ schaffender junger Männer, die sich im Metier der Literatur oder Malerei verwirklichen wollen. Zu ihnen zählt Gino Severini, der mit Boccioni in den folgenden Jahren eine enge Freundschaft eingeht.

Severini (Abb. 2) ist ein Jahr jünger als Boccioni. Bis zu seinem Umzug nach Rom wohnt er in verschiedenen toskanischen Städten. Im Jahr 1883 in Cortona geboren,³ hält er sich er vor seiner Übersiedlung nach Rom zuletzt in Radifocani auf. In Cortona aber ist er zur Schule gegangen und Cortona ist für ihn seine »italienische Heimat«:

»Cortona ist eine kleine toskanische Stadt etruskischen Ursprungs, gebaut auf einem Berghang nahe der umbrischen Grenze. Es ist durch steile, enge, grob gepflasterte Gassen charakterisiert. Es gibt zwei schöne, geräumige Plätze und eine einzige weitläufige und ebene Hauptstraße, die, zu meiner Zeit, ›Rugapiana‹ oder ›flache Falte‹ genannt wurde. Und es gibt dort auch viele Klöster. Die Einwohner sind grob, stolz und unabhängig.«⁴

Schneede 1994, S. 11ff.; Eine Biographie von hohem wissenschaftlichen Anspruch bei Maurizio Calvesi/Ester Coen 1983.

- 3 Zur Biographie Severinis vgl. Severini 1965; englische Fassung Severini 1995; für eine Verifizierung der Äußerungen Severinis Fonti 1988.
- 4 »Cortona è una piccolo città di origine etrusca, situate sopra una collina ai confine dell'Umbria. È una piccolo città dale viuzze strette, scoscese, mal lastricate; ci son due belle piazza e una sola via larga e piana, che, appunto I miei tempi, si chiamava »Ruga piana«; e ci sono molti severi conventi; la

So beschreibt Severini seine Geburtsstadt, in der er eine Mittelschule besucht und zuletzt bei seinen Großeltern väterlicherseits wohnt.⁵ Er kommt aus finanziell ärmlichen Verhältnissen mit wenig »Kultur«. Sein Großvater ist Maurer, seine Großmutter Weberin. Sein Vater wohnt zusammen mit seiner Mutter und seiner etwas älteren Schwester aus beruflichen Gründen in Manciano. Dort ist er ein einfacher Angestellter beim Bezirksgericht. Seine Mutter ist – wie die Mutter Boccionis – in der Textilindustrie tätig. Solange sie in Cortona lebt, ist sie die beste Schneiderin der Stadt. Sie verdient allein so viel Geld, daß sie der Familie sogar ein kleines Haus kaufen kann, das sie aber, wegen der Unfähigkeit des Vaters, mit Geld umzugehen, wieder verkaufen muß. Seine Mutter beschreibt Severini als gewissenhafte Frau, die sich für die Probleme der Familie zuständig fühlt, sich um eine Sicherung der finanziellen Verhältnisse bemüht, um die Zukunft ihres Sohnes besorgt ist. Sie kompensiert, was sein Vater nicht zu leisten vermag. Severini beschreibt ihn als »aufsässig« und »unzuverlässig« in der Erfüllung seiner Pflichten.⁶ Wie Boccioni hat auch Severini schulische Schwierigkeiten. Er wendet zusammen mit Klassenkameraden die Themen der Abschlußprüfungen. Mit etwa 15 Jahren wird er durch richterlichen Beschluß vom öffentlichen Schulsystem ausgeschlossen. Einen Schulabschluß macht er also nie. Nach seiner Schulzeit folgt er seinen Eltern nach Manciano. Bei seiner Ankunft ist die Schwester bereits an Malaria gestorben. Um nicht untätig zu sein, unterstützt er den Vater bei seiner beruflichen Tätigkeit bis zu seiner Versetzung nach Radifocani, »eine Stadt, die möglicherweise noch trüber und freudloser als Manciano war.«⁷ Vielleicht hat der verfrühte Tod seiner Schwester die endgültige Trennung der Eltern forciert, zu der sich seine Mutter in Radifocani entscheidet – obwohl sie zu diesem Zeitpunkt wieder schwanger ist. Auch wegen der Zukunft ihres Sohnes entscheidet sie sich, zusammen mit Gino Severini im Jahr 1899 nach Rom umzusiedeln – in Rom bieten sich einem jungen Mann wie Severini so viel mehr Möglichkeiten als in der toskanischen Provinz. Um die Trennung vollziehen zu können, überläßt sie das neugeborene Kind einem Kindermädchen in der Nähe von Radifocani.

In Rom wohnen sie gemeinsam in einem kleinen, dunklen Zimmerchen.⁸ Zwar bereitet es der Mutter keine Schwierigkeiten, in Rom eine Anstellung zu finden, sie ist sogar recht erfolgreich, arbeitet als Näherin für das Haus Giovanni Giolittis (1842-1928), des Ministerpräsidenten Italiens. Doch reicht ihr Verdienst für zwei Personen nicht aus. Ohne Schulabschluß ist es für Severini nicht gerade einfach, eine Anstellung zu finden. Seinen Lebensunterhalt bestreitet er mit einfachen Arbeiten, »Nebenjobs«, wie man heute sagen würde. Er arbeitet als Botenjunge, als Buchhalter einer Schif-

gente è ruvida, superb, e indipendente. (Severini 1965, S. 9, Übersetzung LW).

5 Zu seiner Zeit vor dem Umzug nach Rom, ebd., S.3-9; Fonti 1988, S. 15.

6 Vgl. Severini 1965, S. 72.

7 Ebd., S. 14.

8 Zu seiner Zeit in Rom, ebd., S. 16-19; Fonti 1988, S. 17.

fahrtsgesellschaft und als kleiner Beamter. Am Ende verdient er 15 Lire monatlich und betrachtet diesen Betrag als ein für seine Verhältnisse hohes Einkommen – was allerdings dadurch relativiert wird, daß Sigmund Freud um die gleiche Zeit für ein Hotelzimmer in Rom 8 Lire pro Nacht bezahlt.⁹

In die Kreise kreativ schaffender junger Männer, in denen Boccioni verkehrt, findet auch Severini Eingang. Neben einigen biographischen Parallelen teilen sie dieselbe politisch-ideologische Haltung, die vornehmlich durch anarchosozialistisches Gedankengut geprägt ist.¹⁰ Sie lesen Bücher und Pamphlete von Karl Marx, Michail A. Bakunin, Friedrich Engels und Antonio Labriola, ein Philosoph des 19. Jahrhunderts, der sich als Mitbegründer der sozialistischen Partei (Partito Socialista Italiano) und eigenständiger Interpret des Marxismus internationales Ansehen erwarb.¹¹ Daß diese Schriften prägenden Einfluß auf die politische Haltung der jungen Männer haben, macht sich sogar im Gründungsmanifest futuristischer Malerei bemerkbar, in dem die Leser als »Genossen«¹² angesprochen werden. – Warum aber gibt es in der vorfuturistischen Phase noch nicht einmal den leisesten Anklang einer »sozialistischen Kunst«, weder bei Severini noch bei Boccioni? Diese Frage beantwortet Severini in seinen Lebenserinnerungen:

»Was die Beziehung zwischen dem Künstler und der Gesellschaft angeht, muß ich zugeben, daß sie für jeden von uns von geringem Interesse war. Nichtsdestotrotz zwang uns der generelle marxistische Grundsatz, daß der Mensch ein Produkt seiner Umgebung ist, den Einfluß der Politik wenigstens zu akzeptieren, auch wenn er uns nicht tatsächlich zur formalen Untersuchung anspornte. Es muß daran erinnert werden, daß wir zu Zeiten der sozialen Unruhe lebten, der kritischen Hinterfragungen des Gesetzes, der Klassenkämpfe und Streiks, die mit Gewalt unterdrückt wurden. Wir waren von solchen Dingen sehr betroffen, wir verbanden den für die Jugend typischen Enthusiasmus mit unserem Wunsch nach »sozialer Gerechtigkeit«, einer tiefen sentimentalischen Bindung mit den Unterdrückten und jener Feindseligkeit gegenüber den Tyrannen, die normalerweise junge Leute charakterisiert. Trotz allem kam uns die Vorstellung einer »sozialen Kunst« nie in den Sinn. Es ist offensichtlich, daß künstlerische Aktivität nur aus bestimmten kulturellen Gründen und bestimmten historischen

9 Freud schreibt am 2. September 1901 aus Rom an seine Frau Martha, wo er sich zusammen mit seinem Bruder Alexander aufhält: »Nach 2h in Rom eingetroffen (...) und Römer geworden. Im Hotel Milano haben wir ein schönes Zimmer im 3 Stock für 8 Lire (4 L die Person), electricisches Licht.« (Freud 2002, S. 135).

10 Zur gemeinsamen Zeit in Rom vgl. Severini 1965, S. 19-33.

11 Zu Antonio Labriola vgl. Lill 2002, S. 338.

12 Im ersten Jahrzehnt ist in Italien die linke Terminologie von der rechten noch nicht so klar unterschieden wie heute. Trotzdem würde ich aufgrund der hier dargelegten ideologischen Ausgangssituationen die Anrede »Genossen« im Gründungsmanifest futuristischer Malerei einer linkssozialistischen Haltung zuordnen. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini: Manifesto dei pittori futuristi, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 63.

Bedingungen zu einer ›sozialen Kunst‹ führen kann, nicht aber, weil jemand entscheidet, daß es so sein soll.«¹³

Severini und Boccioni vertreten also eine wesentlich durch den Marxismus geprägte Weltanschauung. Diese ist Produkt der gesellschaftlichen Verhältnisse, aus denen sie hervorgegangen sind. Da sie aufgrund ihrer Biographien zu den sozial Benachteiligten der Bevölkerung Italiens gehören, identifizieren sie sich mit eben diesen und fühlen sich ihnen emotional verbunden. Beide trennen nach dem Prinzip des ›l'art pour l'art‹ den Kontext ihrer ideologischen Haltung von jenem ihrer Kunstproduktion ab. Das spiegelt sich auch in den Oeuvres der beiden Männer, eine politische Kunst ist bei beiden bis ins Jahr 1914 nämlich nicht zu finden.

Die Lebensumstände von Gino Severini und Umberto Boccioni sind zum Zeitpunkt ihrer ersten Begegnung ähnlich: die Eltern beider leben in Trennung, beide stammen aus ärmlichen Verhältnissen, die berufliche Situation der Eltern ist quasi identisch, beide pflegen eine intensivere Beziehung zur Mutter als zum Vater. Die äußeren Verhältnisse Boccionis mögen vielleicht täuschen. In der Alltagsrealität ist der Vater aufgrund der gemeinsamen Wohnverhältnisse dauernd präsent, emotional aber fühlt sich Boccioni seiner Mutter viel mehr verbunden. Nicht umsonst sind die meisten seiner Briefe an *sie* gerichtet, und nicht an den Vater, nicht umsonst ist *sie* in dem Großteil seines gesamten Oeuvres in allen erdenklichen Variationen abgebildet. Daß zumindest Boccioni einen großen Respekt vor der Arbeit seiner Mutter hat, zeigt sich auch in den Bildern, in denen zu sehen ist, wie sie durch viele kleine Nadelstiche die künstlerische Tätigkeit ihres Sohnes ermöglicht (Abb. 3).

Nachdem sich Boccioni und Severini in diesen Kreisen anarcho-sozialistischer Künstler begegnet sind, gehen sie ein quasi symbiotisches Verhältnis miteinander ein. Dieses fußt auf der ähnlichen Sozio- und Psychogenese der jungen Männer, die auf der Basis identifikatorischer Strukturen ihre Intimität ermöglicht. Wie intim diese Beziehung war, läßt sich aus einigen Details ihres Briefwechsels ablesen: Im Spätsommer 1902, vermutlich Ende August, schickt Severini seinem Freund Boccioni ein bislang unveröffentlichtes poeti-

13 »Quanto al rapporto fra l'artista e la società, confesso che poco ci interessava; tuttavia il principio generale marxista, secondo cui l'uomo è frutto dell'ambiente«, ci spingeva, se non a interessarci formalmente alla politica, perlomeno ad accetarne l'influenza, nelle forme socialista e comunista che allora cominciavano ad affermarsi seriamente. Bisogna tener conto che si viveva in un'epoca di movimenti sociali, rivendicazioni le lotte di classi, scioperi repressi con la violenza; e tutto questo era da noi vissuto in pieno, con l'entusiasmo della gioventù, col desiderio di ›giustizia sociale‹, con quella profonda simpatia affettiva per gli oppressi e indignazione verso i tiranni, che caratterizzano appunto i giovani. Tuttavia l'ipotesi di un ›arte sociale‹ non ci passava nemmeno per la testa. È evidente che per un periodo d'arte può divenire ›arte sociale‹ soltanto per certe ragioni di civiltà e certe condizioni storiche, e non per partito prese.« (Severini 1965, S. 18, Übersetzung LW).

sches Fragment über *Francesca da Rimini*, das er, um Briefpapier zu sparen, auf den Firmenbogen seines damaligen Arbeitgebers in Rom »Ad. Roesler Franz, Banco – Cambio – Spedizione« notiert. Mit dem Argument, seinerseits Briefpapier sparen zu müssen, schreibt Boccioni seine Antwort auf die Rückseite, worin man allerdings auch den Versuch sehen könnte, eine besondere Intimität zu Severini herzustellen. Die Anrede »Egregio Signor Severini« scheint dem zunächst zu widersprechen. Es scheint sich hier aber um reine Ironie zu handeln, da Boccioni schon auf der nächsten Seite zum »Du« übergeht. – Nach salbungsvollen Einleitungsworten, daß seine Zuneigung für eine »einfache Karte« zu groß sei, berichtet Boccioni larmoyant über eine fieberhafte Erkrankung, die ihn leider ans Bett fessele, so daß er physisch außerstande sei, mit Severini zusammen bei der Spedition Roesler zu arbeiten, eine Tätigkeit, die Bewegung an frischer Luft erfordere. »Du wirst dir vorstellen können, wie sehr mich diese Inaktivität austrocknet,« heißt es in dieser Passage. Er träume weder von großen Leinwänden noch von leuchtenden Landschaftsbildern, denn es fehle ihm das Material – Leinwände und Farben – sowie die Gesundheit. Er stehe wirklich unter einem »guten Stern«, bemerkt er gequält.¹⁴

Dieses symbiotische Verhältnis geht sogar so weit, daß Boccioni gerne mit Severini zusammen wohnen würde, zumal die Zweisamkeit mit seinem Vater eher einer Zwangsgenossenschaft gleiche. Am 7. September 1902 berichtet er von schwerwiegenden Zerwürfnissen mit ihm. Acht volle Tage hätten sie nicht miteinander geredet. Zwar sei jetzt der Frieden notdürftig wiederhergestellt, doch möchte er lieber mit Severini leben. Dieser solle seiner Mutter aber nicht erzählen, was zwischen ihm und seinem Vater vorgefallen sei. Severini solle »ohne Furcht« auf diesen Vorschlag antworten und seine Vorstellungen und Konditionen nennen.¹⁵

Quasi identisch ist nicht nur die biographische Ausgangslage beider Künstler zum Zeitpunkt ihrer ersten Begegnung, sondern auch ihr Zukunftsentwurf. Bei Severini ist der Wunsch, Maler zu werden, allerdings schon ausgeprägter als bei Boccioni. Seiner Autobiographie zufolge beginnt Severini bereits in Radifocani, sich autodidaktisch der Malerei zu widmen,¹⁶ bis eine gewisse Signora Matilda Luchini, selber Amateurmalerin und verwandt mit der vornehmsten Familie der Stadt, sich seiner annimmt:

»Diese freundliche junge Frau enthüllte mir die Bedeutung der Malerei. Sie erweckte meine Hoffnungen, eines Tages ein ernsthafter Maler zu werden. (...) Sie malte Farbflächen, die harmonierten, wenn sie aus der Distanz gesehen wurden. Ihre Arbeit zeigte einen feinen Sinn für Anmut und natürliche Eleganz. Aus dieser Erinnerung erkläre ich mir ihren Einfluß auf mich. Jedenfalls konnte ich keine bessere Informationsquelle haben. Sie ließ mich verschiedene ihrer eigenen Studien kopieren und viele Gipsabdrücke (...); so begann meine Ausbildung in Malerei (...). Unglücklicherweise neigten die Sommerferien sich dem

14 Boccioni an Severini, Rom, 2. 9. 1902 (MART), Übersetzung LW.

15 Boccioni an Severini, Rom, 7. 9. 1902 (MART).

16 Vgl. Severini 1965, S. 12f.

Ende zu und meine Lehrerin war gezwungen, in ihr Zuhause in Florenz zurückzukehren. Aus der Distanz ermutigte sie mich, meine Beschäftigungen weiter zu verfolgen, sie schickte mir Modelle und wies mich an, in eine große Stadt zu gehen.«¹⁷

Aus den Äußerungen Severinis geht hervor, daß die Malerei der Signora Luchini in der Tradition des Postimpressionismus zu sehen ist. Sie wird Severini die postimpressionistische Malweise als Quelle der »Information« und Anregung nahegelegt haben. Ihr Ratschlag, in eine große Stadt zu gehen, ist für Severini allein, der aus einer armen Familie stammt, der keinen Schulabschluß, keine Ausbildung vorzuweisen hat, keine Aussicht also hat, autonom sein Geld zu verdienen, kaum realisierbar. Aus diesem Grund kommt Severini die Trennung seiner Eltern und die Entscheidung der Mutter, nach Rom umzusiedeln, gerade gelegen.

Während bei Severini der Wunsch, Maler zu werden, schon früh relativ ausgereift ist, betrachtet Boccioni sein Praktikum bei dem Plakatmaler Mattaloni zunächst eher als Mittel zum Zweck, in die Domäne des Journalismus einzudringen. Durch den Einfluß Severinis verlagert sich Boccionis Schwerpunkt vom Journalismus auf die Malerei. Beide entschließen sich, eine Kunstakademie zu besuchen. Da beide schon in ihrer Schulzeit Schwierigkeiten mit institutionalisierten Strukturen hatten, entscheiden sie sich für die frei organisierte *Scuola Comunale delle Arti Ornamentali* auf der Via di San Giacomo, deren Schüler aufgrund der oft in der Nacht stattfindenden Kurse unter freiem Himmel auch die *Gl'incurabili* (Die Unheilbaren) genannt werden.¹⁸ Dort besuchen sie zusammen mit ihren Freunden ab Oktober 1901 den Kurs *Disegno Pittorico* (malerische Zeichnung). Unter sehr freiheitlichen Bedingungen, jedoch in einem festen Klassenverband von etwa 20 Personen, erhalten sie Lektionen, die auch klassische Techniken vermitteln, darunter Malerei nach Abgüssen oder *en plein air*.

Im Jahr 1902 begegnet Boccioni dem elf Jahre älteren Maler Giacomo Balla (Abb. 4), einem weiteren Mitglied der Gründergruppe

17 »Fu questa giovane e gentile signora che mi rivelò in che cosa consistesse la pittura; e accese in me la speranza di poter dipingere. Quando seppi che era una pittrice, fui così incuriosito, da non aver più pace finché non trovai il modo di avvicinarla. Andai finalmente a trovarla e rimasi assolutamente meravigliato. Allieva di un tardo ottocentista, essa dipingeva a macchie che si armonizzavano a distanza, e metteva in tutto un segno di grande eleganza e distinzione. Tale me la rammento ora e me la spiego a me stesso; in ogni modo non potevo trovare una sorgente d'informazioni migliore. Questa signora mi fece copiare diversi suoi studi e dei gessi (come il S. Giovannino di Donatello), e così cominciò la mia educazione pittorica, animata da un'idea, ancora imprecisa, di essere un giorno pittore. Disgraziatamente il tempo della villeggiatura finì e la mia maestra dovette tornare a Firenze dove abitava. Di là mi incoraggiava a continuare, mi mandava dei modelli, mi consigliava di andare in una grande città...« (Ebd., S. 15, Übersetzung LW).

18 Zu dieser Kunstschule, ebd., S. 10: G. Agnese 1996, S. 29ff.

futuristischer Malerei. Dessen Tochter, Elica Balla, wird später schreiben, daß Boccioni das Atelier ihres Vaters per Zufall entdeckt habe.¹⁹ Eigentlich habe er Freunde besuchen wollen, die wohlhabende Familie Capobianco auf der Via di Piemonte, auf der sich auch Ballas Atelier befand. – Balla stellt seine soeben gemalten Gemälde häufig vor die gläserne Eingangstüre, um die Farben an der frischen Luft trocknen zu lassen. Auf dem Weg zur Familie Capobianco wird Boccioni die Bilder Ballas gesehen haben, in denen sich Motive aus einer Parisreise und die Erfahrung des Impressionismus spiegeln.

Ein Beispiel für die Arbeiten, die während Ballas Aufenthalt in Paris entstanden sind, ist die Darstellung *Luna Park* (Abb. 5) aus dem Jahr 1900. Zu sehen ist nicht, wie in der etablierten Darstellungskonvention Italiens üblich, eine symbolisch aufgeladene Historiendarstellung mit flachem Farbauftrag, sondern ein ganz alltägliches Motiv, eine Kirmes, deren Attraktionen sich hell leuchtend aus dem nächtlichen Dunkel erheben. Die Menschenmassen werden von der Dunkelheit absorbiert, sie sind als schattenhafte Figuren kaum wahrnehmbar. Ebenso verschwinden die Befestigungsapparaturen der künstlichen Leuchtquellen in der Dunkelheit, einige der Glühbirnen scheinen frei in der Luft zu schweben. Die Kirmesgeräte gebärden sich als Lichtmalereien, sie gleichen einer geisterhaften *Fata Morgana*. Wenn man bedenkt, daß Freud es im Jahr 1901 noch bemerkenswert findet, in Rom ein Hotelzimmer mit »electrischem Licht« zu beziehen,²⁰ kann man sich vorstellen, daß eben dieses in Italien zu dieser Zeit noch keine Selbstverständlichkeit ist. Von daher ist nachzuvollziehen, welche Faszination diese exorbitante Fülle künstlicher Lichtquellen auf Balla ausübt, die sich in der nächtlichen Dunkelheit gespenstig gebärdet. Eine ähnliche visuelle Reizüberflutung erlebt der heutige Betrachter, wenn er auf dem *Strip*, der Hauptverkehrsstraße in Las Vegas, flaniert, und die glitzernden Lichter der zahlreichen Spielkasinos auf ihn einströmen.

Ballas Gemälde stehen durch seine Pariserfahrung jenseits der in Italien üblichen Darstellungskonventionen, jenseits des in römischen Kunstakademien Propagierten. Es ist also leicht vorstellbar, daß seine Darstellungen auf Boccioni eine faszinierende Wirkung ausüben. Der gesellschaftlich etablierten Familie Capobianco, die in direkter Nachbarschaft wohnt, ist Balla natürlich bekannt. Sie stellt die beiden Künstler einander vor. Damit wird das Lehrer-Schüler-Verhältnis von Balla zu Boccioni und Severini begründet. Beide sind in den folgenden Jahren häufig in seinem Atelier zu Gast.²¹ Für Boccioni und Severini liegt die Motivation, sich als Schüler mit dem Künstler Balla auseinanderzusetzen, auf der Hand. Sie wollen als Individualisten jenseits aller institutionalisierter Strukturen wie Kunstschulen oder -akademien einen unkonventionellen Weg beschreiten, sich als Maler zu realisieren. Balla ist für die italienischen Verhältnisse der damaligen Zeit unkonventionell und experi-

19 Vgl. Balla 1984, S. 45; Agnese 1996, S. 32.

20 Vgl. Freud 2002, S. 135

21 Zu der Kooperation zwischen Boccioni, Severini und Balla vgl. G. Severini 1965, S. 16.ff.; Baumgarth 1966, S. 46; Agnese 1996, S. 31-45.

mentierfreudig, hat mit einer Parisreise den lokalen Rahmen sogar schon sprengen können. Trotzdem weist seine frühe Kunstproduktion Linien und Prinzipien auf, die sich als Stil in seinen Bildern manifestieren. Über die Bedeutung Ballas schreibt Severini in seiner Autobiographie:

»Balla verwendete die französische Maltechnik separierter und kontrastierender Farben. Seine bildnerische Fähigkeit war erstklassig und genuin, bezüglich der Materialien und der Quintessenz mit gewissen Ähnlichkeiten zu Pissarro. Wir waren extrem glücklich, einem solchem Mann zu begegnen, dessen Orientierung vielleicht entscheidend für unsere Karrieren war. Der Stand italienischer Malerei zu dieser Zeit war so schlammig und verdorben, wie man es sich nur vorstellen kann; unter diesen Bedingungen hätte auch Raphael Schwierigkeiten gehabt, ein gutes Bild zu malen. (...) In dieser vulgären, banalen und mittelmäßigen Atmosphäre stach die strenge Figur unseres Balla gegenüber dem Rest deutlich hervor.«²²

Über die Einzelheiten des Paris-Aufenthaltes von Balla und die dort empfangenen künstlerischen Eindrücke ist wenig Biographisches bekannt, da der Nachlaß in Händen der Familie ist und die Lebensdarstellung seiner Tochter Elica Balla wenig zuverlässig erscheint. Interessant ist deshalb ein in Paris entstandener, bisher unveröffentlichter Brief an den Galeristen Vittore Grubicy aus dem Jahr 1900, in dem Balla ankündigt, die Stadt bald verlassen zu wollen, weil er auch hier von gefälligen Auftragsarbeiten leben müsse.²³ Die »wahre Kunst« werde in Paris noch weniger verstanden als in Italien. Gemälde seines Landsmanns Segantini seien auf einer Pariser Ausstellung nur kritisiert und belächelt worden. Als er selbst bewundernd vor den Köpfen des Bildhauers Medardo Rosso gestanden habe, die mit viel »Gefühl« und »Poesie« modelliert gewesen seien, hätten französische Kunstliebhaber ihn verwundert angesehen und für verrückt erklärt.

Trotz dieser leicht distanziert wirkenden Haltung, die Balla zur zeitgenössischen Kunst in Paris einnimmt, ist es gerade das impressionistische Element in seinen Werken, das Severini schon im Jahr 1902 stark beeindruckt, wenn er es auch erst Jahrzehnte später klar benennen wird. Aus »zweiter Hand« war es ihm bereits durch Signora Luchini vermittelt worden. Für Boccioni ist dieser Einfluß vielleicht eher als etwas Fremdes zu spüren, das sich von der gewöhnlichen italienischen Ästhetik abhebt und sich seinem Horizont

22 »Balla dipingeva con colori separati e contrastanti, come i pittori francesi; la sua »qualita pittorica« era di prim'ordine, genuina, con qualche analogia con la materia e la qualità di un Pissarro. Fun una grande fortuna per noi d'incontrare un tale uomo, la cui direzione decise forse di tutta la nostra carriera. L'atmosfera della pittura italiana era a quel momento la piu fangosa e deletaria che si potesse immaginare; in un simile ambiente anche Raffaello sarebbe arrivato appena al quadro di genere...In tale ambiente di volgarita, di banalita e di mediocrita, spiccava la severa figura del nostro Balla.« (Severini 1965, S. 24f., Übersetzung LW).

23 Balla an Vittore Grubicy, Paris, 1900 (MART).

in gewisser Weise entzieht. Dieses Unbekannte, das sich in Ballas Bildern manifestiert, wirkt auf die neugierigen jungen Männer besonders reizvoll. Sie werden an Balla geschätzt haben, mit welcher Entschlossenheit er seinen eigenwilligen Weg verfolgt. In dieser Eigenschaft wird er für die beiden jungen Männer zum Vorbild.

Was aber motiviert Balla, sich der beiden anzunehmen? Als Künstler haben sie schließlich noch nichts Substanzielles vorzuweisen, während er selbst in manchen Kreisen als etablierter Künstler angesehen wird, einige seiner Gemälde in den Jahren 1900 und 1901 auf der jährlich stattfindenden Ausstellung der *Società dei amatori e cultori delle belle arti* zeigen konnte und auf eine etwa zehn Jahre währende Erfahrung im Metier der Malerei zurückblickt.

Vermutlich kann sich Balla mit den beiden jungen Künstlern identifizieren. Den Weg, den sie noch beschreiten müssen, hat er schon hinter sich. Ebenso wie seine beiden Schüler kommt Balla, 1871 in Turin geboren, aus ärmlichen Verhältnissen.²⁴ Sein Vater, Giovanni Balla, stirbt, als Balla acht Jahre alt ist ohne sich um die Zukunft der Familie gekümmert zu haben. Balla und seine Mutter sind auf sich allein gestellt und stark aufeinander angewiesen, stehen also in engem Verhältnis zueinander. Auch Ballas Mutter ist Näherin. Ihr Verdienst reicht für zwei nicht aus, Balla muß neben der Schule in einer Steindruckerei arbeiten. In der Schule wird er von seinen Klassenkameraden verspottet und verprügelt. In den wenigen Stunden seiner Freizeit widmet er sich zunächst autodidaktisch der Malerei. Weil er kein Geld für ein Atelier aufbringen kann, arbeitet er ausschließlich im Freien. »Studio dal Vero« (Übung am Naturvorbild) nennt er später dieses Prinzip, vorerst eine Not, später eine Tugend. Die Mutter verliert über seine künstlerischen Ambitionen kein Wort. Auf der einen Seite wäre es ihr lieber gewesen, wenn er etwas mehr Geld verdient hätte, auf der anderen möchte sie ihn aber auch nicht behindern. Schließlich schreibt er sich in der *Accademia Albertina* ein und belegt dort den Kurs *Disegno*. Doch bekommt er aufgrund der freien Interpretation, die in seinen Kopien von Gipsabgüssen zu Tage tritt, Schwierigkeiten mit dem Lehrpersonal. Im Jahr 1891 verläßt Balla diese Schule. Jedoch findet er eine Möglichkeit, sich mit seiner Kunst etwas dazuzuverdienen. Er stellt seine Gemälde im Schaufenster eines Stoffhändlers aus, Passanten können sie begutachten, einige Male kommt es sogar zum Verkauf. Das früheste heute erhaltene Gemälde ist ein Selbstporträt von fast wagnerianischer Anmutung (Abb. 6), das wahrscheinlich kurz vor dem Ende der Turiner Zeit entstanden ist und als einziges die erste Etappe seiner ästhetischen Entwicklung repräsentiert. Das Bild zeigt einen ausgesprochen skeptisch und bedrückt wirkenden jungen Mann mit blauen Augen und auffallend blasser Gesichtsfarbe, der sich hinter seinem großen schwarzen Kragen halb zu verstecken scheint und den Kopf mit gerunzelter Stirn leicht zurückwendet. Es ist keine optimistische oder gar selbstverliebte Darstellung, sondern eine fast schmerzhaft realistische Darstellung voller quälender Selbstzweifel. Ob er schon erkannt hat, daß die Möglichkeiten, die sich ihm in Turin als Künstler

24 Weiterhin zum Leben Ballas vgl. Lista 1984.

bieten, ausgesprochen begrenzt sind? In Rom könnte er so viel besser die Werke großer Meister studieren, vielleicht würde er auch mehr Geld verdienen, um seine finanzielle Situation und die seiner Mutter zu verbessern. Also ziehen Mutter und Sohn gemeinsam im Jahr 1895 nach Rom.

Auch wenn das Ende seiner Turiner Zeit in einem Erfolg gipfelt, der Ausstellung eines Ölgemäldes in der jährlich stattfindenden *Permanente* in der *Società Promotrice delle Belle Arti*, der größten Kunstausstellung Turins, entscheiden sich Balla und seine Mutter, im Jahr 1895 nach Rom zu ziehen.

Dort wohnen sie zunächst für etwa ein Jahr bei einem Onkel, der Jagdaufseher des Königs ist. Balla hat den schmächtigen Mann mit dem knochigen Gesicht sogar in seiner Uniform porträtiert (Abb. 7). Er wirkt einerseits lächerlich in seiner steifen Montur und seinem überdimensionalen Hut. Andererseits auch traurig und resignativ und scheint sich hinter seinem großen, steil aufragendem Gewehr von leicht phallischer Anmutung zu verschanzen.

Die Hoffnungen, die Balla mit diesem Umzug verbindet, werden enttäuscht. Seine finanzielle Situation verbessert sich nicht, er ist als Künstler unbekannter als in Turin, lebt in sozialer Isolation, die Mutter und der Onkel sind seine einzigen Kontaktpersonen. Trotzdem malt er weiter. Aufgrund familieninterner Dissonanzen sucht er für sich und seine Mutter etwa ein Jahr später eine eigene Wohnung. Sie wohnen in diversen möblierten Unterküpfen, bis Balla eine Werkstatt mietet, in der er nicht nur zusammen mit seiner Mutter wohnen, sondern auch arbeiten kann. Bis zu seinem Parisaufenthalt im Jahr 1900 knüpft er Kontakte, er kann sogar von seiner Kunst leben, finanziert sich von Auftragsarbeiten, vornehmlich Porträts. Er greift auf die Strategie der Turiner Zeit zurück, seine Arbeiten in dem Schaufenster des Schneiders *Foà* auszustellen, dessen Geschäft sich auf dem Corso Umberto befindet, der Flaniermeile der römischen Schickeria. Dort kommt er allerdings auch mit Repräsentanten benachteiligter Gesellschaftsschichten in Kontakt, mit Bettlern, Hausierern und Straßenverkäufern, die gegen einen »*buon prezzo*« billige Waren anbieten. Auf dem Bild *macchietta romana* (Abb. 8; römische Karikatur) ist ein dunkel gekleideter Mann zu sehen, der auf einsamer Straße trotz des »*buon prezzo*« niemanden antrifft, dem er seine billigen Spazierstöcke verkaufen könnte. Nur ein einziger Passant bummelt gelangweilt über die Fahrbahn, ohne ihn eines Blickes zu würdigen. Die Darstellung zeigt die abgrundtiefe Einsamkeit und Hilflosigkeit eines Vertreters der sozialen Unterschicht.

Aber es werden nicht nur anklagend-sozialkritische Arbeiten ausgestellt, sondern auch ausgesprochen ironische, die zum Lachen reizen. Das Bild *studio ironico satirico* (Abb. 9; ironisch-satirische Studie) ist eine bittere Persiflage auf Vertreter der katholischen Kirche. Acht fettwanstige Priester in schwarzer Kutte und Käppi hängen wie Sechzehntel-Noten an einem Doppelbalken in fünfzeiligen Notensystem mit Violinschlüssel. Die hinteren Vier haben bereits das Zeitliche gesegnet. Die vorderen Drei scheinen noch zu leben und grinsen selbstgerecht vor sich hin. Der insgesamt flächigen Anlage der Zeichnung steht die Tiefenwirkung durch die Schattendarstellung am Boden entgegen. In zweierlei Hinsicht ist diese Zeich-

nung aufschlußreich für Ballas futuristische Kunstproduktion, da sie einerseits eine dezidiert antiklerikale Haltung spiegelt, die für den Futurismus wie partiell auch für den Faschismus typisch sein wird, und da sie andererseits das Prinzip der Phasendarstellung antizipiert, das er später noch weiter ausbauen wird. Anfang September des Jahres 1900 reist er nach Paris und wohnt dort bei seinem Freund Serafino Macchiato, mit dem er zusammen als Illustrator für den Verlag Lamère arbeitet. In Paris sammelt er zahlreiche Eindrücke. Wahrscheinlich studiert er die Werke des Impressionismus und besucht die Weltausstellung, die erst im November, zwei Monate nach Ballas Ankunft, wieder ihre Tore schließt.²⁵ Dort sind auch die analytischen Bewegungsfotografien von Eadweard Muybridge zu sehen, mit denen er sich in seiner futuristischen Kunst auseinandersetzen wird. Als er im Jahr 1901 wieder nach Rom zurückkehrt, werden zwei seiner Bilder von der Jury des damals wichtigsten Vereins für etablierte Kunst in Rom, der *Società Amatori e Cultori delle belle Arti*, akzeptiert: eine Studie und die in Paris produzierte Landschaftsdarstellung *Il sentiero*. Zwar ist er auf der Ausstellung des Vorjahres schon mit einem Werk vertreten, doch ohne nennenswerte Resonanz. Auf dieser Ausstellung hingegen wird die Darstellung *Il Sentiero* – das auf der nachfolgenden Ausstellungstour verloren gehen wird – sogar mit einem Preis von 500 Lire ausgezeichnet. In einem Brief Ballas an seine Verlobte Elica ist eine kleine Vorstudie (Abb. 10) zu diesem Bild enthalten, aus der man sich eine ungefähre Vorstellung von der kompositorischen Anlage machen kann. Dargestellt wird in wenigen Strichen eine flache, trostlos wirkende Vorstadtlandschaft mit vereinzelt Häusern und einem Kirchturm am Horizont. Eine einsame, dunkle Gestalt, die in ein bodenlanges Gewand gehüllt ist, geht über den Pfad. Der große, breitkrempeige Hut könnte darauf hindeuten, daß es sich um einen französischen Priester handelt. Der Wortlaut des Briefes ist leider nur fragmentarisch erhalten und schwer zu entziffern. Balla schreibt an seine Verlobte, daß er diese Figur draußen gesehen und ihre Wirkung auf seine »intimen Gefühle« durch die Linienggebung ausgedrückt habe. Das ausgeführte Werk wird in der Presse in den höchsten Tönen gelobt, da es »jene Horizonte« zeige, »die die neue Schule des Divisionismus eröffneten.« Auch wenn Laien diese neue Schule kaum verstanden: Experten prophezeien Balla eine große Zukunft.²⁶

Das Preisgeld ermöglicht es ihm, sich bis zur Ausstellung des nächsten Jahres ganz seiner Kunst zu widmen. Dazu porträtiert er das Ehepaar Pisani in zwei einzelnen Porträts (Abb. 11, Abb.12). Wahrscheinlich nicht ganz ohne strategische Hintergedanken, Signore Pisani ist nämlich als Sekretär für die *Società degli amatori e cultori* tätig. Nach seinem Parisaufenthalt stellt Balla nicht nur in diesem Kunstverein aus, sondern auch auf der Quadriennale in Turin im Jahr 1902. Daher ist er zum Zeitpunkt seiner Bekanntschaft mit Boccioni in der römischen Kunstlandschaft recht bekannt. Vielleicht kann sich Balla in Boccioni und Severini selbst wiedererken-

25 Zur Weltausstellung vgl. Chronik des 20. Jahrhunderts, 1995, S. 13.

26 Vgl. Balla 1984, S. 92.

nen. Für Severini und Boccioni wird er zu einer Art väterlichen Vorbildfigur, da sie sich umgekehrt ebenso mit seinem Lebensweg identifizieren können. Vielleicht haben sie Respekt, daß er es unter ähnlichen, möglicherweise noch viel härteren Bedingungen in der römischen Kunstlandschaft so weit bringen konnte. Auf der anderen Seite fühlt sich Balla, der schon immer hart um Akzeptanz nicht nur im Leben, sondern auch in der römischen Kunstlandschaft kämpfen mußte, durch die Bewunderung Boccionis und Severinis in seinem Ego geschmeichelt. Außerdem weiß er von sich selbst gut genug, wie beschwerlich es ist, sich unter ökonomisch ungünstigen Bedingungen als Maler zu verwirklichen. Daher hält er sich, sehr zur Verwunderung Boccionis und Severinis, mit der kritischen Beurteilung ihrer Bilder zurück, die in seinen Augen vielleicht kontraproduktiv gewesen wäre. Statt dessen ermutigt er sie nur, weiter zu produzieren.

Boccioni hat sich selbst ausführlich zu dieser Zurückhaltung geäußert. Im bereits zitierten Brief vom 2. September 1902 schreibt er an Severini, er habe Balla eines seiner Landschaftsbilder gebracht, das Balla sehr gefallen habe. Er habe Balla gefragt, wie es denn komme, daß er zu ihren Arbeiten immer »va bene« sage, ob denn nichts daran zu kritisieren sei? Balla habe darauf vielsagend geantwortet, es gebe eben nicht nur eine »Wahrheit« und man könnte nicht alles, was sei, beobachten und darstellen. Sein »va bene, va bene, avanti, avanti« beziehe sich eher auf den künstlerischen Fortschritt in der Auswahl der Linien, im Kolorit und der Tonalität. Mit dieser Erklärung gab Boccioni sich zufrieden.²⁷ Während Balla auf ein relativ reichhaltiges Oeuvre zurückblicken kann, ist von den jungen Künstlern zum Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft, von einer gemalten Postkarte Boccinis an seine Schwester Amelia abgesehen, noch kein Bild bekannt.

Um den Enthusiasmus zu erklären, den Ballas Gemälde bei Boccioni und Severini auslösen, könnte die Darstellung *Fallimento* (Konkurs; Abb. 13) aufschlußreich sein, das zwar erst ein Jahr nach ihrer Bekanntschaft, im Jahr 1903 entsteht, in dem sich aber die Merkmale der vorhergegangenen und nachfolgenden Bildproduktion Ballas konzentrieren. Vielleicht wurde es aus diesem Grund als »Hauptwerk« dieser Schaffensphase bezeichnet.²⁸

Das Bild stellt den unteren Abschnitt einer geschlossenen Holztür dar. Sie hebt sich deutlich von den leuchtend hellen, gepflegten Hauswänden der rechten und der linken Seite ab. Der Titel der Arbeit läßt darauf schließen, daß es sich um die Ladentür eines Geschäftes handeln muß, das Konkurs angemeldet hat. In Rom gibt es noch heute viele solcher Geschäfte, die sich im Erdgeschoß großer Palazzi befinden, mit Türen aus schwerem Holz, die von inkrustiertem Mauerwerk umrahmt sind, wie es auch in diesem Bild der Fall ist. Die Tür ist in einem verwahrlostem Zustand, sie ist übersät von Kreidekritzeleien, die von Kinderhänden stammen könnten. Viele Leute scheinen dieses Geschäft in früheren Zeiten schon betreten zu haben. So abgenutzt ist der Bürgersteig unterhalb des linken

27 Boccioni an Severini, Rom, 2. 9. 1902 (MART).

28 Fagiolo 1987, S.12.

Türflügels, daß sich zwischen der Eingangsstufe und dem Bürgersteig ein breiter Spalt bemerkbar macht und sich der Bürgersteig selbst leicht nach unten wölbt. Jetzt ist die Tür für immer verschlossen, niemand wird sie mehr passieren, das scheinen die leicht verschwommenen Linien unterhalb der Türflügel sagen zu wollen, die unter dem impressionistischen Farbschleier wie zugeschweißt wirken. Soeben scheint der Gerichtsvollzieher dagewesen zu sein, hinterlassen hat er einen versiegelten Brief, der noch zwischen den Türflügeln steckt. Ebenso eilig wie achtlos wird er den Brief beschriftet haben, davon zeugt zumindest der Fleck blauer Tinte, der auf dem Bürgersteig noch zu sehen ist.²⁹ Symptomatisch für die frühe Bildproduktion Ballas ist zunächst ein subjektiver Realismus, die Fixierung des persönlichen flüchtigen Seheindrucks. Wie aber realisiert sich dessen Augenblicklichkeit? Zu sehen sind doch nur Substanzen wie Stein oder Holz, die in der außerbildlichen Realität träge sind, sich gegenüber zeitlicher Veränderung als relativ resistent erweisen. Sie realisiert sich durch die Darstellung des Lichts, dessen Quelle oder Schein aber gar nicht zu sehen ist. Dieses materialisiert sich in dem Nebeneinander heller und dunkler Flächen, in der Entgegensetzung von Flächen mit geringer und hoher Absorptionspotenzialität also, die sich nur dann manifestiert, wenn sie mit Licht beschienen werden. Gerade in dieser Entgegensetzung steigern die Absorptionsqualitäten sich gegenseitig, verhalten sich divergent zueinander: um so leuchtender die hellen Flächen, desto augenscheinlicher die hohe Absorptionspotenzialität der dunklen. Dieses Prinzip wird durch die kontrastierenden Darstellungsmodi heller und dunkler Flächen gesteigert: Die dunkle Fläche ist in einem flachen, homogenisierenden Pinselduktus gehalten, die hellen Partien in zahlreichen kleinen gelben, grünen, weißen und hellblauen Punkten. »Divisionismus« nennt man in Italien dieses als »modern« geltende Prinzip der Farbseparation, um durch begriffliche Distinktion seine Autonomie gegenüber dem Pointillismus in Frankreich zu wahren.³⁰ In der rechten Hälfte der Darstellung autonomi-

29 Entgegen Severini, der behauptet, es würde sich um Spucke handeln: »In un angolo dello scalino di pietra c'era uno sputo magnificamente reso.« (Severini 1965, S. 24).

30 Dabei ist der Begriff »Divisionismus« eigentlich eine französische Wortprägung, Georges Seurat bezeichnete mit ihm seine neo-impressionistische Malweise. Als sich später für diese der Begriff »Pointillismus« durchsetzte, wurde von den italienischen Künstlern für ihre Version des Neo-Impressionismus der Begriff »Divisionismus« übernommen. Während die Neo-Impressionisten Frankreichs auf wissenschaftlicher Basis eine Farbenlehre entwickelten, die von den Impressionisten intuitiv vorweggenommen worden war, bedeutet »Divisionismus« in Italien einfach, die Farben voneinander separiert - ohne theoretischen Kanon - auf die Leinwand aufzutragen (zum Divisionismus vgl. Quinsac 1990, S. 18-26). Daß diese terminologischen Spitzfindigkeiten für reichlich Konfusion sorgten, zeigt sich noch in den Artikeln Apollinaires bis ins Jahr 1913, in denen die Begriffe »Divisionismus«, »Neo-Impressionismus« und »Pointillismus« beinahe gleichwertig nebeneinander bestehen (vgl. Apollinaire 1989, S. 117, 124, 199, 201).

siert sich sogar die divisionistische Malweise als malerisches Mittel gegenüber dem Bildgegenstand, sie legt sich wie ein Schleier über jene Linie, die die Trennung zwischen Hauswand und Bürgersteig markiert.

Der Eindruck von Augenblicklichkeit entsteht also durch die bildliche Entgegensetzung geringer und hoher Absorptionspotenzialitäten, die nur dann zu Tage treten, wenn die Flächen, an denen sie erscheinen, mit Sonne beschienen sind. Durch die divisionistische Darstellung heller Flächen erfährt dieser Effekt eine Verstärkung: eine so vor Helligkeit vibrierende Hauswand kann nur von der Sonne beleuchtet sein. Es kann sich daher nur um einen *bestimmten* Moment eines *bestimmten* Tages mit *bestimmten* Lichtverhältnissen handeln.

Die Suggestion dieses bestimmten Momentes unter Ausschluss aller anderen verstärken die unscharf dargestellten Partien, die auf der rechten Bildhälfte am stärksten ausgeprägt sind. Denn auch bei flüchtigen Seheindrücken steht den verschwommenen Flächen die Schärfe des fokussierten Blickpunktes entgegen. So vermittelt Die Darstellung den Eindruck, als würde man – wie Balla persönlich an dieser Hauswand vorbeigehen, als würde man persönlich *flüchtig-nebenbei* den Konkurs dieses Geschäftes registrieren. Damit impliziert das Bild neben der Darstellung bestimmter Lichtverhältnisse eine weitere immaterielle Realität, Bewegung nämlich, die sich, ebenso wie das Licht, in inszenierter Absenz realisiert, es ist die im Bild suggerierte Bewegung des Betrachters. Diese liegt in der Identifikation der ephemeren Natur *eigener* Seheindrücke mit jenem, der im Bild repräsentiert ist.

Ein zunächst unauffälliges Detail verstärkt diesen Effekt: die Tinte auf dem Bürgersteig. Da sie noch sichtbar ist, kann es nicht allzu lange her sein, daß der Gerichtsvollzieher sie auf dem Bürgersteig hinterlassen hat, gleichzeitig wird es nicht mehr lange dauern, bis dieser Fleck verschwunden ist. Die Darstellung definiert nicht nur *seine* bestimmte Gegenwart, sondern auch *sein* kurzzeitiges Verhältnis zur Vergangenheit und Zukunft.

Ein weiteres Merkmal eines großen Teil der frühen Bildproduktion Ballas ist ihre Anlehnung an die ästhetischen Kriterien der frühen Kunst- und Dokumentarfotografie. Auch Eugène Atget interessierte sich in seinen Fotos der vom Abriß bedrohten Pariser Stadtviertel für Details, die in der alltäglichen Wahrnehmung zwar kaum beachtet werden können, trotzdem aber repräsentativ für die alltägliche Lebenswelt in Paris sind. Ebenso stellt Balla in einem exzentrisch angelegten Bildausschnitt mit eigenwilliger Perspektive ein Detail dar, dem in der alltäglichen Lebenswelt Roms kaum Beachtung geschenkt wird: den unteren Teil eines bankrotten Ladens. Ein Bildausschnitt dieser Art gilt in der Fotografie vielleicht als bildwürdig, nicht aber in der Darstellungskonvention der Malerei. Und schon gar nicht in Italien, wo im Vergleich zu anderen Ländern Europas ein konservatives Verständnis von Ästhetik vorherrscht. In der scheinbar willkürlichen Auswahl dieses Segments erinnert dieser zum einen an die *Fotografie des Augenblicks*, so wie sie Jahr-

zehnte später Henri Cartier Bresson ausrufen wird.³¹ Zum anderen wird die sezierende Qualität der Fotografie aufgegriffen, nur diesen Ausschnitt und sonst nichts darzustellen. Hinzu kommt die detaillierte Darstellung des Bildgegenstandes, die den dokumentarischen und protokollarischen Charakter des Bildes verstärkt.

Die Anlehnung an das Medium der Fotografie geht sogar so weit, daß man bei dem Foto (Abb. 14), auf dem Balla zusammen mit seinem Gemälde zu sehen ist, vorerst den Eindruck gewinnt, daß es sich um eine wirkliche Tür handle und nicht um eine gemalte. Durch diese Assimilation der Bildproduktion Ballas an das Medium der Fotografie wird dem symbolischen Charakter des gemalten Bildes der indexikalische des Fotos übergestülpt. Dadurch nimmt diese malerische Darstellung den Beweischarakter der Fotografie an. »Es ist so gewesen,« wie Roland Barthes dieses Phänomen nennen würde.³² Trotz aller Assimilation bleibt dieses Bild jedoch ein Gemälde, es ist eine symbolische Konstruktion mit autoreferentieller Wirklichkeit.

Auf politisch-ideologischer Ebene ist ein weiteres Merkmal das soziale Engagement, das in so vielen frühen Gemälden Ballas deutlich wird. Der untere Teil der achtlos mit Kritzeleien bedeckten Tür, die Tinte auf dem Bürgersteig stehen für die Respektlosigkeit, mit der die Gesellschaft dem Konkurs dieses Laden begegnet, stehen für die Ignoranz gegenüber den traurigen Einzelschicksalen, die in ihrer Summierung zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen werden. Im weitesten Sinne referiert die Darstellung dieses einzelnen Ladens auf die schlechte wirtschaftliche Lage Italiens gegenüber jener anderer Länder wie England, Deutschland oder Frankreich in dieser Zeit.³³ Auf diese inhaltliche Bedeutung könnte auch ein weiteres Detail des Bildes verweisen: die in kindlicher Krakelschrift geschriebenen Lettern »Mariamari« auf dem linken Türflügel. Hier könnte es sich um eine Duplizierung des Namens Maria handeln, wobei der letzte Buchstabe, das A, aufgrund kindlicher Unbeholfenheit vergessen wurde. In diesem Falle könnte es sich um ein verzweifertes

31 Vgl. Bresson 1983, S. 78-82.

32 Vgl. Barthes 1989, S. 87.

33 Seit 1896 erlebte die Industrie Frankreichs bis 1930 einen nahezu ungebrochenen wirtschaftlichen Aufschwung, der sich in allen Bereichen, auch für Touristen, bis etwa 1930 bemerkbar machte. Dazu gehörte beispielsweise der Bau der Metro, der Ausbau des Eisenbahn- und Straßennetzes, die expandierende Stromversorgung. Deutschland wurde wegen seiner demographischen Stärke, seiner industriellen Kraft und seiner aufstrebenden Wissenschaft von den Franzosen als harte Konkurrenz begriffen, was auch zahlreiche Buchpublikationen um die Jahrhundertwende zeigen, wie *Le Danger allemand* (1896) von Marcel Schwob, oder *Allemagne au travail* von Victor Cambau (Vgl. dazu Caron 1991). Im Jahr 1900 steht Deutschland in der Industrieproduktion und im Außenhandel weltweit hinter den USA und Großbritannien an dritter Stelle (Vgl. Chronik des 20. Jahrhunderts, S. 10). England war unter der Regierung der Königin Victoria zur Weltmacht aufgestiegen und hatte einen Herrschaftsanspruch auf ein Viertel der Erde (vgl. dazu ebd. S. 23).

Bittgesuch handeln, daß Maria doch helfen möge. Oder um »Maria amari«, die Bitte, von Maria geliebt zu werden, was die italienischen Soldaten auch im Krieg ausgerufen haben sollen. Oder der Schriftzug könnte »Mari amari« bedeuten, bittere Meere. Ohne diesem Schriftzug seine Polyvalenz zu nehmen: er ist Ausdruck bitterer Verzweiflung.

In der Darstellungsweise und Aufgeschlossenheit gegenüber der Fotografie knüpft Balla an den französischen Impressionismus an. Auf der anderen Seite bricht er mit dieser Tradition. Die Verwendung dieser Malweise ist bei Balla kein Selbstzweck, er setzt sie gezielt ein. Die untere Türspalte wird mit einem impressionistischen Schleier überlagert, um ihre Verschlossenheit zu symbolisieren, die um so deutlicher wird, als andere Stellen der Darstellung, wie die Kanten der Hauswand zur rechten und linken Seite der Tür, sehr scharf dargestellt sind. Zwar erzählt das Bild eine Geschichte von Menschen, von den Menschen, die dieses Geschäft betreten haben, von den Besitzern des Ladens, von einem Gerichtsvollzieher. Keiner dieser Menschen aber ist zu sehen. Erzählt wird diese Geschichte von inerten Materialien, von Stein und Holz, die im Alltagsverständnis als ausgesprochen tot gelten. Diese bilden die Folie für die Abwesenheit der Menschen, von denen das Bild handelt. Bei den Impressionisten dagegen ist die Narratio der Darstellung mit dem positiv dargestellten Bildgegenstand meistens identisch: die Menschen, von denen ihre Bilder handeln, sind in meist vergnügt wirkenden Park- und Cafészenen tatsächlich auch zu sehen, wenn es auch »mensenleere« impressionistische Darstellungen gibt, die jedoch Landschaft und Architektur eher verklären als Geschichten gesellschaftlichen Verfalls zu erzählen.

Dieses Gemälde hat auf Boccioni und Severini vielleicht die Wirkung eines »Virtuosentücks«, da es die Lösung malerischer Probleme vor Augen führt, die in dieser Zeit virulent sind. Dazu gehören Fragen, wie Licht darzustellen ist, ohne dessen Quelle, ohne dessen Schein abzubilden. Eine Geschichte von Menschen zu erzählen, ohne die Menschen selbst zeigen. Kurzzeitigkeit zu suggerieren trotz der Darstellung träger Substanzen. Das Bild sein eigenes »Hier und Jetzt« im Spannungsfeld zwischen Zukunft und Vergangenheit definieren zu lassen. Den »Divisionismus« zu realisieren, der, als »neue Schule« gefeiert,³⁴ für viele Künstler eine Herausforderung darstellt. Alles Probleme, die Boccioni und Severini vielleicht erst anhand der Werke Ballas erkennen, wenn sie sich ihnen nicht schon selbst im Rahmen ihrer eigenen Bildproduktion gestellt haben. Und nicht zuletzt der soziale Impetus des Bildes wird auf die Sympathie der jungen Künstler gestoßen sein.

34 Vgl. Balla 1984, S. 92.

Das Lehrer-Schüler-Verhältnis von Giacomo Balla zu Umberto Boccioni und Gino Severini

Die intensive Auseinandersetzung der drei Künstler miteinander dauert vier Jahre, bis in das Jahr 1906, bis sie sich räumlich voneinander trennen. Alle Biographen und auch Severini und Boccioni selbst stimmen überein, daß Balla die jungen Künstler in die Malweise des Divisionismus einführte.³⁵ Boccioni schreibt dazu an Severini, daß er, eins seiner Landschaftsbilder unter dem Arm, einem Studenten der Kunstschule »Gli Incurabili« begegnet sei, den er ein »grandissimo animale« nennt. Dieser Student habe sein Bild kritisiert und belächelt und produktionsästhetische Fragen mit ihm diskutiert. Der Student habe für die perspektivische Darstellung und gegen den Divisionismus plädiert, weil man sich von einem divisionistischen Bild »distanzieren« müsse, um es erkennen zu können. Dies veranlasst Boccioni, ihn eine »Bestie« zu nennen.³⁶

Zumindest bei Boccioni stehen bis ins Jahr 1906 den zahlreichen Studien von Stadtlandschaften, Statuen, Tieren, Bäumen, meistens in Umrissen realisiert, relativ wenige Ölgemälde gegenüber. Diese gleichen in der Tat Illustrationen der divisionistischen Malweise, Übungsstücken also, wie der *Ritratto femminile* (Abb. 15) aus dem Jahr 1903. Das Kleid der Frau, dargestellt in voneinander separierten Pinselstrichen in Blau- und Weißtönen mit roten Einstichen, kontrastiert mit dem in Grün- und Gelbtönen gehaltenen Hintergrund. Nicht nur in der Farbigkeit sind Figur und Grund voneinander differenziert, auch in der Dynamik des Pinselduktus: die Pinselstriche des Kleides ziehen von links oben nach rechts unten, jene des Grundes in die entgegengesetzte Richtung. In diesem Porträt zeigt sich die Schwierigkeit, Gesichter in dieser Malweise darzustellen, denn das Gesicht der Frau ist in homogenisierendem Pinselduktus plastisch herauspräpariert und nicht analog zum Kleid in der Fläche aufgelöst. In den bisher wenig beachteten Studien zeigt sich darüber hinaus, daß sich Boccioni ebenso wie Balla mit der Frage beschäftigt, Licht darzustellen, ohne dessen Schein oder Quelle zu zeigen. In der nicht datierten frühen Studie *Donna* (Abb. 16) wird durch die dicke Konturierung der Eindruck erweckt, die Frau werde von hinten angeleuchtet, während vor ihrem Körper eher dunkle Lichtverhältnisse suggeriert werden. Bei Balla ist dieses Prinzip erstmalig in dem Ganzkörperporträt *La signora Pisani al balcone - ritratto della Signora Pisani* (Abb. 13) aus dem Jahr 1901 realisiert, in dem die Umrisslinie der fein gekleideten Dame auf dem Balkon durch das von hinten einfallende Licht um so stärker an Kontur gewinnt. Nur in einer Darstellung Ballas ist dieses Prinzip beim Namen benannt, in *Nudo Contro luce* (Abb. 17) aus dem Jahr 1906, in dem die Rückenansicht des knapp durch ein Tuch bedeckten Frauenkörpers durch das von vorne einfallende Licht ebenso konturiert ist.

Ganz im Gegensatz zum frühen Oeuvre Boccionis stehen bei Severini den zahlreichen Ölgemälden ausgesprochen wenige Studien

35 Vgl. Severini 1965, S. 23; Agnese 1996, S. 43.

36 Boccioni an Severini, Rom, 2. 9. 1902 (MART).

gegenüber. Die Ölgemälde zeugen einerseits von einer Übernahme der divisionistischen Instruktionen Ballas, andererseits von einer dezidierten Abspaltung von ihnen. In dem Bild *Campo di Grano* (Abb. 18) aus dem Jahr 1903 steht der divisionistische Malweise des Feldes die postimpressionistische des Himmels in Taches entgegen. Dies könnte durch Seurat beeinflusst sein, dessen Werke ihm vielleicht vermittelt durch seine Lehrerin Signora Luchini durch Reproduktionen bekannt waren. In der Zusammenziehung einer französischen und einer italienischen Version des Postimpressionismus antizipiert dieses frühe Bild das Dilemma Severinis, zwischen den Fronten zu stehen, zwischen Italien und Frankreich, den Versuch, zwischen diesen Fronten seine eigenen Interessen zu artikulieren. Denn er ist der einzige unter den futuristischen Künstlern, der seit dem Jahr 1906 dauerhaft in Paris wohnt und Frankreich als seine »intellektuelle Heimat« begreifen wird. Dieses Dilemma ist gleichzeitig seine Kompetenz. Er *steht* nämlich nicht nur zwischen den Fronten, sondern *vermittelt* auch zwischen ihnen, versucht sie in Einklang zu bringen, ebenso in seinen Arbeiten, wie auch als Mensch.

Nicht nur in der Übernahme der divisionistischen Malweise, sondern auch in zahlreichen Motivzusammenhängen äußert sich die Kollaboration der drei Maler. Aus dem Jahr 1903 stammt Ballas Bild *La Giornata dell'operaio* (Abb. 19; Tag des Arbeiters), das einen starken Einfluß auf Severini und Boccioni ausübte. Dargestellt ist ein großes, vierstöckiges, für italienische Verhältnisse nüchtern und modern wirkendes Haus, an dem gerade gebaut wird. Haus und Arbeitsprozeß sind in zwei verschiedenen Zeitabschnitten zu sehen, die formal durch geometrische Unterteilung der Darstellung in ein »vorher« und ein »nachher« voneinander abgetrennt sind: Links am frühen Morgen. Die Baustelle mit dem umfangreichen Gerüst links oben ist leer. Der in kaltem Blau gehaltene Himmel deutet auf kühle Außentemperatur hin. Darunter sieht man die Arbeiter beim Pausieren. Die Sonne scheint grell auf den Vorplatz vor dem Haus. Vor einer Mauer, die die Baustelle gegen den Vorplatz abgrenzt, haben sich die Arbeiter niedergelassen, um zu essen. Die gesamte rechte Bildhälfte wird ausgefüllt von der Darstellung desselben Hauses in der Abenddämmerung. Die Arbeiter, nur als schattenhafte Silhouetten erkennbar, verlassen die Baustelle und gehen nach Hause. Natürliches Abendlicht mischt sich mit dem elektrischen, künstlichen einer vor dem Haus stehenden hohen Stablaterne. Genau dieselbe Laterne findet sich auf dem Bild *Via di porta Pinciana al Tramonto* (Abb. 20; Via di porta Pinciana im Sonnenuntergang) von Severini aus demselben Jahr. Doch das ist nicht die einzige Übereinstimmung. Unmittelbar hinter der Laterne befindet sich ein hohes Gerüst vor der Fassade eines Hauses, das wahrscheinlich mit dem von Balla dargestellten identisch ist. Severinis Bild ist sozusagen eine Detailstudie über eine Ausschnittsvergrößerung des Bildes von Balla. Von besonderem Interesse ist für Severini die »akrobatische« Darstellung des Bagerüsts, das mit seinen vielen Verstrebungen viel genauer zu erkennen ist als bei Balla, sowie die Interferenz zwischen Abendlicht und elektrischem Licht. Sieben Jahre später – die futuristische Kunstproduktion ist schon in vollem Gange – tauchen Haus und Gerüst auch bei Boccioni auf, und zwar in dem Bild *Città che sale* (Abb. 21; Die Stadt erhebt sich), das heute zu den bekann-

testen Werken des Futurismus gehört. Im Hintergrund der sich revolutionär erhebenden Stadt, einem wüsten Gemenge von Pferden und Menschen, wird dieser Bezug nur subtil angedeutet. Deutlicher wird er in den Studien zu diesem Bild. In einer Version (Abb. 22), in der die kompositorische Gesamtanlage schon klar zu erkennen ist, nimmt das Haus im Hintergrund viel mehr Raum ein. Unverkennbar wird dieser Motivzusammenhang in einer wahrscheinlich früheren Variante (Abb. 23), auf der nur der von einem Gerüst umgebene Rohbau zu sehen ist und vor ihm ein Pferd, das einen Karren zieht.

Interpersonell basiert das Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen Balla, Boccioni und Severini zunächst auf identifikatorischen Strukturen. Es gipfelt in der gemeinsamen Ausstellungstätigkeit in der *Società degli amatori e cultori* im Jahr 1903, auf der von Boccioni eine Studie, von Severini eine Landschaft und von Balla fünf Gemälde zu sehen sind.³⁷

1904 nimmt nur Balla an dieser Ausstellung teil, Boccioni und Severini bereiten in weitaus größerem Ausmaße Gemälde für die Ausstellung des Folgejahres vor, um ihren Weg in die etablierte Kunstlandschaft zu finden. Die Chancen stehen gut, denn Balla ist dieses Mal Mitglied der Jury. Trotzdem wird die gesamte Produktion von Severini zurückgewiesen, von Boccioni unter sechs eingereichten Arbeiten nur ein Selbstporträt akzeptiert. Zusammen mit zahlreichen anderen abgewiesenen Künstlern organisieren Boccioni und Severini in polemischer Abgrenzung eine *mostra dei rifiutati* im Foyer des renommierten Nationaltheaters, ganz in der Nähe des Palazzo delle Esposizioni, in dem die Ausstellung der *Società di amatori e cultori delle belle Arti* stattfindet.³⁸

Die ›Abgewiesenen‹ protestieren nicht nur gegen die Ablehnung ihrer Werke, sondern auch gegen den gesellschaftlichen Kontext der offiziellen Ausstellung, zu deren Besuchern im Folgejahr das im italienischen Faschismus noch regierende Königspaar, zahlreiche offizielle Beamte und politische Funktionäre gehören. Protestiert wird also gegen eine generelle Haltung, die unter jungen Künstlern als konservativ, engstirnig und ›passatistisch‹ gilt. Die Gegenausstellung ist außerdem eine Maßnahme, den eigenen Bekanntheitsgrad als Künstler zu steigern.

Die Ablehnung ihrer Werke zwingt Severini und Boccioni, sich von der etablierten Kunstszene zu distanzieren. Die so eingeleitete Reflexion und mangelnde Identifikation mit dem Lager etablierter Kunst fungiert als Handlungsfolie für die Organisation der *Mostra dei rifiutati*, die als Abspaltung, als Sezession zu sehen ist. Zwar wurde Balla zunächst durch ›höhere Gewalt‹, durch Fremdklassifi-

37 Zu dieser Ausstellung vgl. Agnese 1996, S. 43f.; Severini 1965, S. 28. Severini, der es mit Jahresangaben nicht immer besonders genau nimmt, gibt für diese Ausstellung das Jahr 1904 an. Dem steht entgegen, daß beispielsweise sein Bild *Dintorni a Roma* aus dem Jahr 1903 in demselben Jahr auf der Ausstellung in Rom zu sehen war (vgl. dazu Fonti 1988, S. 74).

38 Baumgarth erwähnt zwar die *mostra dei rifiutati*, stellt sie aber nicht mit der Ausstellung in der *Società degli amatori e cultori delle belle arti* in Zusammenhang (vgl. Baumgarth 1966, S. 46). Zu dieser Ausstellung vgl. weiterhin Agnese 1996, S. 67ff.; Severini 1965, S.30 ff.

kation also, dem Lager der etablierten Kunst zugeordnet. Doch unterlag es seiner freien Entscheidung, weiterhin in diesem Verein auszustellen und sich nicht seinen Schülern anzuschließen. Es kommt also zu einer geistigen Spaltung zwischen den drei Künstlern, an der sich in den folgenden Jahren nichts ändern wird.

Vorerst trennen sich die Wege Severinis, Boccionis und Ballas auch geographisch. Balla bleibt in Rom, Severini zieht nach Paris,³⁹ wohin auch Boccioni für einige Monate reist, um sich dann vorübergehend in der russischen Stadt Tzaritzin niederzulassen.⁴⁰ In Paris verkehrt Boccioni vor allem mit Polen und Russen, die als Gegner der zaristischen Diktatur emigriert sind. Für Emigranten ist es schwierig, in die hermetisch geschlossenen Kreise der Pariser Gesellschaft Eingang zu finden. Daher bilden sie eigene Zirkel, meist nur aus Landsleuten bestehend. Auch Severini knüpft in Paris enge Kontakte zu italienischen Künstlern wie dem Maler Amadeo Modigliani und dem Karikaturisten Anselmo Bucci. Severini und Boccioni emigrieren allerdings nicht aus politischen Gründen, sondern aus künstlerischen. Paris erscheint ihnen als Zentrum der Innovation *und* Tradition. Während sich Severini in Paris permanent mit Fragen der Erneuerung der modernen Malerei beschäftigt, gehört Boccioni zu jenen, die in dieser Stadt der aufblühenden Moderne weniger die Impressionisten studieren als die alten Meister wie Rembrandt oder die italienischen Renaissance-Künstler, was er ebensogut, wenn nicht sogar noch viel besser, in Rom hätte tun können.

Nach Severini reicht es eben nicht aus, nur als ‚Tourist‘ die Kunstszene am Montmartre zu besuchen. Man müsse ein wirklicher Teil von ihr sein, um das künstlerische Potential dieses Milieus richtig einschätzen zu können. Denn in Italien sei ein so hohes kreatives Potential wie am Montmartre seit der Renaissance nicht mehr vorhanden gewesen.⁴¹ Daher seien viele seiner italienischen Bekannten nach Kurzaufenthalten wieder abgereist, ohne die Probleme der modernen Ästhetik, so wie sie am Montmartre diskutiert wurden, auch nur annähernd tangiert zu haben.⁴² Zu diesen ‚Touristen‘ gehörte Boccioni eben auch.

Daß Boccioni nach Paris fährt, um tatsächlich die alten Meister wie Rembrandt zu studieren, bezeugt am stärksten sein Bild *Ritratto femminile* (Abb. 24) aus dem Jahr 1909. Die psychologisierende Darstellung des Frauenantlitzes, die goldbraune Tönung, der expressive Auftrag breiter Pinselstriche, deren Konnex nicht aus der Nähe, sondern erst aus der Distanz evident wird, läßt eine Rezeption von Rembrandts Spätwerk offensichtlich erscheinen.

Ist aber der Impressionismus wirklich so sang- und klanglos an Boccioni vorbeigezogen, wie ihm später sein Freund Severini und andere Zeitgenossen vorwerfen werden? Dagegen sprechen ganz deutlich Bilder wie *Padiglione al sole* (Heuschober in der Sonne; Abb. 25) aus dem Jahr 1908, deren Motivik von einer Rezeption der

39 Zu Severinis Zeit in Paris bis zur Gründung des Futurismus, ebd., S. 35-97; Fonti 1988, S. 19.

40 Zu den Auslandsaufenthalten Boccionis vgl. Agnese 1996, S. 75-121.

41 Severini 1965, S. 96.

42 Ebd., S. 55.

Werke Monets zeugt. Schon der Titel der Arbeit *Heuschobers in der Sonne* verweist ostentativ auf eine impressionistische Intentionalität, die momenthafte Konfiguration des Heuschobers unter bestimmten Wetterverhältnissen als situative Phänomenalität darzustellen. Gleichzeitig zeugt dieses Bild im rot-grünen Kolorit und in der symbolisch aufgeladenen Linienggebung von einer Hinwendung zu einer expressiv-symbolistischen Bildkonzeption, die sich in seinen späteren Werken noch stärker ausprägen wird. Eine Kombination der psychologisierenden Darstellung Van Goghs oder Rembrandts mit symbolistischen Aspirationen findet sich in dem Porträt *Testa di Vecchio* (Abb. 26) aus dem Jahr 1909.

Daß es sich aber nicht um ein systematisches Studium moderner Malerei in Paris gehandelt haben kann, zeigt folgende Äußerung Boccionis, in der er die ästhetische Realität Italiens und die malerischen Möglichkeiten ihrer Reformierung reflektiert, ohne zu wissen, wie sie zu vollziehen wäre. Wieder nach Padua zurückgekehrt, schreibt er am 14. März 1907 in sein Tagebuch:

»Die moderne Kunst erscheint mir vor allem veraltet. (...) Die gesamte Vergangenheit (...) erdrückt mich. Ich will das Neue. Doch mir fehlen die Elemente, um zu begreifen, an welchem Punkt man sich befindet und was man benötigt. Wie ist dieses zu machen? Mit der Farbe? Oder mit der Zeichnung? Oder mit der Malerei?... Mit veristischen Tendenzen, die mich nicht mehr zufrieden stellen? mit symbolistischen Tendenzen, die mir wenig gefallen und die ich noch niemals versucht habe? Mit einem Idealismus, der mich zwar anzieht, den ich aber nicht zu konkretisieren weiß? (...) Ich fühle mich derzeit als Frucht meiner Zeit und mir scheint es, daß hier in Padua alles veraltet ist.«⁴³

In diesem Zuge vollzieht sich auch Boccionis ästhetische Abspaltung von Balla. An seinem *Ritratto della pittrice Adriana Bisi Fabbri* aus dem Jahr 1906 (Abb. 27) werden die Unterschiede zu Ballas Darstellungsweise – wie in dem Genrebild *La fidanzata alla villa Borghese* (Abb. 28) aus dem Jahr 1902 – deutlich.⁴⁴ Zwar stehen beide Darstellungen in der Tradition des Divisionismus, doch in welcher unterschiedlicher Weise: die Farben der zahlreichen, fein gesetzten Taches überführt Balla in eine wohlklingende Farbharmo-

43 »Anzitutto l'arte moderna mi pare vecchia. (...) Tutto il passato (...) mi opprime, io voglio del nuovo. E mi mancano gli elementi per concepire a che punto si è, e di che cosa si ha bisogno. Con che cosa fare questo? Col colore? O col disegno? Con la Pittura? ... Con tendenze veriste che non soddisfano più; con tendenze simbolistiche che mi piacciono in pochi e che non ho mai tentato? Con un idealismo che mi attrae e che non so concretare? Ora mi sento frutto del mio tempo e mi sembra che qui in Padova tutto sia vecchio.« (Umberto Boccioni, Tagebuchfragment vom 14. März 1907, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 225, Übersetzung LW).

44 Bei diesem Vergleich darf man nicht vergessen, daß die Bilder unterschiedlichen Gattungen angehören: Boccionis Darstellung ist ein Porträt und Ballas ein Genrebild, weil er seine Verlobte in ihrer alltäglichen Umgebung wiedergibt. Somit ist sein Bild mehr als nur ein Bildnis.

nie. Boccioni hingegen wendet das Prinzip des Divisionismus im überwiegenden Teil der Bildoberfläche an, nur nicht im Gesicht der Dargestellten. Für das Gesicht wählt er Komplementärkontraste in Grün- und Rottönen, so daß keine Farbharmonie, sondern im Gegenteil eine Farbdissonanz entsteht. Dieses Prinzip, eine postimpressionistische Malweise, die im Rest des Gemäldes angewandt ist, mit einem expressiven Kolorit zu kombinieren, wird er im Gründungsmanifest futuristischer Malerei den »angeborenen Komplementarismus« nennen. Dieser ist als Gegenentwurf zu Ballas »Studio dal Vero« zu sehen. Die aggressiv kontrastierenden Komplementärkontraste im Gesicht der Frau verweisen eventuell auf die innere Krise, die sich in ihrem Antlitz spiegelt. So wird Boccioni die Malerin und Dichterin Adriana Fabbri Bisi aus Padua gesehen haben, die nicht nur seine Verwandte, sondern auch seine Geliebte war. Geheiratet hat sie aber nach klassischem Rollendiktat einen anderen, den sie nicht liebte und den ihr Vater für sie ausgesucht hatte.⁴⁵

In einem Brief an Severini aus dem Jahr 1907 faßt Boccioni, der inzwischen in Mailand wohnt, die Ergebnisse dieses vorerst rein ästhetischen Dialogs mit Balla in Worte. Zwar sei er ein »großer Verehrer Ballas«, doch sehe er ihn weit entfernt von der neuen künstlerischen und intellektuellen Bewegung:

»Balla, ausgebildet, als das Genrebild zu Neige ging, hat seine gesamte malerische Potenz und sein künstlerisches Wissen in den Dienst eben jenes gestellt. (...) Balla fehlt es absolut an dekorativem Vorstellungsvermögen, das unerlässlich für die Schaffung eines großen Kunstwerkes ist. Balla (...) hat viel geforscht und studiert, aber in einem Kreis von Menschen, die sich schon seit ihrer Jugend selbst bekreuzigten. Er hat seine Energie mit einem unerschütterlichen Glauben vervielfacht, aber taub gegen alle Tränen, gegen alle Freuden. Ihm fehlt jener Sinn des Maßes, den alle großen Künstler besitzen. Er wollte um jeden Preis voranschreiten, ohne wahrzunehmen, daß er von einer geschlossenen Mauer umgeben ist.«⁴⁶

In diesem Brief läßt Boccioni nicht nur künstlerische, sondern auch persönliche Kritik an Balla erkennen. Diese zielt so stark ins Zentrum seiner Glaubwürdigkeit und Integrität, daß man fast von einem imaginierten »Vatermord« sprechen könnte, auf jeden Fall aber von vehementer Abgrenzung gegen die »Vater-Imago« des einst verehrten Balla, die Boccioni zu seiner künstlerischen und persönlichen Selbst-

45 Zu diesem Verhältnis vgl. Agnese, 1996, S. 125.

46 »Balla, educato quando il quadretto di genere declinava ha messa tutta la sua potenza pittorica e coscienza artistica a servizio di quello. (...) A Balla manca assolutamente la visione decorativa la sola che possa fare grande un'opera d'arte. Balla (...) ha cercato e studiato molto ma in un circolo già segnatosi da giovane. Ha moltiplicato la sua energia con una fede incrollabile ma sordo a tutti i pianti a tutte le gioie. Gli è mancato quel senso della misura che tutti i grandi artisti posseggono. Ha voluto camminare ad ogni costo senza accorgersi che era circondato da un muro chiuso.« (Umberto Boccioni in einen Brief an Gino Severini im Oktober oder November 1907, Gambillo/Fiori 1958, S. 228f., Übersetzung LW).

findung offenbar nötig hat. Wie wenig diese Kritik inhaltlich zu bedeuten hat, zeigen bislang unveröffentlichte Passagen des Briefes, in denen Boccioni Severini erläutert, welche der in Mailand befindlichen Kunstwerke er persönlich für meisterhaft und sehenswert hält, *Das Abendmahl* von Leonardo da Vinci und eine Pietà von Bellini: »Ich glaube, daß es ein Bild von einer Perfektion ist, die man selten sieht.« Einerseits wirft er Balla also vor, eine rückschrittliche Ästhetik zu vertreten. Andererseits gilt sein eigenes Hauptinteresse hier ausschließlich Werken der Renaissance, die biblische Themen darstellen. Von der zeitgenössischen Kunstszene Mailands erwähnt er zwar Segantini und Previati, kann aber Severinis Bewunderung für den ersten nicht teilen, weil er ihn für einen reinen Imitator hält. Previati besteht er lediglich eine »Ernsthaftigkeit« zu, die seiner Meinung nach den französischen Künstlern fehle.⁴⁷

Biographisch ist interessant, daß Boccioni weit über sein Adoleszenten-Alter hinaus eine besonders enge Bindung an seine Mutter hat und von daher prädisponiert ist, sich in ödipaler Konkurrenz zu Vater-Figuren zu entwerfen. Die erotische Qualität der Beziehung zu seiner Mutter spiegelt sich auch in dem Rückenakt *Controluce* aus dem Jahr 1909 (Abb. 29). Denn Boccioni stellt nicht nur seine Mutter dar, sondern auch den eigenen Blick auf sie, der eher jenem eines Geliebten als dem eines Sohnes entspricht. Würde Boccioni sich als Sohn zu seiner Mutter entwerfen, hätte er dann ein Auge für ihre weichen und wohligen Formen, die normalerweise nur ein Geliebter sieht? Könnte er dann ihre Formen so verheißungsvoll im Gegenlicht modellieren, daß ihr Anblick den Wunsch nach mehr erzeugt, etwa nach der Ansicht ihrer Vorderseite? Die Darstellung spricht nicht für einen vulgär-sexistischen Blick Boccionis, sondern eher für ausgesprochene Zärtlichkeit. Die Pinselstriche sind so fein gesetzt, als ob er in dem Malprozeß die physische Berührung seiner Mutter imaginieren würde.

Neben seinen persönlichen Vorbehalten gegen Balla und seine Positionierung als Künstler spielt Boccioni an anderer Stelle des Briefes an Severini ästhetisch auf Ballas Prinzip des »Studio dal Vero« an, das seiner Ansicht nach zu einer zum Kitsch und Oberflächlichkeit tendierenden Malerei verleiten kann:

»Das zu starke Verharren auf Beobachtung eines Blattes hat ihn vergessen lassen, daß in seinem Kopf die Vögel zwitschern. Die Wolken fließen weit, weit, die Schmetterlinge haschen und lieben sich...Er gibt Dir wunderbar jenen zufälligen Tonus eines Blattes, Deine Empfindung aber bleibt dort beschränkt, kalt und isoliert ... Das Universum zuckt nicht! Die Sehnsucht nach dem, was ist, was vielleicht noch niemals da war, was vielleicht niemals sein wird, ist nicht zufriedengestellt. Du fährst fort, zu leiden und zu wünschen, während du noch in der Versenkung seines Werkes verweilst: das ist der Grund, warum es nicht groß ist, warum meiner Meinung nach sein Weg ein Irrweg ist!«⁴⁸

47 Boccioni an Severini, Mailand, Oktober oder November 1907 (MART).

48 »Il fermarsi troppo all'osservazione di una foglia gli ha fatto dimenticare che sulla sua testa cantano gli uccelli. Le nuvole corrono lontano, lontano, le farfalle si rincorrono e si amano... Egli ti dà quel tono accidentale della

Dieser Einschätzung Ballas kann Severini sich nicht anschließen. Jahrzehnte später schreibt er in seiner Autobiographie über seinen ehemaligen Lehrer, ohne sich aber auf den Brief Boccionis zu beziehen, daß Balla ein »absolut seriöser Mann« gewesen sei, »profund und reflexiv«, »ein Maler im weitestem Sinne des Wortes.«⁴⁹ Während Boccioni den Verismus Ballas als oberflächlich, kalt und mit Tendenz zum Kitsch beschreibt, schätzt Severini Ballas Kunst als Lichtblick in der damals »vulgären, banalen und mittelmäßigen«⁵⁰ Kunstlandschaft Italiens, nicht ganz ohne seinen Verismus zu poetisieren: »Nach dem Vorbild französischer Maler liebte er nur die Natur, in der er seine Inspiration suchte. Wenn er einen alten Schuh in einer Landschaft sah, dann malte er ihn zweifelsohne auch.«⁵¹ Außerdem segne er Balla dafür, ihm die Impressionisten nahegebracht zu haben, da damals ohne Kenntnis des Impressionismus ein modernes Kunstwerk nicht zu konzipieren gewesen sei.⁵² An anderer Stelle fügt er jedoch einschränkend hinzu, daß Balla sie zwar in die Technik des »Divisionismus« eingeführt habe, jedoch ohne die »grundlegenden und wissenschaftlichen Regeln zu lehren.«⁵³

Die im Jahr 1905 initiierte Spaltung zwischen Boccioni und Balla wird also durch Boccioni nach seinen Auslandsaufenthalten ästhetisch wie sprachlich reflektiert und verstärkt. Severini hingegen betrachtet Balla nach wie vor als übergeordnete Lehrerfigur, zu der er in keinerlei Konkurrenz steht, die er im Gegenteil sogar außerordentlich schätzt. Statt dessen scheint er eher mit Boccioni zu konkurrieren: während sie beide noch Schüler Ballas waren, sei ihre Freundschaft zwar enger geworden, doch nicht ohne einen Beigeschmack von »gesunder Rivalität«,⁵⁴ die für den außenstehenden Betrachter viel von klassischer Geschwisterrivalität hat. Der interpersonelle und ästhetische Antagonismus besteht am stärksten zwischen Boccioni und Balla, wobei er durch Boccioni initiiert wird, der – als ehemaliger Schüler Ballas und späterer Initiator des Futurismus – seinen Lehrer vielleicht überwinden möchte. Ein ähnliches Verhaltensmuster findet man bei Revolutionären, die den Monarchen stürzen möchten – um später selbst zum Monarchen zu werden. Von Balla sind keine Äußerungen zu den Aspirationen Boccionis bekannt. Severini hingegen konzipiert sich in »gesunder Rivalität« zu Boccioni. Diese wird von Boccioni weder in Bildern noch in

foglia meravigliosamente ma la tua sensazione resta, lì circoscritta, fredda, isolata... L'universo non palpita! La nostalgia di ciò che non è, che non è mai stato forse. Che non sarà mai non è appagata! Tu continui a soffrire e a desiderare nella stessa contemplazione della sua opera: ecco perché non è grande perché, secondo me, la sua è una via sbagliata!« (Umberto Boccioni in einen Brief an Gino Severini im Oktober oder November 1907, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 228f., hier S. 229, Übersetzung LW).

49 Severini 1965, S. 23.

50 Ebd., S. 25.

51 Ebd., S. 24.

52 Ebd., S. 50.

53 Ebd., S. 23.

54 Ebd., S. 25.

schriftlichen Äußerungen erwidert. Da er selbst mit Balla konkurriert, steht er der Rivalität Severinis wahrscheinlich indifferent gegenüber, vielleicht hat er sie noch nicht einmal registriert. Sein Antagonist ist eben nicht der ›Bruder‹, sondern der ›Vater‹ oder jedenfalls die ›Vater-Imago‹.

Das Gründungsmanifest des Futurismus

Nach seinen Auslandsaufenthalten zieht Boccioni zuerst nach Venedig und dann nach Mailand – der modernsten Stadt Italiens, die auch die Gründungstadt des Futurismus ist. Dessen Zentrale befindet sich in der Wohnung von Emilio Filippo Tommaso Marinetti, des Begründers des Futurismus. Nach einer futuristischen Veranstaltung, die Boccioni besuchte, schließt er mit Marinetti Bekanntschaft.⁵⁵ Der Futurismus wird offiziell am 11. Februar 1909 mit der Publikation des von Marinetti verfaßten Gründungsmanifestes *Fondazione e Manifesto del Futurismo* gegründet.⁵⁶ Kurz vorher und nachher wird eine gekürzte Fassung in einigen italienischen Zeitungen gedruckt, bis es einige Tage später, am 20. Februar 1909, unter der Überschrift *Le Futurisme* auf der Titelseite des Pariser *Le Figaro* erscheint. Aus dem Literatenkreis um Marinettis Poesia-Verlag in Mailand hervorgegangen, ist der Futurismus zunächst als literarische Bewegung konzipiert. Dies spielt für das Gründungsmanifest eine sekundäre Rolle, da es mehr eine ideologische Haltung beschreibt als eine literarische Ästhetik.

In einem narrativen Vorspann zum elf Punkte umfassenden Manifest beschreibt Marinetti in pathetischer Gebärde seine persönliche Konversion zum Futurismus, die ihn zur Proklamation des Manifestes geführt habe. Das Manifest ruft zur Gewalt auf, zum Bruch mit allen Traditionen, propagiert Fortschritts- und Geschwindigkeitskult, Kriegsverherrlichung und eine aggressive Haltung gegenüber kulturellen Institutionen wie Akademien und Bibliotheken; es ist frauenfeindlich und spricht sich gegen alle Formen von Moral aus, außer gegen die ›Tugend‹ des Patriotismus.

Der Futurismus ist also seit seiner Gründung mehr eine Ideologie oder Religion als eine auf die Literatur spezifizierte Bewegung und von daher für alle Sparten ästhetischer Produktion offen. Für bildende Künstler dürften folgende zwei Punkte des Manifestes bedeutsam gewesen sein:

In Punkt vier erklärt Marinetti, »daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: Die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... , ein

55 Die Umstände, wie es zu dieser Bekanntschaft kam, sind sehr ausführlich bei Baumgarth 1966, S. 45 ff. dargestellt.

56 Genaue Quellenangaben zu diesem Manifest in: Boccioni 2002, S.415; ungekürzte Fassung in italienischer Sprache, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 15-20; deutsche Übersetzung, in: Baumgarth 1966, S. 23-29.

aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.«

Boccioni, der in verachtender Haltung der etablierten Kunstlandschaft Italiens gegenübersteht, der selbst das Neue sucht, könnte Gefallen daran gefunden haben, wie Marinetti in einem Satz dem Fortschrittskult huldigt und mit den antiken Kunstschatzen Italiens abrechnet.

Aufschlußreich ist weiterhin Punkt sieben, daß es »Schönheit nur noch im Kampf« gebe und ein »Werk ohne aggressiven Charakter kein Meisterwerk« sein könne. Hier legt Marinetti den jungen kreativ Schaffenden eine Haltung nahe, die für die Durchsetzung von Modernität in ihrer Sparte elementar ist: Aggressivität, die nicht zuletzt den Werken immanent sein muß.

Der Nationalismus Marinettis spiegelt sich in der Huldigung an Militarismus und Patriotismus. Deutlicher äußert sich Marinetti bei den futuristischen Veranstaltungen, auf denen »nieder mit Österreich« zu den gängigen Parolen gehört. Marinetti ist Sympathisant der *Irridenta*, einer Bewegung, die sich seit ihrer Entstehung in den 1870ern für die Wiedereingliederung der italienischsprachigen Gebiete Österreich-Ungarns einsetzte.⁵⁷ Diese Gebietsansprüche dehnen sich seit der Jahrhundertwende auf die sogenannten »natürlichen Grenzen« Italiens aus, bis in die österreichischen und schweizerischen Alpen, bis auf Gebiete, die ehemals unter italienischer Herrschaft standen wie Nizza oder Korsika.

Nachdem Boccioni noch vor seinem Mitwirken der ersten futuristischen Veranstaltung beiwohnt, trifft er den Dichter Libero Altomare, einen langjährigen Bekannten, der bereits der futuristischen Bewegung beigetreten ist. Ihm berichtet Boccioni von seinen ersten Eindrücken, die Altomare in seinen Lebenserinnerungen so schildert: »Er fügte hinzu, daß er den Führer des Futurismus bewundere und in der Kunst mit seinem Programm sympathisiere, aber in politischer Hinsicht seine marxistischen Überzeugungen nicht aufgeben wolle.«⁵⁸ Wie kommt es nun dazu, daß sich Boccioni dieser rechtsnationalistischen Bewegung anschließt? Wie kann er eine Bewegung vertreten, die die »Verachtung des Weibes« preist, obwohl er doch ein sehr respektvolles Verhältnis zu seiner Mutter und anderen Frauen hegt, die zum Teil selbst kreativ tätig sind, die er würdevoll in seinem präfuturistischen Oeuvre porträtiert hat? Wie kann sich ein Mann, der sich so sensibel und differenziert in seinen Briefen und Tagebüchern äußert, einer Bewegung anschließen, die dem »Laufschritt, dem Salto mortale, der Ohrfeige und dem Faustschlag« huldigt? Die im Krieg »die einzige Hygiene der Welt« sieht?

Für Boccioni, der schon in den Jahren zuvor keine Mühen scheut, seinen Bekanntheitsgrad als Künstler zu steigern, bietet sich der Futurismus als ideale Chance dar, seine ästhetischen Vor-

57 Die Italia irridenta wurde im Jahr 1877 als Reaktion auf die linke Regierung, die ein Jahr zuvor ins Amt getreten ist, gegründet. Zu den Entstehungsbedingungen dieser Vereinigung und ihrer Entwicklung bis ins Jahr 1918 vgl. Lill 2002; S. 325-369.

58 Zit. nach Baumgarth 1966, S. 48.

stellungen mit großer Öffentlichkeitswirkung zu realisieren. Aufgrund dieser karrieristischen Haltung sind ihm die ideologischen Aspekte vielleicht nebensächlich erschienen. Kriegsbegeisterung ist auch in anderen Künstlergruppen, wie bei den deutschen Expressionisten, nicht unüblich. Sogar Apollinaire ist mit wehenden Fahnen in den Ersten Weltkrieg gezogen. Wie viele von diesen kreativ Schaffenden war auch Boccioni nie in einer Armee, hat nie einen Krieg leibhaftig erlebt, also kann er die Konsequenzen der futuristischen Kriegsbegeisterung gar nicht realistisch einschätzen. Und schon gar nicht bezogen auf den Ersten Weltkrieg, in dem neue Waffen von ungeahnter Vernichtungskraft zum Einsatz kommen würden, wie das von Deutschland gegen Italien eingesetzte Giftgas.

Aufgrund seiner ästhetischen Visionen also treten Boccioni und in der Folge auch die übrigen jungen Künstler dem Futurismus bei, ungeachtet aller Bedenken, ungeachtet aller Vorbehalte - ein Verhaltensmuster, das ich ‚faustisch‘ nennen würde. Nach ihrem Mitwirken etablieren sich auch andere Sparten in der futuristischen Bewegung, wie die Skulptur, die Architektur, die Musik, um nur einige zu nennen.

Die Gründungsereignisse futuristischer Malerei

Zwar zählen Severini und Balla bis heute zu den Mitgliedern der ‚Gründergruppe‘. Gegründet wird die Organisation des Futurismus in der Malerei jedoch zunächst durch Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Aroldo Bonzagni und Romolo Romani.⁵⁹ Die beiden letzten werden heute nicht mehr zur Gründergruppe gezählt, da Romani wenige Tage und Bonzagni einige Wochen nach dem 8. März 1910, als das Gründungsmanifest futuristischer Malerei erstmalig bei einer *Serata*, wie die futuristischen Abendveranstaltungen genannt werden, im Turiner Teatro Chiarella der Öffentlichkeit vorgetragen wurde, ihre Unterschriften zurückziehen. Romani ist von den Umständen der ersten *Serata* wahrscheinlich erschreckt worden, Bonzagni mit dem Divisionismus als malerischem Mittel nicht einverstanden, das wird zumindest Boccioni später an Severini schreiben.

Im Umkreis der mailändischen Kunstakademie lernt Boccioni Carlo Carrà, Arnaldo Bonzagni und Romolo Romani kennen. Sie gehören zusammen mit einigen anderen zu dem Kreis junger Maler und Bildhauer um die *Famiglia artistica*, einem Künstlerbund in Mailand. Bei der Ausstellung *Bianco e Nero*, die in diesem Verein im Jahr 1909 stattfindet, ist neben den schon genannten Künstlern auch Luigi Russolo (Abb. 30) mit einigen Exponaten vertreten.

Im Jahr 1885 in Portogruaro (Veneto) geboren, ist er das jüngste Mitglied des Futurismus.⁶⁰ Im Jahr 1901 folgt er seinen beiden

59 Zu den Gründungsereignissen, ebd., S.22-64; Tisdall/Bozzolla 2000, S. 31-36.

60 Vgl. Tagliapietra/Gasparotto 2006. Eine relativ ausführliche tabellarische Biographie findet sich in Bartsch 1985, S. 18-27. Auch Baumgarth widmet Russolos Biographie einen kurzen Passus. Vgl. Baumgarth 1966, S.46.

Brüdern nach Mailand, die an einem Konservatorium Musik studieren. Russolo hingegen absolviert ein Praktikum als Restaurator, er ist sogar an der Restaurierung des *Letzten Abendmahls* von Leonardo im Kloster Santa Maria delle Grazie beteiligt. Im Gegensatz zu seinen Mailänder Freunden besucht er keine Kunstakademie. Als er Boccioni zum ersten Mal begegnet, hat er erst seit kurzer Zeit begonnen, sich als Künstler zu verstehen. Auf der einen Seite ist er der künstlerisch unerfahrenste unter den Futuristen, andererseits sind seine ästhetischen Vorstellungen noch formbar. Zu Boccioni steht er in einem ähnlichen Verhältnis, in dem Boccioni einige Jahre zuvor zu Balla stand – dieses Mal aber ist Boccioni der Lehrer. Quasi alle frühen Gemälde Russolos gleichen leicht variierten Repliken der Gemälde Boccionis. Daß Russolo sich mit den ästhetischen Vorstellungen Boccionis identifizieren kann, davon zeugt am deutlichsten sein Bild *Il Profumo* (Der Duft; Abb. 31) aus dem Jahr 1909, das motivisch eng an das aus demselben Jahr stammende Werk Boccionis *Testa femminile* (Frauenkopf; Abb. 32) angelehnt ist. In beiden Fällen ist der Kopf einer Frau zu sehen, die sich mental in der Geruchsempfindung aufzulösen scheint, so daß sie mit dem Duft eine imaginäre Einheit bildet. Russolos Darstellung scheint gegenüber jener Boccionis weitaus unbeholfener und schematischer. Die Übernahme des Motivs von Russolo indiziert seine Assimilation an die zwischen esoterischem Jugendstil und Symbolismus changierende Ästhetik Boccionis.

Nicht zu ästhetischer, aber zu ideologischer Identifikation kommt es zwischen Boccioni und Carlo Carrà (Abb. 33).⁶¹ 1881 in Quargnento (Alessandria) geboren, widmet sich »der kleine Raffael«, wie ihn sein Lehrer im Zeichenunterricht immer nennt,⁶² auch in seiner Freizeit der Malerei. Sein Vater ist Inhaber eines kleinen Schuhgeschäfts. Trotzdem sind die Verhältnisse ärmlich. Nach dem Tod zweier seiner insgesamt sieben Brüder stirbt auch seine Mutter. Schon als kleiner Junge muß er selbst Haushaltspflichten übernehmen. Mit etwa 12 Jahren beginnt er seine Laufbahn als Dekorateur. Er arbeitet in einer Villa bei Valenza als Gehilfe von Dekorateurs, denen er im Jahr 1895 nach Mailand folgt. Dort lebt er in ärmlichen, trostlosen Unterkünften, nutzt aber seine wenige freie Zeit, um Museen, wie die Pinakothek der Brera, zu besuchen oder die Galerie Grubicy, in der Werke von Segantini und Previati, den damals bekanntesten Divisionisten Italiens, zu sehen sind.

»Es verging kaum ein Sonntag, an dem ich nicht in die Pinacoteca Brera oder das Museo Poldi Pezzolo besuchte«, schreibt er in seiner Autobiographie. »Ich ergötzte mich an den dort aufbewahrten Werken, und sehr bald wurden mir so die Gemälde der alten Meister vertraut. Ich ging auch oft in die Galerie für Moderne Kunst im Castello Sforzesco und schaute mir die Ausstellungen an, die hin und wieder in der Permanente veranstaltet wurden. (...) Aber über beide Ohren verliebt war ich in die Galerie Grubicy am Largo Cairoli, wo Arbeiten von

61 Zu Carràs Biographie vgl. Carrà 2002; Baumgarth 1966, S. 46f.

62 Vgl. Carrà 2002, S. 16.

Segantini und Previati ausgestellt waren. Besonders diejenigen von Segantini hinterließen einen großen Eindruck.«⁶³

Im Jahr 1899 ist er in Paris, wo er auf dem Gelände der Weltausstellung arbeitet.⁶⁴ Balla ist, ohne daß Carrà es weiß, zur gleichen Zeit ebenfalls in Paris. Es ist anzunehmen, daß beide auf der Weltausstellung die seriellen Foto-Arbeiten von Eadweard Muybridge sehen, die sie beide in ihren Arbeiten inspirieren werden. Politisch ist die Atmosphäre in Paris ziemlich aufgewühlt. Die Gesellschaft spaltet sich in ›Dreufusianer‹ und ›Anti-Dreufusianer‹. Carrà ekelt sich vor den Anti-Dreufusianern, deren konservativ-antisemitische Haltung er ablehnt. Am eigenen Leib bekommt er Vorurteile gegen italienische Arbeiter zu spüren, die für weniger Lohn arbeiten als die französischen. Dadurch fühlen die französischen sich bedroht.

Auch in Paris nutzt Carrà seine knappe Freizeit, um Museen zu besuchen. Im Louvre beeindruckt ihn besonders Courbet, ein Maler, den er nie vergessen wird. Das macht sich auch in seinem malerischen Schaffen bemerkbar: in dem Bild *Paesaggio* (Abb. 34) ist eine *realistische* Wiedergabe eines schlichten Naturausschnitts zu sehen, so wie man ihn bei den Vertretern der ›Schule von Barbizon‹ finden kann, zu denen auch Courbet gehörte. Gerade in der Schlichtheit des Landschaftsausschnitts von Carrà vermag man eine Abkehr von der Landschaftsdarstellung als Träger des Erhabenen sehen, die für die Vertreter der ›Schule von Barbizon‹ charakteristisch ist. Nicht nur in der Wahl des Motivs lassen sich Parallelen aufweisen, sondern auch in der Art, wie es dargestellt ist: dazu gehört zum Beispiel die Gegenüberstellung vom Himmel als heller Fläche und der Landschaft, die in ihrem Dunkel durch das im Himmel materialisierte Licht an Gestalt gewinnt. Selbst in der dunklen Fläche setzt sich das Licht fort, weil Carrà das Gewässer in der Mitte der Landschaft so darstellt, daß sich der Himmel in ihm spiegelt.

Ein weiteres Museum, das Carrà besuchte, war das Musée du Luxembourg. Die dort ausgestellte neue französische Kunst im Schein scheint ihn zunächst wenig zu interessieren. »Abgesehen von einer Landschaftsdarstellung Millets, der mich sehr interessierte, ließ mich der Besuch der Räume fast kühl und gleichgültig«, schreibt er in seiner Autobiographie.

»Plötzlich betrat ich einen Saal mit Gemälden, deren Künstler mir namentlich unbekannt waren, und vor ihnen empfand ich das erste Mal eine wirklich intensive Erregung. Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet und Gauguin hießen die

63 »Non passava quasi domenica senza che andassi alla Pinacoteca di Brera o al Museo Poldi Pezzoli a deliziarmi davanti ai capolavori ivi raccolti, sì che presto mi divennero familiari i quadri dei famosi pittori delle antiche scuole. Frequentavo pure la Galleria d'Arte Moderna al Castello Sforzesco e le esposizioni che di quando in quando si allestivano alla Permanente. (...) Ma una vera cotta l'ebbi per la Galleria Grubicy del largo Cairoli, dove venivano esposte opere di Segantini e Previati. Particolarmente quelle del primo mi fecero una grande impressione.« (Carrà 2002, S. 19.)

64 Ebd., A Parigi e a Londra, S. 23-40.

Autoren dieser Gemälde. Ich blieb lange in diesem Saal, in tiefer Bewunderung; in die verborgenste Bedeutung eines jeden Bildes wollte ich eindringen, seinen ästhetischen Wert erfassen, die malerischen und stilistischen Auffassungen begreifen. Von einem gewissen Augenblick an fühlte ich mich aus der Fassung gebracht, und ich begann, über folgendes nachzudenken: hier waren doch die Maler ausgestellt, über die man weder in den Zeitungen noch in den Zeitschriften sprach.«⁶⁵

Als er seine Arbeit auf der Weltausstellung beendet, bricht die Sommerhitze über Paris aus. Die Stadt wird menschenleer. Carrà entscheidet sich, Ende Juni nach London zu gehen. Vorher hat er sich noch mit der französischen Literatur vertraut gemacht, hat Baudelaire, de Musset und Racine gelesen.

Bei seiner Ankunft in London steht das viktorianische Zeitalter kurz vor seinem Ende. Die Stadt kommt ihm laut, fremd und schmutzig vor. Mit Interesse bemerkt er, daß die englische Arbeiterschaft zufriedener als die französische wirkt, sich weniger ausgebeutet und sozial zurückgesetzt fühlt. Das dürfte daran gelegen haben, daß seit den Zeiten von Marx und Engels, die ihr halbes Leben in England verbrachten, das Gewerkschafts- und Mitbestimmungssystem wesentlich besser ausgebaut war als in Frankreich. Mit der reservierten Art der Engländer kann Carrà sich lange nicht anfreunden. Erst nach einem Besuch der National Gallery fühlt er sich etwas wohler. Er erwähnt in seiner Autobiographie nicht, welche Werke er dort gesehen hat. Es ist jedoch anzunehmen, daß sich italienische Meister der Renaissance und des Barock darunter befanden, wie Piero della Francesca mit seiner Christustaufe, Botticelli mit *Venus und Mars* oder Caravaggio mit dem *Abendmahl bei Emmaus*. Wenig interessieren ihn die Präraffaeliten, denen er »mangelnde Einfühlsamkeit, Natürlichkeit und Spontaneität« vorwirft.⁶⁶

Ich nehme an, daß die Bilder Turners, die seit 1820 von der Landschaft Italiens inspiriert waren, in Carrà eine erste Vertrautheit gestiftet haben, die ihn auch für die folgenden Arbeiten dieses Malers empfänglich stimmt, in denen der zuvor dominierende mimetische Realismus zu Gunsten der Darstellung von Lichteffekten und der abstrakt-visionären Evokation von Stimmungskontexten mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wird. Das Bild *Rain, steam and speed* (Abb. 35) enthält im Titel schon einen der wichtigsten Aspekte futuristischer Ästhetik, nämlich die malerische Darstellung von Geschwindigkeit. Dabei wählt Turner einen Gegenstand, der zum Träger der Geschwindigkeit wird, den fahrenden Zug nämlich,

65 »Ad un tratto mi trovai in una sala con quadri di nomi per me nuovi; davanti ad essi provai per la prima volta una veramente intensa emozione. Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet, Gauguin, erano gli autori di quelli dipinti. Mi fermai nella sala in lunga ammirazione, volendo penetrare il significato più recondite di ogni quadro, coglierne il valore estetico e la concezione pittorica e stilistica. Ma ad un certo momento riflettei sconcertato: erano quelli pittori di cui mai si parlava né sui giornali sulle riviste (...).« (Carrà 2002, S. 27, Übersetzung LW).

66 Ebd., S. 71.

der später zu den bevorzugten Darstellungsgegenständen der futuristischen Gemälde gehören wird, wobei es, präziser gesagt, darum geht, den Prozeß des ›Dahinbrausens‹ darzustellen als den Zug selbst.

Zwar befinden sich im Jahr 1900 schon einige Bilder von Constable in der National Gallery, doch ist es wahrscheinlicher, daß Carrà die zentralen Eindrücke der Werke dieses Malers in der Tate Gallery erhält, in der viel repräsentativere Gemälde von ihm zu sehen sind. Sein eigenes 1906 entstandenes Gemälde *Paesaggio* (Abb. 36) könnte in Erinnerung an die kompositorische Anlage und pastose Pinselführung der Bilder entstanden sein. Wenn Carrà nicht gerade die Museen besucht, verkehrt er in Kreisen sozialistischer Italiener, die in London im Exil leben. Sie treffen sich in der Pension Tedeschi, die den Nachnamen ihres Besitzers, Mario Tedeschi trägt. Sie befindet sich im Soho, einem alten Arbeiterviertel am Rande der Innenstadt Londons. Mit ihnen spielt er Karten oder diskutiert über Platons *Staat*, die Schriften von Saint Simon und die Ideen einiger englischer Sozialisten. Auch die Schriften des russischen Anarchisten Bakunin spielen eine wichtige Rolle in diesem Zirkel. Manchmal werden auch anarchistische italienische Lieder gesungen.

Nach seinen Aulandsaufenthalten ist Carrà viel kosmopolitisch disponiert als seine späteren Kollegen Boccioni und Severini. Ästhetisch werden ihm seine Auslandserfahrungen in der Phase des Futurismus allerdings nicht viel weiterhelfen. Zwar entwickelt er instinktiv die Vorlieben für Maler, die später als die ›Väter der Moderne‹ gehandelt werden, doch bleibt es eher bei einer diffusen Erfahrung. Zu einem konzentrierten Studium ihrer Arbeiten ist es nie gekommen. Nach seiner Rückkehr nach Mailand wird er sich in Kreise der italienischen Sozialisten integrieren und sich auch theoretisch mit der italienischen Variante des Sozialismus, dessen Hauptvertreter Antonio Labriola ist, auseinandersetzen. 1904 wird er sogar als künstlerischer Leiter von der Genossenschaft der Maler und Anstreicher angestellt.

Ebenso wie bei Balla, aber ganz im Gegensatz zu Boccioni und Severini sind in Carràs frühem Oeuvre einige Gemälde zu finden, in denen sich auch seine sozialistische Haltung spiegelt. Darunter beispielsweise ein sehr würdevolles Porträt von Friedrich Engels (Abb. 37), der in seinen besten Jahren mit gewaltigem, noch nicht ergrauten Bart und gesetzter Kleidung dargestellt wird. Trotz der zahlreichen Äußerungen über seine sozialistische Vergangenheit dementiert er in seiner Autobiographie die ideologische Dimension dieser Bilder: es habe sich nur um Auftragsarbeiten gehandelt. Sein insgesamt stilistisch heterogenes Oeuvre läßt darauf schließen, daß Carrà als Maler ästhetisch weitaus weniger gefestigt ist als Boccioni, Severini und Balla. Am stärksten läßt sich im Oeuvre Carràs eine Linie in den Landschaftsbildern ausmachen, die in der Tradition des italienischen Divisionismus stehen, von dem sich Boccioni durch seine Abgrenzung gegenüber Balla bereits distanziert hat. Carrà sieht im Divisionismus die »Kriterien für die Veränderung der provinziellen Malerei.« In seiner Autobiographie gibt er vor, in erster Linie von den »melancholischen Alpenlandschaften« Giovanni Segantinis beeinflusst zu sein, die im Jahr 1906 in der Mailänder Galerie Grubicy zu sehen gewesen sind. Ebenso in der Linie Segantinis

stehen aber auch die Werke von Cesare Tallone,⁶⁷ Lehrer an der mailändischen Kunstakademie, der Brera, an der Carrà sich im Jahr 1906 als Student einschreibt. Er freundet sich mit jüngeren Künstlerkollegen an und beginnt, sich in die Kunstszene Mailands zu integrieren.

»Längst liegen«, schreibt Carràs Sohn Massimo über diese Zeit, »in Mailand die Fermente der Revolte gegen das stagnierende und provinzielle Klima in der Luft, welches seit vielen Jahren, nach dem Untergang des lombardischen Bohémienismus (...), auf der darstellenden Kulturwelt Italiens lastete. Diese Gärstoffe der Erneuerung führen die jungen Künstler zu einem spezifischen, mit einer sozialen Komponente versehenen Divisionismus eines Segantini, eines Pellizza da Volpedo und eines Previati. Carrà (...) schließt sich ihnen an und seine Malerei erlebt eine kurze divisionistische Phase. Es entstehen Bilder wie *Sagliano Micca*, *Die apokalyptischen Reiter*, *Landschaft um Biella*, *Herbst*, *Verlassen des Theaters*, *Bahnhof von Mailand*.«⁶⁸

In dieser Zeit besucht er Previati in seinem Atelier im Palazzo Meridionale. Previati begrüßt Carrà mit großer Liebeshwürdigkeit und zeigt ihm seine weitläufigen Räume. Gleichzeitig erzählt er ihm weinend von seiner Frau, die in eine Irrenanstalt eingewiesen worden sei, da sie ihn und seine Söhne tätlich angegriffen habe. Carrà fühlt sich berührt und versucht, zu trösten. Doch schon bald kommt man auf kunsttheoretische Probleme zurück:

»Daraufhin machte er (Previati) mich darauf aufmerksam, daß es in der Kunst technische und ästhetische Probleme gebe, derer sich man bewußt sein muß, die das Ergebnis der Entwicklungen der modernen Spiritualität sind. Dann ging er zum Divisionismus über, der seiner Meinung nach nur eine neue Weise sei, aber die geeignetste, um die Gedanken und die Gefühle moderner Menschen auszudrücken.«⁶⁹

67 Zu Tallones Malerei vgl. Chastel 1987, S. 427f.

68 »Ormai, a Milano, sono nell'aria I fermenti della rivolta al clima stagnante e provinciale che, tramontata la scapigliatura lombarda (...) pesava sulla cultura figurative italiani tanti anni. Quei fermenti innovatori o giovani li scorrevano allora nel divisionismo, a forte componente sociale, di un Segantini, di un Pellizza da Volpedo e di un Previati. Carrà (...) si accosta a loro e ha un suo breve üeriodo divisionista durante il quale dipinge *Sagliano Micca*, *I cavalieri dell'Apocalisse*, *Paesaggio nella campagna biellese*, *Autunno*, *Uscita da teatro*, *Stazione a Milano*.« (Carrà 1987, S. 48f.)

69 »Al che egli mi fece notare che vi sono in arte dei problemi estetici e tecnici di cui bisogna tener conto, che sono il portato degli sviluppi della moderna spiritualità. Passò quindi a parlarmi del divisionismo, che secondo lui era non soltanto un modo nuovo, ma il più indicato ad esprimere i nostri pensieri e sentimenti di uomini moderni.« (Carrà 2002, S. 51, Übersetzung LW).

Insgesamt ist Carrà mit seinem Studium unzufrieden. Er fühlt sich in seiner Kreativität behindert und unterdrückt und glaubt, daß es das Ziel der Akademie sei, »den Instinkt der Jugend zu lähmen.«⁷⁰ Immer öfter bleibt er den Lehrveranstaltungen fern und liest Werke von Edgar Allen Poe und Giacomo Leopardi, einem schwermütigen Lyriker, der als bedeutendster italienischer Dichter nach Petrarca gilt. Zusammen mit einem Kollegen, Ambrogio Valentini, mietet er ein eigenes Atelier. Trotz seiner Abneigung gegen die Akademie ist er verwirrt und schockiert, als sie ihn eines Tages exmatrikuliert. In seinen Hoffnungen enttäuscht, wird er melancholisch. Mühsam schlägt er sich mit Auftragsarbeiten durch, besucht Veranstaltungen des Künstlervereins *famiglia artistica*, der nicht nur Kunstausstellungen, sondern auch Karnevalsfeiern, Theatervorführungen und große Abendessen organisiert. Auch Boccioni gehört dieser Vereinigung an. Im Sommer 1908 fährt er nach Sagliano Micca, um Landschaften zu malen. Einige Bilder stellt er mit Erfolg auf Ausstellungen der *famiglia artistica* aus.

Carrà ist der einzige unter den Futuristen, der in der ersten Ausgabe seiner Autobiographie die Geschichte der futuristischen Malerei so darstellt, als sei sie bereits im Jahr 1909, und nicht erst im Jahr 1910 entstanden: »Es war im Februar des Jahres 1909, daß Boccioni, Russolo und ich uns mit Marinetti trafen, der damals in der Via Senato wohnte. Wer hätte jemals annehmen können, daß aus jenem Treffen so viele Dinge entstehen könnten? Keiner von uns hatte auch nur die leiseste Vorstellung von dem, was passieren könnte.«⁷¹

In der zweiten Ausgabe seiner Autobiographie ist die Zahl 1909 durch die Zahl 1910 stillschweigend ersetzt worden,⁷² vielleicht dachte man, hier liege ein Fehler vor. Nehmen wir einmal an, die futuristische Malerei sei doch im Jahr 1909 begründet worden. Welche Bildwerke könnten diese These untermauern?

In dem Oeuvre Carràs finden sich bereits im Jahr 1909 Darstellungen von Großstadtszenarien, in denen das Bemühen sichtbar wird, Bewegung auszudrücken. In dem Gemälde *Piazza del Duomo* (Abb. 38) zum Beispiel stehen fünf Straßenbahnen in sternförmiger Anordnung zur Abfahrt bereit, zwischen ihnen stürmende Menschenmassen, deren Einzelindividuen in pastosem Pinselduktus homogenisiert und in ihrer Individualität gelöscht werden. Von der stürmenden Menschenmasse in dunklem Blau heben sich die Straßenbahnen in leuchtendem Gelb ab. Die gesamte Szene ist von

70 Ebd., S. 53.

71 »Fu nel febbraio del 1909 che Boccioni, Russolo ed io ci incontrammo con Marinetti, che allora abitava in via Senato. Chi avrebbe mai potuto supporre che da quell'incontro sarebbero poi nate tante cose? Nessuno di noi aveva la più lontana percezione di quello che sarebbe accaduto.« (Carrà 1943, S. 93); in der zweiten Edition, die von seinem Sohn Massimo überarbeitet und herausgegeben worden ist, wurde das von Carrà angegebene Gründungsdatum ins Jahr 1910 verschoben, vgl. Carrà 1943, S. 81.

72 Vgl. Carrà 2002, S. 93.

Elektrokabeln umzogen, die zwischen Strommasten gespannt sind. Nicht nur die Darstellung der stürmenden Menschenmasse manifestiert das Bemühen, Bewegung darzustellen, sondern auch die Kurzzeitigkeit der dargestellten Szene: man kann sich vorstellen, daß sich die Anordnung der Straßenbahnen auflösen wird, sobald die Fahrgäste eingestiegen sind. Aber es gibt noch weitere Arbeiten im Oeuvre Carràs, über deren Entstehungsdaten die Meinungen auseinandergehen, wie zum Beispiel das Bild *Uscità da Teatro*, das manchmal, meiner Meinung nach richtig, auf das Jahr 1909 datiert wird, manchmal aber auch auf das Jahr 1910. Es war später auf der »mostra d'arte libera« zu sehen, auf der die Futuristen erstmals als Gruppe ihre Werke der Öffentlichkeit zeigten. Auch von Russolo und Boccioni gibt es einige »präfuturistische Bilder«, anhand derer man die Frage stellen könnte, ob sie nicht *schon* oder *noch nicht* futuristisch sind. Dazu gehören Boccionis *Il mattino* aus dem Jahr 1909 und Russolos *Lampi* aus dem Jahr 1910.

Das Gemälde, bei dem die Frage der Datierung am kritischsten erscheint, ist *Lampada ad arco* (Abb. 38) von Giacomo Balla. Giovanni Lista schreibt darüber, daß es die erste futuristische Darstellung Ballas sei, die, obwohl im Bild selbst auf das Jahr 1909 datiert, erst nach dem Mitwirken Ballas im April 1910 entstanden sein könne.⁷³ Das Datum 1909 habe reinen »Feierlichkeitssinn«. Warum aber sollte Balla bewußt ein falsches Datum eintragen? Balla hat in viele seiner Arbeiten die Datierung eingetragen, und keine davon läßt vermuten, daß er absichtlich eine falsche Zahl eingetragen hat. Hinzu kommt, daß Boccioni eine Ausstellung dieses Bildes auf der großen futuristischen Wanderausstellung von 1912 verhinderte. Warum? Nur aufgrund von persönlichen Animositäten? Oder vielleicht wegen der im Bild enthaltenen Datierung, die beim Publikum die Frage hätte aufwerfen können, ob die futuristische Malerei nicht schon im Jahr 1909 begründet worden ist, statt im Jahr 1910.

Jedenfalls entscheiden sich Carrà zufolge die drei Künstler an diesem Tag im Februar 1909 dafür, ein Manifest »an die jungen italienischen Künstler« zu schreiben, das am folgenden Tag ausgearbeitet und mit Hilfe Marinettis und seines Sekretärs, Decio Cinti, vollendet wird.⁷⁴ Der Vorspann des dreigliedrigen Textes erklärt ausführlich, was in dem acht Punkte umfassenden Manifest in knapper Form zusammengefaßt wird: darin bekunden die Futuristen, den Kult der Vergangenheit zerstören zu wollen, jede Form der Nachahmung zu verachten, jede Form der Originalität dagegen zu preisen, den Mut aus jenem »billigen Vorwurf der Verrücktheit zu schöpfen, mit dem man die Neuerer geißelt und knebelt.« Sie richten sich gegen die selbstgefällige Kunstkritik, die sich solch unzulänglicher Begriffe wie »Harmonie« oder »guter Geschmack« bediene. Den abgenutzten Themen und Motiven halten die Futuristen eine Kunst entgegen, die ihre Themen dem zeitgenössischen Lebenskontext ent-

73 Vgl. Lista 1984, S. 29ff.

74 Vgl. U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini: Manifesto dei pittori futuristi, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 63-64; deutsche Übersetzung in: Baumgarth 1966, S. 49-52; eine theoretische Abhandlung des Manifestes in Malsch 1997, S. 138-145.

nimmt. Das Manifest endet mit der kurzen Schlußsentenz, daß »die Toten in den tiefsten Tiefen der Erde ruhen« mögen, die Schwelle der Zukunft frei von Mumien sein soll, um der Jugend, den Gewalttätigen und den Verwegenen Platz zu machen.

Kriterien für eine futuristische Ästhetik enthält dieses Manifest nicht. Vielmehr geht es um die Demarkation eines Möglichkeitsraums futuristischer Kunst, die eine reformistische Kunst sein soll. Jenseits dieses Raums liegt die ästhetische Konvention. Dabei spezifizieren die Futuristen weder die Kriterien ihrer eigenen Kunst noch jene der ästhetischen Konvention. Die ästhetische Reform kann nur von Jungen, Gewalttätigen und Verwegenen vollzogen werden, als welche sich die Futuristen selbst verstehen.

Den Äußerungen Carràs zufolge unterschreiben kurze Zeit nach Abfassung des Textes auch Bonzagni und Romani das Manifest. Nach seiner Vervielfältigung in einer Buchdruckerei verteilen die futuristischen Künstler den Text in Tausenden von Kopien. Marinetti ist noch heute dafür bekannt, daß er Datierungen aller Art einfach gefälscht hat.⁷⁵ Zahlreiche Manifeste tragen beispielsweise die Zahl Elf in ihrer Datierung, die aber nichts mit der Entstehung dieser Dokumente zu tun hat, sondern nur mit Marinettis persönlicher Vorliebe für diese Zahl, die seine Glückszahl war. Das Gründungsmanifest der futuristischen Malerei beispielsweise entsteht nach Christa Baumgarth in der letzten Februarwoche des Jahres 1910 und wird von Marinetti persönlich auf den 11. dieses Monats zurückdatiert. Boccioni, Russolo und Carrà begründen die erste Phase futuristischer Malerei im Jahr 1909. In der Zwischenzeit wird dieses Triumvirat durch Romani und Bonzagni als weitere Mitglieder ergänzt. Als das Projekt »Futurismus der Malerei« im Jahr 1910 vollständig ausgegoren erscheint, soll nun der Anschein erweckt werden, als sei die Gründung in eben diesem Jahr erfolgt – und zwar aus dem Nichts heraus. Russolo, der als Künstler kaum Erfahrungen hat sammeln können, und Carrà, der noch nach einer ästhetischen Identität sucht, fungieren als Erfüllungsgehilfen der ästhetischen und aktionistischen Ideologie Boccionis. Gleichzeitig erscheint es Russolo vielleicht günstig, seine Anfänge als Maler mit den Anfängen des Futurismus koinzidieren zu lassen. Auch Carràs Ziel, die »provinzielle Malerei Italiens« zu erneuern, stimmt mit den Zielsetzungen des Futurismus überein. Außerdem ist er schon seit Jahren aufgeschlossen für die Ideen einer gesamtgesellschaftlichen Erneuerung Italiens, die zu den Zielsetzungen des Futurismus gehören. Bonzagni und Romani, die den Äußerungen Carràs zufolge an der initialen Projektierung des Futurismus gar nicht beteiligt gewesen sind, fungieren als reine Füllsel der Gruppe futuristischer Maler, die aus drei Personen bestehend keine Gruppe gebildet hätten, sondern eben nur ein Triumvirat. Aufgrund dieser Funktion ist auch ihre leichte Austauschbarkeit zu erklären, da sie noch keine festgestigte soziale und ästhetische Position im Gruppengefüge beziehen, ihnen noch kein klar definierter Aufgabenbereich zugeteilt ist.

75 Zu Marinettis Verfälschung historischer Datierungen vgl. Baumgarth 1966, S. 23.

Es ist bezeichnend, daß Romani gerade nach der ersten *Serata*,⁷⁶ wie die futuristischen Abendveranstaltungen genannt werden, jenem historisch bedeutsamen Abend, auf dem Boccioni, Carrà und Russolo die Subgruppierung futuristischer Maler öffentlich vorstellen,⁷⁷ seine Unterschrift zurückzieht. Die *Serate* orientieren sich zwar am französischen Vorbild der frei gestalteten *Soirées*, die oft im öffentlichen und im privaten Rahmen stattfinden,⁷⁸ unterscheiden sich aber von ihnen durch ihren schematisierten und ritualisierten Ablauf. Sie finden in Galerien, Theatern, oder privaten Clubs statt, sind für jedermann, meistens kostenlos, zugänglich und werden durch Flugblätter und Plakate vorher angekündigt. Marinetti ist auf quasi allen der 120 *Serate* zwischen den Jahren 1909 und 1915 anwesend. Von allen Subgruppierungen des Futurismus ist die Gruppe futuristischer Maler am häufigsten bei den *Serate* präsent, vor allem Boccioni, Russolo und Carrà. Zwar ist der Verlauf jeder *Serata* situationsgebunden, trotzdem gibt es Gemeinsamkeiten in Ablauf und Zielsetzung. Meistens hält Marinetti zunächst eine Ansprache, dann tragen die Futuristen in verteilten Sprecherrollen ihre Manifeste oder sonstige Erläuterungen zur futuristischen Ästhetik vor. Häufig enden die *Serate* im Tumult des Publikums, das entweder direkt von Marinetti attackiert wird oder sich durch die

76 Eine chronologische Katalogisierung der futuristischen *Serate* bei de Ponte: 1999, S. 23-90; eine cursorische Darstellung bietet Malsch 1997, S. 177-182. Eine kurze Darstellung bei Schneede, 1994, S. 51-52.

77 Wie bei vielen der futuristischen *Serate* ist die personelle Besetzung auch dieser ersten *Serata* bis heute nicht geklärt. De Ponte bezieht sich auf einige Stimmen der Presse, wenn sie in einer Anmerkung lediglich Boccioni und Romani als teilnehmende Maler anführt (z.B. *La serata futurista a Torino*, in: *Corriere della sera*, 9.3.1910). In derselben Anmerkung zitiert sie einen weiteren Zeitungsartikel, nach dem neben Boccioni auch Carrà, Bonzagni und Russolo als teilnehmende Maler genannt werden (*La vittoria dei futuristi a Torino*, in: *La Tavola Rotonda* [Napoli], 10.4.1910). Zwar erwähnt sie auch die Illustration dieser *Serata*, die aus Boccionis Feder stammt, doch scheint sie die dargestellten Personen mit Fotografien und den genannten Namen des letztgenannten Zeitungsartikels nicht abgeglichen zu haben. Da auf der Illustration neben Marinetti und Boccioni auch Russolo und Carrà zu sehen sind, gehe ich davon aus, daß die Angaben des zweiten Zeitungsartikels zutreffend sind, die de Ponte verwirft (Vgl. dazu Ponte 1999, S. 27). Außerdem schreibt auch Apollinaire am 9. Februar 1912 in *Le petit Bleu* über die personelle Besetzung dieser *Serata*: »Nur die Herren Boccioni, Carrà und Russolo waren von Anfang an Futuristen. Sie allein erschienen am 8. März 1910 (...) auf der Bühne des Theaters Chiarella in Turin« (Apollinaire 1989, S. 154).

78 Fernand Olivier, die dem Personenkreis um Picasso angehörte, beschreibt verschiedene Typen von *Soirées*. In offiziellem Rahmen finden jeden Dienstag in dem Café Closserie de Lilas Abendveranstaltungen statt, die von dem Dichter Paul Fort begründet wurden (Olivier 1982, S. 36-42). Im privaten Rahmen traf man sich mittwochs in der Wohnung Apollinaires (ebd., S. 53-55).

nationalistischen Äußerungen der Futuristen provoziert fühlt. Diese richten sich gegen die Kirche, gegen die Monarchie oder gegen Österreich.

Einen lebendigen Eindruck von dem Tumult, mit dem die von Marinetti organisierte *Serata* in Turin endet,⁷⁹ die erste, an der die futuristischen Maler teilnahmen, vermittelt eine Zeichnung Boccionis (Abb. 40).⁸⁰ Der fein gekleidete Herr von korpulenter Statur mitten auf der Bühne ist der Schauspieler Armando Mazza, ein Vertreter der futuristischen Dramaturgie. Mit erhobener Hand – nicht ohne schauspielerisches Pathos – hält er eine Ansprache. Als physisches Gegenbild steht dicht neben ihm der hagere Marinetti. Seinen Arm unter jenen Mazzas geschoben, leistet er ihm geistigen Beistand, seine Rede fortzusetzen trotz des protestierenden Publikums. Die Zuschauer sind teilweise in amüsiertes, teilweise in aggressiver Stimmung. Sie schmeißen Gegenstände aller Art auf die Bühne, vor allem Birnen, Tomaten und Karotten. Carrà zerstampft einen dieser Gegenstände, Boccioni kniet auf dem Boden, er möchte einen von ihnen greifen, Russolo sitzt hinter dem Schreibtisch, er guckt verdattert auf die Gegenstände, die wild durch die Luft fliegen. Hinter dem Vorhang schaut schon der Kopf eines Polizisten heraus, gleich wird die Veranstaltung durch Polizeigewalt beendet werden.

Von der zunehmenden Ritualisierung dieser Abende zeugt Boccionis Zeichnung einer weiteren *Serata* des folgenden Jahres (Abb.41).⁸¹ Abgesehen von Mazza, der durch den ähnlich korpulenten Francesco B. Pratella, Hauptvertreter futuristischer Musik, ersetzt ist, sind dieselben Personen zu sehen wie in der Zeichnung des Vorjahres. Bei dieser *Serata* fungiert die Bühne als Präsentationsplattform futuristischer Kunst. Zu sehen sind von links nach rechts die Gemälde *La Risata* (1911) von Boccioni, *Nuotatrici* (1911) von Carrà und *La Musica* (1911) von Russolo. Pratella dirigiert das Orchester. Malsch verweist darauf, daß der von den futuristischen Malern aufgeführte Tanz »an die rituellen Tänzer primitiver Kulturen« erinnert, »etwa die von Indianern um ein Totem.«⁸²

Das Ziel aller *Serate* ist die Verbindung von künstlerischem und gesellschaftspolitischem Engagement in einer Inszenierung, die als solche selbst eine ästhetische Praxis ist. Wird auf künstlerischer

79 Zu dieser ersten *Serata* in Turin vgl. Ponte 1999, S. 27-29; Baumgarth 1966, S. 52.

80 Zu dieser Zeichnung vgl. Malsch 1997, S. 179f.

81 Zu dieser Zeichnung ebd., S.180. Nach de Ponte ist für das Jahr 1911 keine *Serata* belegt, auf der die Futuristen vor einem Orchester ihre Kunstwerke zeigen, somit weist sie den Illustrationen Boccioni einen rein imaginativen Charakter zu (vgl. Ponte 1999, S.44). Auch wenn aufgrund mangelnder historischer Quellen eine eindeutige Zuordnung heute nicht mehr möglich ist würde ich diese Illustration nicht ganz losgelöst von den *Serate* sehen. Die im Bild dargestellte personelle Besetzung entspricht nur einer *Serata* des Jahres 1911, jener am 16. Mai in Pesaro, die in dem Teatro Rossini stattfindet. Auf ihr ist neben Boccioni, Russolo und Carrà auch der Musiker Pratella anwesend (zu dieser *Serata* ebd., S. 42).

82 F. W. Malsch: Künstlermanifeste, S. 180.

Ebene in den Manifesten schon ein Kollektivwille offenkundig, so steigert sich dieser bei deren Vortrag, der in verschiedenen Rollen von allen futuristischen Malern gehalten wird. Bei den ersten *Serate* dient der Vortrag der Manifeste einer aktiv erfahrbaren Initiation der futuristischen Maler in den Kollektivwillen. Da aber die Futuristen auch in den folgenden Jahren immer wieder die gleichen Texte gemeinsam vortragen, gleicht die permanente, fast wöchentliche Wiederholung derselben Texte einer Litanei, durch die der Kollektivwille verleblicht wird. Gleichzeitig wird durch den gemeinsamen Sprechakt das Individuum in der Erfahrung des Kollektivs überwunden.

Auf gesellschaftspolitischer Ebene ist zu sagen, daß die futuristischen Maler nach ihrem Anschluß an die Bewegung des Futurismus ihre ursprünglich links-marxistische Ausrichtung aufgeben werden. Ihre Vorträge zur futuristischen Ästhetik werfen sie in eine ekstatische Verfassung, die sie politisch blind und damit offen für die rechtspopulistischen Aktionen und Demonstrationen macht, die den ›Höhepunkt‹ der *serate* bilden. Sie identifizieren sich so immer mehr mit den rechtspopulistischen Ideen Marinettis.

Marinetti provoziert bewußt das Publikum, sich *gegen* die Vortragenden zu äußern, vielleicht, um den Gruppenzusammenhalt auch in Situationen extremer Belastung zu testen. Um nur einen Fall zu schildern: bei der ersten *Serata* erhalten die futuristischen Maler Flugblätter, auf denen zu lesen ist, daß die Insassen des Turiner Irrenhauses den futuristischen Kollegen ihre Hochachtung aussprechen, da sie selbst leider nicht anwesend sein können. Die futuristischen Maler denken, daß dieser Scherz eine Initiative des Publikums sei. De Ponte aber spekuliert darüber, ob es nicht Marinetti selbst war, der den futuristischen Malern diese Nachricht zukommen ließ.⁸³

Romani ist von dieser ersten *Serata* so geschockt, daß er seine Unterschrift zurückzieht, ihm folgt einige Wochen später Bonzagni. Die den *Serate* zugrundeliegende Absicht, den Zusammenhalt und Kollektivgeist der Gruppe zu stärken, bewirkt bei diesen beiden Künstlern das Gegenteil. Boccioni, als Initiator und Protagonist der Gruppe futuristischer Maler sich verstehend, bemüht sich sofort um Ersatz. Anfang April 1910 schreibt er an Severini folgenden Brief:

»Lieber Gino, ich muß Dich in Verschwiegenheit um Dein Urteil bitten, wer unser Manifest noch unterschreiben kann (...). Wir vertrauen vollkommen auf Dein Urteil, aber ich muß Dich darauf hinweisen, daß die Unterschriften von jungen Männern sein müssen, die von den Erklärungen des Manifestes absolut überzeugt sind. Der Beitritt muß sich gänzlich und ohne gedankliche Vorbehalte vollziehen. Es ist notwendig, daß sich rund um den absoluten Glauben an den ›angeborenen Komplementarismus‹ jene intellektuelle Qualitäten fügen, die den vollständigen Futuristen ausmachen. Wir brauchen junge Männer von Treue und Selbstaufopferung, Bildung und Tatkraft, die in ihren Werken, soweit sie noch unausgegoren sind, jene Vollkommenheit an Perfektion anstreben, die

83 Ponte 1999, S. 27ff.

den leuchtenden Weg des Idealen anzeigt. (...) Ich verlasse mich aber auf Deine Meinung, wenn nur die Fortschritte in der Kunst und der intellektuelle Weg (dieser jungen Männer, LW) zu unseren Bestrebungen passen. Marinetti hat an alle Literaten, Journale und Zeitungen usw. der Welt das hier beigelegte Manifest geschickt, von dem er aber einen Nachdruck anfertigen wird, in den man die Unterschriften hinzufügen wird können, die Du für geeignet hältst. Ich rate noch einmal zu höchster Ernsthaftigkeit bei der Auswahl der Namen von allen. Du siehst, daß schon einer (Bonzagni) das Manifest nicht weiter unterstützt, weil er vom Divisionismus nicht überzeugt ist....Dieses Faktum ist sehr lästig, weil es den Trotteln glauben macht, daß die Intelligenten uns im Stich lassen!!!! Uns haben etwa zehn abgelehnt, unter ihnen Doudreville, den du kennst. Deswegen keine Furcht: schreibe aber ohne Zurückhaltung, die Sache bleibt zwischen uns. (...) In Rom ist der verzweifelte Balla mit einigen schwächelnden Bildern, aber immer stark. Sie unterdrücken ihn! Seit drei Jahren verkauft er nicht, er ist gezwungen zu unterrichten und leidet schon fast Hunger! ... (...) Ciao. Verteile an alle das Manifest. (...) Sei umarmt, Dein Umberto Boccioni.«⁸⁴

Boccioni beginnt den Brief mit seiner Bitte um Verschwiegenheit so, als würde es sich um einen Staatsakt von höchster Wichtigkeit handeln. In diesem Zusammenhang behandelt er Severini als Eingeweihten, den er mit einer geheimen Mission beauftragt. Er fragt Severini nicht, ob er vielleicht selbst der Gruppe der Futuristen beitreten möchte, sondern bittet ihn um Hilfe bei der Gewinnung neuer

84 »Caro Gino, ti sono chiedere segretamente (!) il tuo giudizio su chi può ancora firmare il manifesto nostro (...). Noi ci fidiamo completamente del tuo giudizio ma ti debbo avvertire che le firme devono essere di giovani assolutamente convinti di ciò che il manifesto afferma. L'adesione deve essere completa e senza restrizioni mentali. È necessario che attorno alla fede assoluta nel complementarismo congenito si leghino quelle qualità intellettuali che fanno il completa futurista. Ci vogliono giovani (e ce ne sono pochi) di fede e abnegazione sicura; di coltura e di azione e che nelle opere per quanto incerte aspirino a quella completezza di perfezioni che segnano la via luminosa dell'ideale. (...) Però mi fido del tuo parere e i suoi progressi in arte, e la sua vita d'intelletto combaciano con le nostre aspirazioni. Marinetti ha mandato a tutti i letterati, giornali, riviste ecc. del mondo il manifesto qui unito del quale sarà fatta però una ristampa in cui si potranno aggiungere le firme che credi opportune. Mi raccomando di nuovo a nome di massima severità nella scelta. Tu vedi che già uno (Il Bonzagni) non firma più il manifesto perché non è convinto del divisionismo... Questo fatto è noiosissimo perché dà a credere agli imbecilli che...gl'intelligenti ci abbandonino!!! Noi ne abbiamo rifiutati a decine tra i quali Doudreville che tu conosci. Per ciò non temere: scrivi pure senza ritegno ché la cosa resta tra noi. (...) A Roma, Balla scoraggiato qualche quadro zoppicante ma sempre forte. Lo soffocano! Da tre anni non vende è costretto a dar lezione e soffre quasi la fame!!... (...) Ciao. Spargi da per tutto il manifesto (...) Un abbraccio tuo Umberto Boccioni.« (Brief von Umberto Boccioni an Gino Severini, nach dem 1. August 1910, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 231f., Übersetzung LW).

Mitglieder. Dieses Vorgehen ist aufschlußreich für Boccionis Einschätzung Severinis, er scheint dessen diplomatische Kompetenzen, die sich schon in dem oben diskutierten Bild *Campo di Grano* ästhetisch manifestieren, von vornherein einzukalkulieren. Gleichzeitig könnte es ebenso die primäre Intention des Briefes sein, Severini direkt als Mitglied zu gewinnen. Denn, warum sollte Boccioni auf potenzielle Mitglieder ausgerechnet in der Pariser Bohème spekulieren? In Paris dominieren zu dieser Zeit der Kubismus und der Fauvismus, deren Vertreter gegenüber einer »Konversion« zum Futurismus bestimmt nicht aufgeschlossen sein werden. Der Brief ist also wahrscheinlich als strategisches Manöver zu sehen, das auf die Mitgliedschaft Severinis zielt, der sich auf der einen Seite durch den Auftrag Boccionis sehr geschmeichelt fühlen muß, auf der anderen Seite beleidigt sein könnte, als Mitglied der Gruppe scheinbar nicht in Erwägung gezogen zu werden. Der Brief zeugt davon, daß der Futurismus nicht, wie Carrà in seiner Autobiographie vorgibt, eine freiheitlich organisierte Bewegung ist, in der es kein Statut, kein Regelwerk gibt.⁸⁵ Ganz im Gegenteil, Boccioni hat sehr konkrete Vorstellungen davon, welche Eigenschaften eine »futuristische Persönlichkeit« aufweisen muß, die nur aufgrund dieser für den Futurismus geeignet erscheint. Zu diesen Eigenschaften zählen absolute Selbstaufopferung, also Auflösung der Einzelindividualität in der Gruppenindividualität, Glaube an den »angeborenen Komplementarismus« als zentralen Punkt des ästhetischen Programms, Bildung und Tatkraft. Der Futurismus wird quasi als Religion behandelt, die gläubige Anhänger braucht, keine individualistischen Kämpfer. Nur das *Streben* nach künstlerischer Perfektion ist gefragt, nicht aber die Perfektion selbst, vielleicht, weil Boccioni sich sonst in seiner Rolle als Protagonist der Bewegung bedroht fühlen würde. Der futuristischen Elite stellt Boccioni das Lager der »Trottel« entgegen, ebenso strategisch, da Severini verführt wird, lieber der Elite angehören zu wollen – ein »Trottel« möchte schließlich niemand sein.

Boccioni scheint Balla als potenzielles Mitglied noch nicht in Erwägung zu ziehen, nicht nur aufgrund seines fortgeschrittenen Alters. Boccioni beschreibt ihn als ambivalente Persönlichkeit, auf der einen Seite stark, weil seine Armut ihn nicht daran hindere, seine ästhetischen Ziele weiter zu verfolgen. Auf der anderen Seite schwach, weil es möglich sei, ihn zu unterdrücken.⁸⁶ Balla scheint in Hinblick auf die Realisation seines Selbstentwurfs sehr beständig zu sein, nicht aber darin, diesen Selbstentwurf gegenüber anderen zu vertreten. Jedenfalls empfindet Boccioni seinen ehemaligen Lehrer nicht mehr als Konkurrenz, sondern klassifiziert seine Werke als »schwächelnd«.

Severini, der vor diesem Brief »nichts von dem Futurismus als kollektiver Bewegung wußte,«⁸⁷ fragt zunächst seinen Freund und

85 Vgl. Carrà 2002, S. 82.

86 Boccioni spielt hier wahrscheinlich auf die Personen an, die das ästhetische Geschehen in Rom dieser Zeit dominieren und Balla von den wichtigen Ausstellungen ausschließen.

87 »Ma del Futurismo come movimenti collettivo non sapevo niente.« (Severini 1965, S. 80).

im Kreis der Futuristen wohl bekannten Amadeo Modigliani,⁸⁸ ob er nicht Interesse hätte, der Bewegung des Futurismus beizutreten. Dieser aber ist gegen solche »Bekundungen« und findet den »angeborenen Komplementarismus« lachhaft. – »Er hatte recht. Er riet mir, anstatt beizutreten, mich nicht weiter in diese Sache verwickeln zu lassen,«⁸⁹ erinnert sich Severini. Severini aber unterschreibt das Manifest trotz dieser Ratschläge, wegen seiner »tiefen und brüderlichen Verbundenheit« mit Boccioni, wie er Jahrzehnte später vorgibt.⁹⁰ Eine weitere Motivation für sein Mitwirken könnte seine schlechte Stellung als Künstler am Montmartre im Jahr 1910 sein. Beispielsweise werden Severini und seine italienischen Kollegen an dem *Cabaret Le Lapin Agile*, wohin sie sich häufig begeben, von einigen mit »Gleichgültigkeit, Vorbehalt oder stiller Feindseligkeit« behandelt.⁹¹ Außerdem ist seine finanzielle und gesundheitliche Lage kurz vor seinem Anschluß an die Gruppe futuristischer Maler desaströs.⁹² Es ist also anzunehmen, daß Severini durch den Anschluß an die futuristische Bewegung seine Position gegenüber den eingesessenen Künstlern am Montmartre zu verbessern hofft, die ihn erst im Jahr 1913 durch seine Liäson und kurz darauf folgende Heirat mit Jeanne Fort (Abb. 42), Tochter des französischen Schriftstellers Paul Fort, integrieren werden. Er lernt Jeanne Fort im Literaturcafé *Closerie des Lilas* kennen, in dem sich die Vertreter des literarischen Symbolismus treffen. Deren kommunikatives Organ ist die Zeitschrift *Vers et prose*, gegründet und geleitet von Paul Fort, dem Vater von Jeanne. Dieses Café ist in Europa von großer Bedeutung, in ihm treffen sich »Dichter und Schriftsteller der ganzen Welt,«⁹³ übrigens auch Marinetti, der Severini dort einführt⁹⁴ Auf einer der Parties, die in diesem Café stattfinden, lernt Severini auch die »sehr kluge Tochter« Paul Forts kennen. Bis ins Jahr 1913 intensiviert er seine Kontakte zu den Stammgästen, besonders zu der »kleinen Jeanne Fort«.

»Jeanne (...) war eine hartnäckige, unmanierliche junge Dame, mit welcher es unmöglich war, länger als fünf Minuten ohne Streit zu diskutieren,« erinnert sich Severini. »Sie konnte mit allen in der Closerie streiten, dennoch verehrte sie jeder. Sie hielten sie für die Prinzessin der Closerie, nicht nur wegen ihres Vaters, (...) sondern auch wegen ihres eigenen Charmes, (...) welcher eine starke Persönlichkeit enthüllte, der sie von allen anderen unterschied. Unnötig zu sagen, daß wir unzählige Male stritten (...). Aber unsere Auseinandersetzungen

88 Severini erwähnt in seinen Lebenserinnerungen nicht, daß sich Modigliani und Boccioni aus ihrer gemeinsamen Zeit in Venedig kennen (Vgl. Mann 1980, S. 26).

89 Severini 1965, S. 100.

90 Ebd.

91 Ebd., S. 45.

92 Ebd., S. 70.

93 Ebd., S. 83.

94 Ebd.

waren offensichtlich Teil der Strategie aller Verliebten. So entschieden wir uns eines schönen Tages, zu heiraten.«⁹⁵

Am 8. August 1913 wird die Trauung mit Apollinaire und Marinetti als Trauzeugen vollzogen und damit auch die vollständige Integration Severinis in die Pariser Bohème.

Schenkt man der Darstellung Boccionis Glauben, ist Ballas Weg in die etablierte Kunstlandschaft gescheitert: Er verkaufe keine Bilder, werde von den zentralen Figuren der römischen Kunstszene unterdrückt und könne von seiner Malerei nicht leben. Mit dem Mitwirken an der futuristischen Bewegung bedient er sich einer Strategie, die er von seinen ehemaligen Schülern schon kannte, einfach zum Futurismus als Sezession zu wechseln, um seine Position als Künstler zu verbessern. Denn »der Futurismus,« schreibt seine Tochter Elica Balla, »stellte für ihn den einzigen offenen Weg dar. (...) Balla unterstützt (...) mit all seinen Qualitäten eines großen Künstlers und natürlich mit Enthusiasmus diese Bewegung.«⁹⁶ Von den genannten Kriterien einer futuristischen Persönlichkeit besitzt er aus der Sicht Boccionis immerhin zwei: Er ist ein Mann von Tatkraft und seine »schwächelnden« Werke stehen jenseits der Perfektion bei gleichzeitigem Streben nach ihr, so daß sich Boccioni zumindest ästhetisch nicht bedroht sieht. Gleichzeitig ist Balla aus der Sicht Boccionis eine Persönlichkeit, die manipuliert werden kann. Den gruppendynamischen Zielsetzungen des Futurismus wird er sich also nicht widersetzen. Vielleicht intendiert Boccioni eine Umkehrung der ehemaligen als hierarchisch empfundenen Lehrer-Schüler- oder Vater-Sohn-Strukturen. Jetzt muß Balla sich den Instruktionen seines Schülers unterwerfen, der sich als Initiator und Protagonist der Bewegung versteht.

Daß Balla die Gruppenbildung der futuristischen Maler schon vor 1910 bekannt ist, dafür spricht sein Bild *Lampada ad arco* aus dem Jahr 1909. Dieses widerspricht nämlich der bis ins Jahr 1910 verfolgten veristischen Ästhetik, wie sie sich in der Darstellung mit dem Titel *Affetti* aus demselben Jahr manifestiert. Die nächtliche Dunkelheit wird in *Lampada ad arco* wie eine dicke, schwere Masse durch den Schein der Bogenlampe zurückgedrängt. Das Licht entfaltet sich ausgehend von der künstlichen Lichtquelle zum einem in konzentrischen Kreisen, zum anderen in längs ausgerichteten Strahlen, die sich aus abgerundeten Zackenformen zusammensetzen. Diese beiden Formen, Licht darzustellen, durchdringen sich gegenseitig und bilden ornamentale Muster. Daß Balla vom Divisionismus ausgegangen ist, sieht man auch diesem Bild noch an, weil das Licht in zahlreichen voneinander separierten Formelementen

95 »Jeanne (...) era una giovinetta scontrosa, sgarbata con la quale era impossibile ragionare cinque minuti senza litigare. Litigare con tutti alla ›Closierie‹ eppure tutti l'adoravano la principessa della ›Closierie‹, non solo perche suo padre, (...) ma perche la sua grazia, (...) era quella di una personalita, che si distingueva da tutte. Inutile dire che ci siamo bisticciati innumerevolte (...); ma i nostri litigi, ognuno lo capisce, entrano nella strategia di tutti gli amori.« (Ebd., S. 93, Übersetzung LW).

96 Balla 1984, S. 197.

dargestellt ist. Es entfaltet sich als ornamentale Struktur und autonomisiert sich von der Darstellung der Lichtstrahlen als seinem Gegenstand. Zwar ist der Mond genauso hell wie die künstliche Lichtquelle, aufgrund seiner Eigenschaft aber, nicht wie die Sonne selbstleuchtend zu sein, vermag er nicht so wie die Glühbirne das nächtliche Umfeld zu erhellen. Das von der künstlichen Lichtquelle ausgehende Licht projiziert deren Form nach außen, eine Form, die der Kontur einer umgedrehten Glühbirne ähnelt. Bedenkt man, daß die erste wirtschaftlich erfolgreiche Glühbirne erst zehn Jahre nach Ballas Geburt durch Thomas A. Edison im Jahr 1879 entwickelt wurde, Balla also persönlich die Revolution alltäglichen Lebens durch elektrisches Licht miterlebt hat, wird sein Enthusiasmus für die Darstellung von Licht verständlich, die sich bereits in dem Bild *Luna-Park* manifestiert hatte. Seine Begeisterung für den Wissenschaftler Edison bestätigt auch Elica Balla in der Biographie ihres Vaters: kurz vor seinem Umzug nach Rom habe er viel über Edison gesprochen, in dem Schaufenster eines Geschäftes sei ein Foto von ihm ausgestellt worden, Balla habe es sich häufig angesehen.⁹⁷ In der Darstellung spiegelt sich aber nicht nur die persönliche Begeisterung Ballas für elektrisches Licht. Es entspricht auch der Forderung des Gründungsmanifestes futuristischer Malerei, daß »das heutige Leben, das die siegreiche Naturwissenschaft unaufhörlich und stürmisch verwandelt, wiedergegeben und verherrlicht werden soll.«⁹⁸ Vielleicht weiß Balla schon von der Gruppenbildung der futuristischen Maler, vielleicht weiß er, daß sein ehemaliger Schüler Boccioni Protagonist dieser Gruppierung ist, vielleicht fungiert dieses Bild als stillschweigende Bewerbung, auch Teil der Gruppierung zu werden. Wegen der oben ausgeführten Einwände Boccionis gegenüber Balla ist Balla vielleicht nur die »zweite Wahl«. Am 11. April 1910, wenige Tage nachdem Severini den oben angeführten Brief Boccionis erhalten hat, unterschreiben Boccioni, Carrà, Russolo, Severini und Balla das *Technische Manifest der futuristischen Maler*, die beiden letzten fügen dem *Gründungsmanifest der futuristischen Malerei* ihre Unterschriften noch hinzu.⁹⁹

In dem Technischen Manifest betonen sie die Eigengesetzlichkeit bildlicher Wirklichkeit. Die Bildkonfiguration entnimmt der Maler nicht der außerbildlichen Wirklichkeit, sondern sich selbst. Deswegen müsse er seine Sichtweise einer Katharsis unterziehen, um sie von allen traditionellen Kriterien zu befreien. Nicht nur die Empfindungen eines Menschen seien bildwürdig, sondern auch jene von leblosen Gegenständen, die von Künstlern als lebendig empfunden werden könnten. So wird der emotionale Bezug des Malers zum dargestellten Gegenstand Teil der Darstellung. Die neuen Ergebnisse der Naturwissenschaften sollen der Bildkonzeption implizit sein. Von daher müsse auch die Darstellung von Geschwindigkeit Thema

97 Ebd., S.29.

98 Baumgarth 1966, S. 51.

99 Vgl. U.Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini: *La Pittura Futurista. Manifesto Tecnico*, in: Gambillo/Fiori 1958, S. 65-67; deutsche Übersetzung in Baumgarth 1966, S. 181-183; zu diesem Manifest, ebd., S. 54f.; Malsch 1997, S. 145f.

der Malerei werden, durch die die Opazität der Körper obsolet geworden sei. Als technisches Mittel zur Realisation all dieser Ziele nennen die Futuristen den Divisionismus, der als ›angeborener Komplementarismus‹ nicht erlernt werden könne. Die Äußerungen des Vortexes werden in jeweils vier Punkte umfassenden Proklamationen und Deklamationen zusammengefaßt. In den Deklamationen sprechen die Futuristen sich gegen die Patina aus, mit der neuen Bildern ein altertümlicher Anstrich gegeben wird, gegen den flachen Farbauftrag, gegen die Aktmalerei und gegen die falsche Zukunftsgläubigkeit der Sezessionisten und Indépendants, die selbst zu Akademievertretern geworden seien. Wie schon das vorhergegangene Manifest endet auch dieses mit einer kurzen Schlußsentenz: »Ihr haltet uns für verrückt. Wir sind die Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität. Außerhalb der Atmosphäre, in der wir leben, ist nur Finsternis. Wir Futuristen steigen zu den höchsten, leuchtendsten Gipfeln auf, und wir rufen uns als die Herren des Lichts aus, denn wir trinken schon aus den Quellwassern der Sonne.«

Vergleicht man die im Manifest proklamierte Ästhetik mit jener anderer Avantgarden Europas, kann dann auch nur einer der genannten Punkte dem Wettbewerb um Innovation Stand halten? Gilt der Topos der Eigengesetzlichkeit bildlicher Wirklichkeit nicht spätestens seit Cézanne als etabliert? Hat die Befreiung von den traditionellen Kriterien erstarrter Bildkonzepte nicht schon längst in Paris ihren Ausgang genommen? Haben nicht die Symbolisten den inneren Bezug des Künstlers zur äußeren Wirklichkeit zum Thema gemacht? Der Divisionismus als malerisches Mittel stellt selbst im italienischen Kontext keine Innovation mehr dar, da seine Hauptvertreter Giovanni Segantini und Gaetano Previati diese Technik etabliert und benutzt haben. Die Manifeste ignorieren also ästhetische Innovationen wichtiger Strömungen bildender Kunst in Europa und verhalten sich nur resümierend zur Kunstproduktion der vorfuturistischen Phase. Können sie, die kurz nach der Gründung des Futurismus entstanden sind, eine futuristische Ästhetik wirklich antizipieren? Sie enthalten lediglich einen Punkt, den die Futuristen im letzten Viertel des Jahres 1911 konsequent weiterverfolgen werden: das Bemühen, auf der Leinwand Bewegung zu visualisieren. Innerhalb dieses Rahmens beanspruchen die Futuristen für sich, »Primitive einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität« zu sein, die wie Neugeborene am Anfang einer neuen Ära stehen.

Der Futurismus zum Zeitpunkt seiner Gründung

Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, an dieser Stelle die bereits häufig analysierten Manifeste zu diskutieren, zumal sie, wie gezeigt, für die futuristische Ästhetik wenig konkrete Anhaltspunkte bieten. Diese entwickelt sich sukzessive erst nach ihrem Erscheinen. Den zahlreichen geisteswissenschaftlichen Analysen der Manifeste ist vor allem folgendes hinzuzufügen:

Der Futurismus ist in der Folge des ›Risorgimento‹ zu sehen, der gesamtgesellschaftlichen Erneuerung Italiens nach dessen Grün-

dung als Nationalstaat im Jahr 1861.¹⁰⁰ Unter der linksliberalen Reformpolitik Giovanni Giolittis, zunächst Innenminister, später Ministerpräsident Italiens, erlebt die Wirtschaft einen ungeheuren Aufschwung, die Industrialisierung macht vor allem im Norden rapide Fortschritte – also auch in Mailand, der Gründungsstadt des Futurismus. Während dieser wirtschaftliche und industrielle Aufschwung Teil der empirisch erfahrbaren Realität ist, sind Fortschritte in der modernen Kunst kaum bemerkbar. Daher ist es die zentrale Gründungsintention des Futurismus, auch wenn sie von dessen Vertretern in dieser Weise nie klar geäußert wurde, die moderne Kunst im Rahmen eines ›ästhetischen Risorgimento‹ einer Erneuerung zu unterziehen. Dabei impliziert der Begriff ›Futurismus‹,¹⁰¹ dem derzeitigen Status Quo von Modernität stets um einen Schritt voraus zu sein. Denn bedenkt man, daß ›modern‹ ist, was eben jetzt – weder vorher noch später – erreichbar ist, was soeben erst anerkannt wird und schon im Begriff steht, wieder außer Kurs zu geraten,« wie Klaus Herding zum Begriff ›Moderne‹ im 19. Jahrhundert schreibt,¹⁰² dann ist der Titel der Bewegung ein Garant für eine niemals veraltende ästhetische Produktion. Die etablierte moderne Kunst wird von einer breiten gesellschaftlichen Schicht, von Adligen, reichen Bürgern und hohen Beamten, mit einem konservativem Verständnis von Ästhetik getragen. Deren Ansicht ist bestimmend, auch für jene Institutionen, die als Präsentationsplattform dieser modernen Kunst fungieren. Die Futuristen – mit Ausnahme von Russolo alle aus der untersten Arbeiterschicht mit geringem finanziellem und kulturellem Kapital stammend – kollidieren nicht nur mit der als modern geltenden Ästhetik, sondern noch viel mehr mit der gesellschaftlichen Schicht, von der diese Ästhetik getragen wird. Daß die Ablehnung alles Vergangenen auch vor der Zusammenkunft der futuristischen Maler der Stimmungsträger des Futurismus ist, das verdeutlicht auch Marinettis Definition dieses Wortes, die er bei seiner ersten *serata* der Öffentlichkeit vorträgt: »Vor allem, was ist mit Futurismus gemeint? Ganz einfach ausgedrückt bedeutet Futurismus: Haß auf die Vergangenheit. Unser Anliegen ist es, den Kult der Vergangenheit energisch zu bekämpfen und zu zerstören.«¹⁰³

Dieser durch Marinetti erläuterte Gründungsgedanke des Futurismus setzt sich auch in den Künstlermanifesten fort. Daher stehen sie jenseits ästhetischer Erwägungen, sie sind zunächst ein teils hilfloser, teils rebellischer Schrei gegen die etablierten Schichten und ihre Institutionen, die durch ihre Dominanz den Fortschritt in der modernen Kunst behindern.

Vor diesem Hintergrund ist auch der Titel der Bewegung, ›Futurismus‹, zu verstehen, der zunächst nur eine Seinsmodalität beschreibt, einen *Stile di vita*, um sich der futuristischen Terminologie

100 Zur Geschichte Italiens der Jahrhundertwende vgl. Lill 2002, S. 325-369.

101 Eine chronologische Katalogisierung der futuristischen Serate bei Ponte 1999, S. 23-90; eine kursorische Darstellung bietet Malsch 1999, S. 177-182. Eine kurze Darstellung bei Schneede 1994, S. 51-52.

102 Herding 1989, S. 2.

103 Baumgarth 1966, S. 37.

zu bedienen, sich an der Zukunft zu orientieren – und nicht an der Vergangenheit, eine Haltung, die unter dem Begriff ›Passatismus‹ geläufig ist. Der Begriff ›Futurismus‹ entsteht in kontradiktorischer Negation zu dem, was die Futuristen als passatistisch setzen. Gerade die dezidierte Negation dieses Begriffs macht ihn zum Teil des futuristischen Universums, da er die ›negative‹ Folie bildet, von der die Futuristen sich ›positiv‹ abgrenzen. Durch die Zusammenziehung dieser konträren Positionen ist schon im gedanklichen Konstrukt der ersten Phase des Futurismus ihre selbstvernichtende Komponente inbegriffen.

Dieser Sachverhalt spiegelt sich in der personellen Besetzung der Gruppe futuristischer Maler. Balla als ehemaliger Repräsentant etablierter Kunst wird von der futuristischen Sezession äußerlich zwar absorbiert, innerhalb der Gruppe aber behält er diese Position bei. Damit integriert die erste Phase futuristischer Malerei eine in ihren Ursprüngen passatistische Komponente, die sie gleichzeitig zu bekämpfen vorgibt. Boccioni dagegen spaltet sich – wie in den Jahren zuvor – von Balla ab, repräsentiert also weiterhin die sezessionistische Komponente im personellen Gefüge des Futurismus. Diese Zusammenziehung der beiden konträren Positionen innerhalb einer Bewegung konstituiert das selbstzerfleischende Moment der ersten Phase futuristischer Malerei, so daß ihr die Grundlagen ihrer Auflösung schon seit der Gründung implizit sind. Die übrigen Futuristen, ganz zerrissen zwischen Boccioni und Balla, versuchen sich ästhetisch zwischen diesen beiden dominanten Positionen zu lokalisieren. Weitgehend unberührt von dieser Dynamik bleibt Severini. Die große geographische Distanz zum italienischen Kontext ermöglicht ihm diese relativ autonome Position.

Die Ausgangslage im Jahr 1910

Da zumindest Boccioni, Balla und Severini sich seit 1902 kennen, sind die interpersonellen Gruppenstrukturen der ersten Phase futuristischer Malerei festgelegt. Nach 1910 erfahren sie durch die enge Kollaboration eine Verstärkung. Marinetti, den Boccioni wahrscheinlich erst seit 1909 kennt, spielt für die Gruppe der futuristischen Maler ästhetisch und interpersonell eine eher subordinierte Rolle. Er fungiert als Finanzier, Organisator und Redakteur der Manifeste. Dafür sprechen zumindest die Briefe. Unter den futuristischen Malern scheint eine sehr intime und emotional hoch aufgeladene Atmosphäre vorzuherrschen, ihre Briefe sind voll von Sympathiebekundungen, Intimitäten, aber auch Gehässigkeiten – ›Haß-Liebe‹, wie man ein zwischenmenschliches Verhältnis dieser Art im Alltagsjargon bezeichnen würde. Die Briefe zwischen den futuristischen Malern und Marinetti dagegen wirken unterkühlt und sachlich. Meistens geht es um organisatorische Fragen, wie der Vorbereitung einer Ausstellung.

Wie kommt es dann aber zu der zentralen Position Marinettis (Abb.43), die ihm zahlreiche Autoren für die Gruppe bildender Künstler einräumen? Häufig wird die Bedeutung Marinettis, die er für den Futurismus als Dachorganisation spielt, auf jene, die er im

Kreis der bildenden Künstler einnimmt, projiziert. Gleichzeitig wird die Prädisposition der interpersonellen Strukturbildung unter den bildenden Künstlern, die zum Zeitpunkt ihres Mitwirkens an dem Futurismus schon seit Jahren verfestigt ist, aufgrund von unzulänglicher Untersuchung unterschätzt. Die Rolle, die Marinetti für den Futurismus und für die italienische Kultur spielt, beschreibt am besten sein Kollege Guillaume Apollinaire im Jahr 1912:

»Marinetti möchte die gleiche Rolle in Italien spielen, die früher der heilige Fransiskus von Assisi gespielt hat. Er möchte ein Reformator der Künste sein. (...) Die italienische Kunst ist nun schon seit langem von einem Akademismus gelähmt, der manchmal nur ein Schlummer der Kunst, oft aber auch ihr Tod ist. Nachdem Italien für lange Zeit die Künste der Welt angeführt hatte, mit Recht stolz auf seine glorreiche Vergangenheit, fiel es in der künstlerischen Qualität immer mehr hinter Frankreich, Holland, England, Spanien und Belgien zurück. Es ist schon lange her, daß ein Michelangelo sagen konnte, ein großer Maler könne nur in Italien geboren sein! Hier kommt nun aber ein junger Poet, der die Künste und die Literatur in Italien wiederaufrichten möchte. (...) F.-T. Marinetti, ein gallisierter Italiener, möchte diesen Zustand ändern. Er möchte Italien aus seinem Schlaf reißen. Als Vorbild hat er Frankreich ausgesucht, weil Frankreich sowohl in den Künsten als auch in der Literatur führend ist. Ohne seine Mitstreiter informiert zu haben, präsentiert er ihnen doch sozusagen stillschweigend Frankreich als Beispiel moderner Kunstauffassung.«¹⁰⁴

Apollinaire (Abb. 44) beurteilt die Rolle Marinettis nicht ganz ohne ironischen Beigeschmack, weil, das verschweigt er in sämtlichen Artikeln über den Futurismus und über seine eigene Rolle in der Pariser Bohème, er für die Pariser Kultur eine ähnliche Funktion einnimmt wie Marinetti für die italienische. Apollinaire ist nämlich nicht nur Dichter, sondern auch Kunstkritiker und übt durch seine unzähligen Artikel über bildende Kunst als Vermittler großen Einfluß auf die Ausprägung und Verbreitung zahlreicher Kunstströmungen aus. Marinetti ist in Alexandria (Ägypten) geboren, in Frankreich zur Schule gegangen und hatte einen Wohnsitz in Paris,

104 »M. Marinetti veut jouer de notre temps en Italie le rôle de restaurateur des arts que saint François d'Assise y joua autrefois. (...) Depuis longtemps déjà, la peinture italienne s'est figée dans cet académisme qui parfois est le sommeil de l'art et souvent est sa mort. Après avoir été si longtemps à la tête du mouvement artistique universel, l'Italie orgueilleuse à juste titre de son passé glorieux était tombée pour les arts derrière la France, la Hollande, l'Angleterre, l'Espagne et la Belgique. Qu'il est loin le temps où un Michel-Ange affirmait qu'il ne pouvait naître de grands peintres qu'en Italie!... Mais, voici qu'un jeune poète tente d'y restaurer les arts et les lettres. F.-T. Marinetti, Italien gallicisant, veut changer cet état de choses. Il veut secouer l'Italie de sa torpeur. Il a pris la France comme modèle parce qu'elle est à la tête des arts et des lettres et sans le dire à ses compatriotes c'est elle qu'il leur présente comme exemple.« (Apollinaire 1966, S. 228f. Deutsche Übersetzung in: Apollinaire 1989, S. 153f.)

trotzdem versteht er sich als Italiener.¹⁰⁵ Apollinaire ist als Sohn einer Exil-Polin und eines Italieners in Rom geboren und versteht sich als Franzose. Apollinaire ist also das französische Pendant zu Marinetti. Trotz aller persönlichen Vorbehalte Apollinaires, die sich in seinen Äußerungen über Marinetti und dem Futurismus spiegeln, sind seine Ansichten über den Rückstand der bildenden Künste in Italien nicht von der Hand zu weisen. Die Anfänge der literarischen Entwicklung Marinettis nehmen in Frankreich ihren Ausgang, daher orientiert dieser sich auch in Italien noch an der französischen Tradition. Vor diesem Hintergrund erscheint es konsequent, auch den anderen Sparten des Futurismus Frankreich als Vorbild entgegenzuhalten. Wie die ästhetische Entwicklung der futuristischen Kunst der Jahre 1910 und 1911 zeigen wird, hat Marinetti die Künstler allerdings nicht darüber informiert, daß sie sich an den ästhetischen Maßstäben der neuen französischen Kunst zu messen haben, ohne diese zu imitieren. In diesem Punkt ist Marinetti gegenüber den futuristischen Künstlern eben unsolidarisch. Dies zeigt aber auch, daß Marinetti auf den ästhetischen Selbstentwurf der Futuristen einen weitaus geringeren Einfluß ausübt, als oftmals angenommen wird. Konkrete oder gar restriktive Vorgaben zur futuristischen Ästhetik sind in seinen Briefen und sonstigen Publikationen bis ins Jahr 1914 nämlich nicht zu finden. Die Äußerung Apollinaires zeigt, daß er mit der ästhetischen Situation Italiens ziemlich vertraut ist. Er wird also wissen, daß Marinettis Rolle in Italien weitaus diffiziler ist als seine eigene in Frankreich. Marinetti vermittelt nämlich nicht nur zwischen den Kunstrichtungen, sondern hat sich dem gigantischen Projekt verschrieben, die gesamte rückständige Ästhetik Italiens quasi aller Sparten zu reformieren, um sie auf ein international wettbewerbsfähiges Niveau zu heben. Wenn einem der sektenähnliche Grundtenor der futuristischen Bewegung bekannt ist, dann mag Apollinaires Vergleich Marinettis mit dem Begründer des Franziskanerordens – weil er eben so treffend ist – vielleicht amüsant anmuten. Beachtet man aber die ungünstige Ausgangslage der Vermittlertätigkeit Marinettis, über die Apollinaire voll im Bilde ist, dann ist eine leichte Geste eleganter Überheblichkeit in der Haltung Apollinaires nicht von der Hand zu weisen. Für einen Repräsentanten der französischen Bohème ist es eben sehr einfach, sich in dieser Weise über Marinetti zu erheben. Für die futuristischen Maler bietet Marinetti zunächst nur die finanzielle und kulturelle Möglichkeit, sich als Reformisten der bildenden Kunst zu organisieren. Wie diese Organisation sich konkret konfiguriert, das scheint ihn kaum zu interessieren. Viel bedeutender ist seine Rolle für die futuristische Literatur, zumal er selbst Literat ist – und nicht Künstler.

Bis ins Jahr 1913 bleibt die futuristische Malerei von der politischen Haltung der Futuristen unberührt, auf den Leinwänden macht sie sich also kaum bemerkbar. Ästhetisches und politisches Programm konvergieren nur auf den *Serate*, auf denen eben beides der Öffentlichkeit vorgetragen wird. Daher geht es bis 1913 erst einmal darum, eine futuristische Ästhetik zu entwickeln, die sich

105 Zur Biographie Marinettis vgl. Agnese 1990; Baumgarth 1966, S. 9-22.

gegenüber jener anderer Kunstströmungen, vor allem des Kubismus, über ästhetische Innovation abzugrenzen sucht.

Bis in dieses Jahr bleiben die Konzeption des Futurismus als Dachorganisation und die interpersonellen Gruppenstrukturen des Primo Futurismo der Malerei stabil. Daher bildet die Zeit nach Formierung der Gründergruppe bis 1913 einen relativ homogenen Raum, in der sich die futuristische Ästhetik ausbildet. Positiv verstärkend auf ihre Entwicklung wirken sich die zahlreichen Ausstellungen der Futuristen aus, die in ganz Europa stattfinden.