

Susanne von Falkenhausen

DIE FUTURISTISCHE REKONSTRUKTION DES UNIVERSUMS

Die Ausstellung „Ricostruzione Futurista dell' Universo“, Turin, Mole Antonelliana, (Herbst 1980, Organisatoren: Citta di Torino, Musei Civici) warf Fragen auf, die nicht nur das historische Phänomen Futurismus betrafen, sondern auch die Art, in der in Italien Begriffe wie Avantgarde, Faschismus, Massenkultur und Kunstpolitik gehandelt werden.

Der Katalog der Ausstellung stellt umfangreiches, bisher z.T. unbekanntes Material an Bild und Text zusammen, das, gemeinsam mit dem begleitenden Text, so kritisch man ihn beurteilen mag, das große Verdienst hat, eine reichhaltige Basis für Diskussion und Analyse bereitzustellen. Auch die Bibliografie hat eine bisher unerreichte Vollständigkeit.

Enrico Crispolti, der diese Ausstellung im Herbst 1980 für die kommunistisch regierte Stadt Turin eingerichtet hat, versteht sich als „operatore culturale“; die Ausstellung sieht er als Antwort auf ein Bedürfnis, das aus einem neuen sozialen Kontext von „Massenkultur“ entstanden sei (Einleitung) – von ihm leider nicht weiter präzisiert. Die Stadt sieht dies offenbar ähnlich, im Sinne einer Erweiterung des kulturellen Angebots an eine breite Schicht von Konsumenten. Hohe Besucherzahlen – vor allem Schulklassen – sind die Belege für den Erfolg dieser „Kulturoperation“.

Die Ausstellung nimmt Titel und programmatischen Ansatz vom Manifest: „Die futuristische Rekonstruktion des Universums“ von 1915; es gibt Crispolti Anlaß, die Kunsttätigkeit der Futuristen in ihrem globalen Ansatz unter dem Gesichtspunkt kultureller Massenkommunikation zu aktualisieren und die Futuristen als Vorläufer des „operatore culturale“ zu interpretieren: bereits sie hätten in dieser Rolle die traditionellen Positionen von „Künstler“, „Kunstwerk“ und Konsument avantgardistisch überwunden.

Dieser Ansatz verbietet die Aufteilung des Materials nach rein sektoriellen oder chronologischen Kriterien. In der Tat überschneiden sich beide, um dem historischen Ablauf von 1909 bis 1943 in seiner Vielschichtigkeit gerecht werden zu können. Die Gliederung des Materials folgt thematischen Schwerpunkten, die zugleich als Schlüsselmomente der Entwicklung des Futurismus dargestellt sind.

Das erste Jahrzehnt ist Crispolti zufolge durch das Thema der Metropolis als utopisches Idealbild bestimmt, das seinen prägnantesten Ausdruck in den Architekturfantasien von Sant'Elia, Marchi und Chiattonne findet: teils noch expressionistisch visionäre Ausformung einer technisch im 19. Jahrhundert verhafteten Stadtarchitektur, teils Vorbote einer technologisch modernen Planung der Stadt der Massen.

Der Topos der Metropolis bildet auch den Ausgangspunkt für Skulptur und Malerei der Futuristen dieser Jahre. Crispolti sieht in der Metropolis die inhaltliche und ideologische Basis für die gesamte Kunstpraxis der Futuristen in diesem Jahrzehnt, d.h. also auch für ihre Ansätze zur visuellen Umsetzung von Bewegung und für ihren Maschinenkult, zwei Elemente, die bisher meist in das Zentrum ihrer Ideologie gestellt wurden. Von hier aus läßt sich Crispolti zufolge auch die soziale und politische Programmatik des frühen Futurismus interpretieren – eine einleuchtende These, die näher zu untersuchen wäre.

Für die zwanziger Jahre formuliert Crispolti als zentrales Thema die „vita meccanica“, die sich aus den Vorkriegsthemen entwickelt; aus ihnen konsolidiert sich eine male-
rische Praxis, die hier um dieses Thema „sektoriell“ geschlossen gezeigt wird.

Mehr als die Malerei sind die angewandten Künste dieser Jahre weiterhin das Feld für Experimente. Hier taucht der Titel der Ausstellung wieder auf: „Das rekonstruierte Universum, die totale Künstlichkeit“ dokumentiert über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten (1920 - 1940) jene Wirkungsbereiche der Futuristen, die mit der Gestaltung von Umwelt zu tun haben: Bühnenbild, Kostümentwurf, Mode, die Beziehung zur Natur (z.B. die künstlichen Blumen von Balla), Inneneinrichtung, Ausstellungs- und Ladengestaltung, Werbearchitektur, Typografie, Werbegrafik, Film, Fotografie,

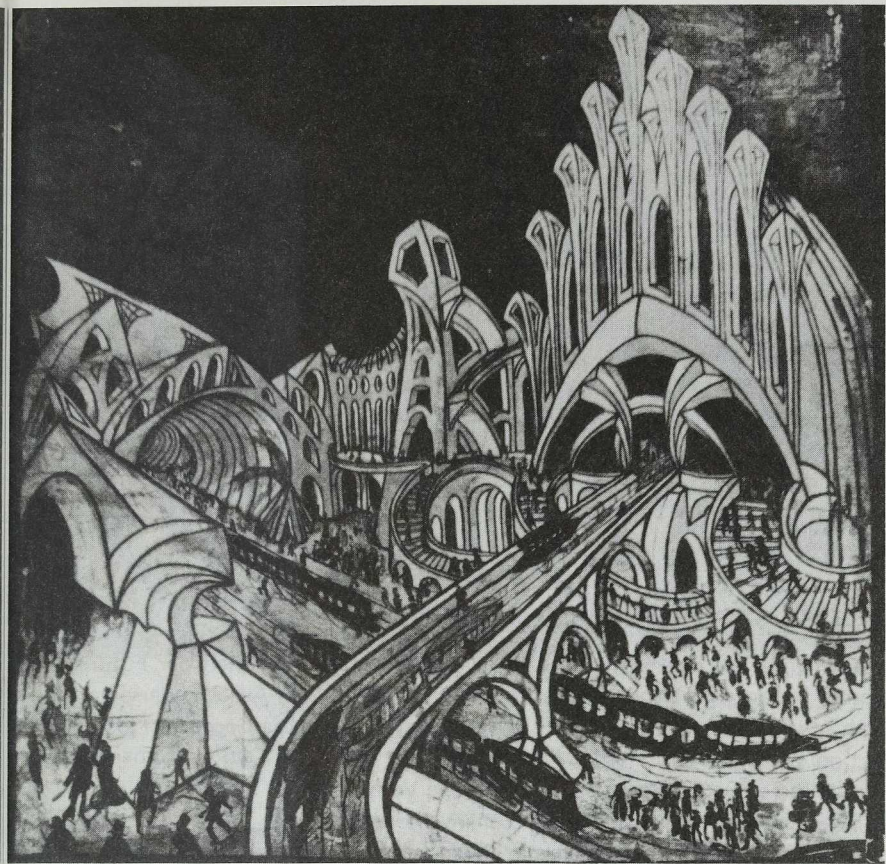


Abbildung 1: *Virgilio Marchi, Futuristische Stadt, 1919, Tempera, Papier auf Leinwand aufgezogen, 145 x 180 cm; Rom, Besitz Marchi*

Dokumente zur Kunstkritik, Wissenschaft, Politik und Brauchtum.

Hier könnte man erwarten, etwas über das Verhältnis der Futuristen zur gesellschaftlichen und politischen Situation zu erfahren. Dies wird jedoch nochmals abgetrennt und mit einem für sich vielversprechenden Ansatz gekoppelt: In der letzten Sektion mit dem Titel „La caduta avveniristica, la realtà sopravvenuta“ (Verfall der Ausrichtung in die Zukunft, die Realität überholt) werden die Arbeitsbereiche präsentiert, an denen sich die Konfrontation mit zwei „Realitäten“ ablesen lässt: der einer seit dem frühen Futurismus vor allem technisch veränderten Umwelt und der des faschistischen Regimes.

Dieser Ansatz birgt ein Potential zur historischen Kritik am Avantgardebegriff ebenso wie zum Durchleuchten der Ambivalenzen im Verhältnis von Futurismus, Faschismus und „Modernismus“. Crispolti bleibt jedoch gefangen in einem positiven, historisch nicht in Krise gesetzten Avantgardebegriff, der wohl seinen Anteil daran hat, daß auch Crispolti, wie die „neoavantgardistisch“ ausgerichtete Kunstkritik nach 1945 zumeist, versucht, den Futurismus für die (künstlerische) Linke zu retten. Die Argumente, die er hier einschaltet, machen eine weitere Zweideutigkeit sichtbar: der Modernismus der Futuristen (Urbanismus, Glauben an technisch/sozialen Fortschritt usw.), in mancher Hinsicht dann in realen Umständen vom Faschismus gefördert, wird zum Bindeglied zur modernistischen Einstellung Crispoltis, die sich auch in Ansätzen der offiziellen linken Kulturpolitik wiederfindet.

Die „Realität, die überholt“, verifiziert sich in den Dreißiger Jahren. Eine neue gesellschaftliche Situation war entstanden durch die Entwicklung moderner Technologien und der Massenkommunikation, also durch Dinge, die für die frühen Futuristen noch Objekte utopischer Visionen gewesen waren – quasi legendäre, symbolische Bezugspunkte, die nun, in ihrer realisierten Form, womöglich völlig andere, auch negative, Auswirkungen auf das Alltagsleben hatten, als von ihnen erträumt. Dieser letzte Aspekt, der eine Kritik des Modernismus unter gewissen politischen Umständen einleiten könnte, bleibt bei Crispolti unerwähnt. Es bleibt bei der Konfrontation der Utopie des frühen Futurismus mit dem Nachlassen dieser utopischen Dimension beim Futurismus der Dreißigerjahre, aufgrund der technisch-sozialen Entwicklung, die ihre Visionen einholt. Die künstlerische Arbeit der Futuristen in diesen Jahren wird daher weitgehend als Prozeß des Sich-Auseinandersetzens oder auch nur des Sich-Anpassens an die Realitäten gesehen. Die Gegenwart löst die Projektion in die Zukunft ab. Dabei müßte man jedoch auf ein (auf-)merkwürdiges Paradoxon stoßen, welches das futuristische Verhältnis zur Technik betrifft und dessen Verständnis vielleicht die – trotz mangelnder utopischer Vision – große Qualität der Arbeiten gerade dieser Jahre erklären könnte, vor allem in Gebieten wie der Architektur und der Ausstellungsgestaltung, Gebieten, in denen die Konfrontation mit den neuen technischen und massenkommunikativen Verhältnissen am direktesten zum Ausdruck kommt: Gerade der gegenwartsbezogene Futurismus dieser Jahre durchbricht das im Symbolisch-Repräsentativen verbleibende Verhältnis des frühen Futurismus zu Maschine und Technik (und hier besteht ein grundsätzlicher Unterschied z.B. zum Suprematismus und zum frühen Bauhaus, die versuchen, der industriellen Entwicklung in ihrer Werkpraxis gerecht zu werden) und verarbeitet neue Technologien im Werkprozeß. Aber gerade dieser Punkt, der die neue Rolle des Künstlers gegenüber der historischen Avantgarde so entscheidend verändert, wird hier nur als Akt der Verarbeitung oder Einholens des neu Gegebenen gesehen, kontrastiert nur mit der antagonistisch vorwegnehmenden (eben avantgardistischen!) Rolle des frühen Futurismus – ohne jedoch weiterzudenken und, anstatt den Verlust des Visionären unterschwellig zu beklagen, die Konsequenzen zu ziehen und den Begriff der Avantgarde zu revidieren – und damit den (unhistorischen) Anspruch,

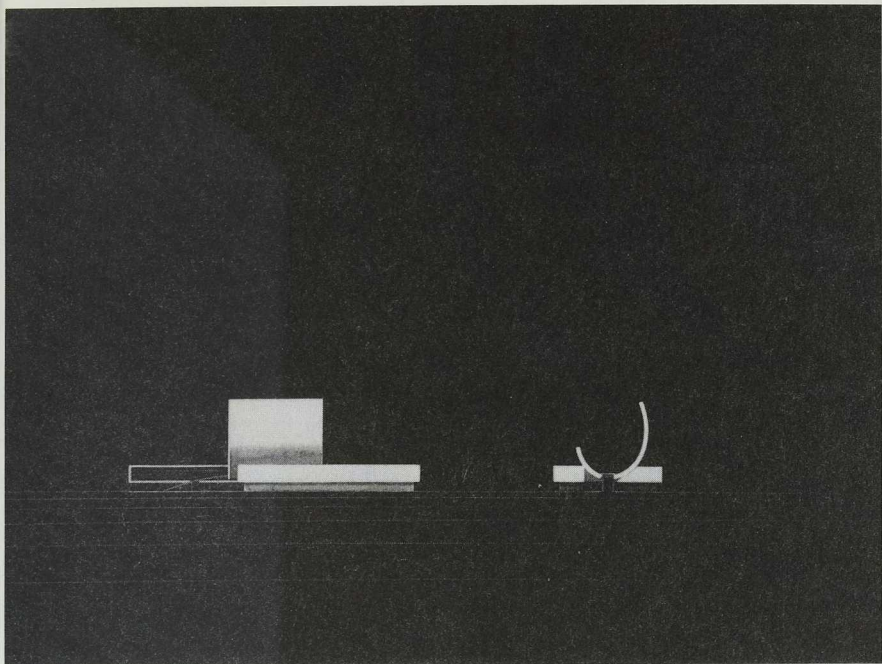


Abbildung 2: Enrico Prampolini, Entwurf einer Architektur für die Weltausstellung 1942; Tempera auf schwarzem Karton, 47 x 67 cm; Rom, Privatbesitz

der sonst an diese Künstler gestellt wird. Die Konfrontation mit der technischen Entwicklung überwiege nun die Konfrontation mit der passatistischen Umgebung – woraus für Crispolti nur eine *Veränderung* der Avantgarde resultiert, aber offenbar keine Kritik an dieser Etikettierung angesichts der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen, die sich ja notgedrungen auch auf die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft auswirken. Ein derartiger Begriff von Avantgarde verdünnt sich entweder zur formalistischen Leerformel oder aber er wird so biegsam, daß er nicht einmal als kunsthistorische Katalogisierung seinen Wert behält.

Diese Veränderung der Rolle drückt sich natürlich auch im Verhältnis von Faschismus und Futurismus aus und könnte daran geradezu exemplifiziert werden.

Dieses Verhältnis, das immerhin zwanzig der hier untersuchten dreißig Jahre prägt, wird weder in der Einleitung des Katalogs noch in den drei vorhergehenden der insgesamt vier Sektionen der Ausstellung erwähnt. Erst in der letzten, beschränkt auf die Dreißiger Jahre, findet es – kaum angedeutet – Platz.

Crispolti bemerkt richtig (S. 456), daß der Faschismus mit seinem politischen Monopol die futuristische Aktivität auf das Künstlerische beschränkt. Aber dies ist zu

differenzieren als anfangs von den Futuristen selbstgewählte Beschränkung bald nach der Machtergreifung der Faschisten. Sie resultiert ursprünglich nicht aus einer politischen Repression seitens der Faschisten, da bis zur Konsolidierung der faschistischen Massenorganisationen und deren Monopol nach 1926/27 die Situation noch relativ offen war, und weil die Futuristen ihrerseits im Moment der Machtergreifung auf Grund ihrer weitgehenden politischen Identifizierung mit dem Faschismus das Regime als Erfüllung ihres „Minimalprogramms“ betrachteten. Die Polemiken der Futuristen konzentrierten sich nun auf Kunst, Kunstpolitik und Formen faschistischer Staatskunst – ein Reformismus mit „avantgardistischem“ Selbstverständnis *innerhalb* des Faschismus.

Crispolti schafft außerdem den Eindruck (S. 456/7), als ob die Einschränkung des Austausches mit der europäischen Avantgarde ausschließlich auf repressive Züge des Regimes zurückzuführen seien (in Publikationen von 1961 und 1969 führte er dies noch allgemein auf das enge, konservativ-provinzielle kulturelle Klima in Italien zurück, natürlich gesteigert durch das Regime, s. Enrico Crispolti, *Il Secondo Futurismo*, Torino 1961, und ders., *Il mito della macchina*, Trapani 1969). Die Situation war subtiler: Das Regime ließ die Kulturpolemiken zwischen Rechts und Links (innerhalb faschistischer Positionen, wobei die Rechten die moderne Kunst als Kulturbolschewismus angriff) von den Kulturadepten führen und griff kaum jemals konkret repressiv ein. Eine kulturelle Isolation stellte sich zwar ein, aber sicher auch für die Künstler verstärkt durch die Auflösung der künstlerischen „Avantgarde“ in Deutschland und in der Sowjetunion um 1930. In der Tat blieben dagegen die der Futuristen mit den französischen und holländischen Gruppen bis Ende der Dreißiger Jahre bestehen, wovon viele hier ausgestellte Werke zeugen können, z.B. Prampolinis Anteil an den Propagandaausstellungen „Mostra del minerale“ 1938 und „Mostra d'Oltremare“ 1940, s.S. 524/4).

Eine weitere neue Realität der Dreißiger Jahre ist die Auftragslage, die das Regime nach seiner Festigung schafft. Eine faschistische Umwelt, eine faschistische Propaganda und eine faschistische Staatskunst sollten entwickelt werden. An allen diesen Punkten hakten die Futuristen mit dem Anliegen ein, sie auf ein so hohes Niveau zu bringen, daß Italien neben den europäischen Industriegesellschaften bestehen könne. Von den neuen Aufträgen profitierten sie nur am Rande, diese prägten jedoch ihre Arbeitsweise, indem sie technisch avancierte, professionellere, aber kaum mehr utopische Entwürfe hervorbrachten.

Die Beziehungen zum Regime sind also nicht nur repressiv. Dennoch bestand und besteht immer noch die Tendenz, den Futurismus aus diesen Verbindungen zum Faschismus herauszulösen, in erster Linie wohl, um die Geschichte der italienischen „Avantgarde“-Entwicklung als ein Kontinuum und als moralisch einwandfrei darstellen zu können. Crispolti ist als einer der wenigen relativ früh dafür eingetreten, diese Beziehung nicht auszublenden (Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974). Dennoch fehlen Charakteristika einer versuchten „Ehrenrettung“ hier nicht. Möglich wird eine derartige Position jedoch

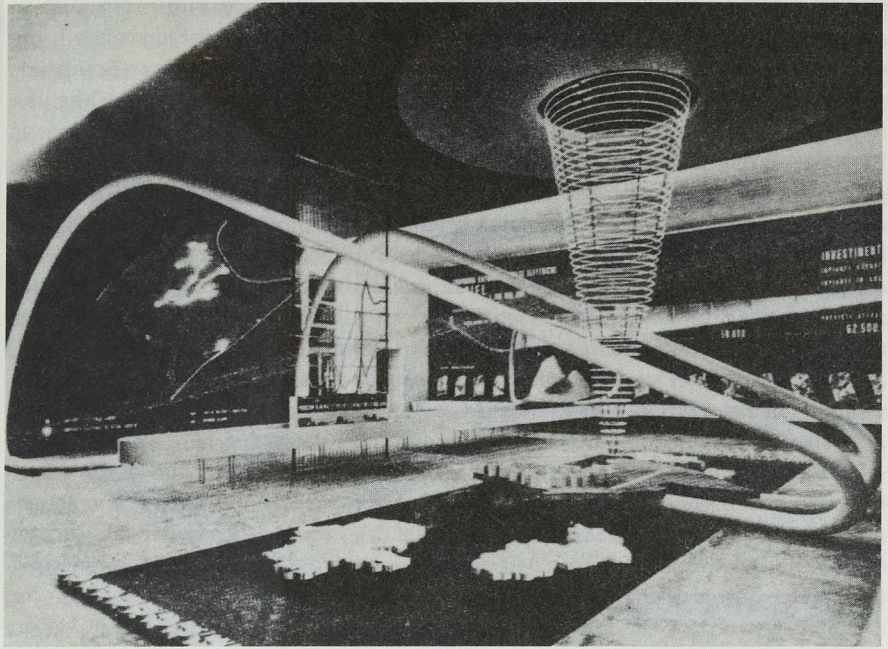


Abbildung 3: Pavillon der Elektronik in der „Mostra d’Oltremare“, Neapel 1940

überhaupt erst durch Eigenschaften des Faschismus, die ihn vom deutschen Nationalsozialismus unterscheiden. Es gab innerhalb des Faschismus eine Rechte und eine Linke, die sich auch selbst als solche bezeichneten. Im Rahmen dieses Spektrums bildet Crispolti zufolge der Futurismus die „extreme Linke“ (S. 456), was in Vielem sicher stimmt, besonders, was den technischen Fortschrittsglauben und andere ideologische Positionen betrifft. Mit ihrem begeisterten Eintreten für den Krieg, für die Futuristen die Apotheose des Maschinenzeitalters, übertreffen sie, ihre eigenen Positionen pervertierend, die gesamte Rechte.

Die faschistische Ideologie schloß, im Gegensatz zu der des Nationalsozialismus, die ausschließlich retrospektiv war, auch modernistische Aspekte ein, ebenso wie die politisch-soziale Wirklichkeit des Regimes, vor allem in seinen institutionellen Strukturen. Angesichts der im europäischen Rahmen verhältnismäßig zurückgebliebenen Bedingungen in Italien brachte sie Ansätze einer Modernisierung, von denen Italien noch heute geprägt ist. Der Nationalsozialismus hingegen setzte modernste Methoden für ausschließlich retrospektiv-reaktionäre Ziele ein.

Der Faschismus erlaubte kontrollierbaren Stilpluralismus und setzte selbst alle Stile ein; die künstlerische „Linke“ bzw. „Avantgarde“ war erklärtermaßen faschistisch.

Das faschistische Selbstverständnis zeigt sich in der Arbeit der Futuristen auch in apologetisch-ikonografischer Form, z.B. in der „Aeropittura“ (=Flugmalerei), die sich für die faschistische Mythenschaffung seit 1929 bis zu ihrer letzten Steigerung während des II. Weltkriegs als „Aeropittura di guerra“ (=Kriegsflugmalerei) hervorragend eignete. Die „Aeropittura“ wird ebenfalls in der Sektion der „überholenden Realität“ gezeigt, aber just ohne jene zahlreichen Werke, die schamvoll in den Magazinen der Museen vergraben blieben. Die Apologie im Verhältnis der Futuristen zum Regime wird in dieser Ausstellung nur im Zusammenhang mit der „Plastica Murale“ erwähnt, der letzten Werkgruppe der Ausstellung. Sie bildet den Versuch der Futuristen, eine Art Kunst am Bau in der öffentlichen, ergo faschistischen Architektur einzuführen – ein Versuch, der erst nach 1930 mit der sich verstärkenden Bautätigkeit des Regimes aktuell werden konnte. Die Futuristen machten ihr Angebot mit Entwürfen faschistischer Themen für öffentliche Bauten in einer Ausstellung des Jahres 1934, ohne jedoch das Regime zu großen Aufträgen bewegen zu können. Die apologetische Funktion kommt hier deutlichst zum Ausdruck und wird von den Ausstellern selbst präzise als Aufgabe umrissen und theoretisiert. Crispolti meint jedoch (S. 534), sie käme nur durch den Funktionszusammenhang der Architektur, für die entworfen wird, zustande – wie um zu sagen, die Futuristen hätten die Gelegenheit zur Apologie nicht gesucht, sondern diese wäre mit den Gelegenheiten, sprich Aufträgen, zur „avantgardistischen“ Werkpraxis sozusagen nur mitgeliefert worden. Die Futuristen sahen darin jedoch im Gegenteil ein Aufgabefeld, in dem sie ihre Vorstellungen einer fortschrittlichen Staatskunst darstellen wollten und das sie deshalb bewußt wählten. Wie sehr allerdings im Verhältnis von Apologie versus Experiment angesichts der Realitäten des Regimes innerhalb von zwei Jahren Erstere überwog, könnte ein Vergleich mit der zweiten „Plastica murale“-Ausstellung von 1936 zeigen, in der eine geradezu traditionalistische Wahl der Mittel die relative Experimentierfreude der ersten abgelöst hatte, was auch darauf zurückzuführen ist, daß eben der apologetische Propagandaeffekt durch den direkten thematischen Bezug auf den „siegreich“ geführten Abessinienkrieg stärker war. Diese Ausstellung erwähnt Crispolti nur kurz als künstlerisch weniger wichtig, obwohl gerade sie die Umstände der Begegnung von Futurismus und Faschismus noch erhellten könnte.

Hier, wie an anderen Stellen, klingt deutlich durch, daß ein Hauptinteresse Crispoltis darin lag, den Futurismus in seiner künstlerischen Qualität als Bestandteil der „Avantgarde“ zu präsentieren. Dabei mußte die geschichtliche, politische und ideologische Einbindung des Futurismus, seiner Werkpraxis und seiner Theorie zurückstehen.

Die öffentlichen Aufträge der Dreißiger Jahre (Architektur, Architekturdécoration, Propaganda-ausstellungen) standen als Formen der Massenkommunikation im Zeichen einer breiten Konsensuspolitik. Die futuristische Beteiligung daran beurteilt Crispolti als ein Bemühen um einen „Massendialog“, eine „operative Möglichkeit auf öffentlicher Ebene, d.h. eines Massendialogs“ (S. 458: „... possibilità operativa a

livello pubblico, cioè di dialogo di massa.“). Aber dies findet statt im Rahmen eines reformerisch bis anpasserischen Verhaltens im Umgang mit den Strukturen des Regimes, nicht durch einen direkten Bezug zu diesen „Massen“, die in der künstlerischen Praxis nicht vorkommen. Das bedeutet, daß dieser „Dialog“ denselben Weg geht, wie der „Dialog“ des Regimes mit den Massen und noch dazu zu den vom Regime vorgegebenen Bedingungen im institutionalisierten Kontext. Ein Instrument der Herrschaft als „Dialog mit den Massen“ ...

Wer sind diese Massen, wer spricht mit wem? Findet ein Dialog statt, oder handelt es sich nicht vielmehr um eine Form des Monologs? Crispolti sagt zwar, daß die „vorwiegende Aufgabe der Massenkommunikation sich in einen präzisen Entwurf der Konsensuspolitik, praktiziert vom Regime, einbeschrieb“ (S. 519: „... che si iscriveva in un preciso disegno di politica del consenso praticato dal regime.“), aber er möchte die Qualität dieser Massenkommunikation im Werk der Futuristen von ihrem unwerten, weil faschistischen Zweck trennen. Sie habe ihren Wert jenseits der propagandistischen Funktionen „als Modell einer Fähigkeit des visuellen Operators, des visuellen Künstlers, auf eine Herausforderung auf der Ebene der Massenkommunikation zu antworten, die gegenüber einer neuen Nachfrage ein überaus aktuelles Problem auch unserer Tage ist.“ (S. 520: „Vale, voglio dire, come modello di una capacità dell'operatore visivo, dell'artista visivo, di rispondere ad una sfida a livello di comunicazione di massa, che è problema attualissima anche ai nostri giorni, di fronte a una nuova domanda.“). Er spezifiziert nicht, welcher Art diese neue Nachfrage ist; sie scheint vor allem operativer Natur zu sein; Crispolti begründet sie diffus mit einem neuen „Sozialkonsum“ (ebenda). Und hier, in der Verbindung zur Aktualität wird es kritisch für den zugrundeliegenden Begriff von Kunstpolitik. Die operative Seite der futuristischen „Massenkommunikation“ wird aus ihrem politischen Kontext herausgeschält und als Modell für einen heutigen kulturellen „Dialog mit den Massen“ vorgeschlagen, gerade so, als ob 1. die politischen Zusammenhänge nicht auch die operative Seite beeinflussen würden und 2. die Dreißiger Jahre den Achtziger Jahren gleich wären. Auch hier zeigt sich, daß historische Kunst enthistorisiert werden muß, um aktuell verfügbar zu werden. Eine schonungslosere Sicht des Futurismus dagegen hätte Konsequenzen auch für den Konsensbegriff linksoffizieller Kulturpolitik.