

Die Kunst des Manifestierens

Marinetti und das „Futuristische Manifest“

MATTHIAS MICUS / KATHARINA RAHLF

„Lustvolle Zerstörung“ titelte die *Zeit*, die *Berliner Morgenpost* rief „Größe und Wahn der Kunst“ in Erinnerung und der *Tagesanzeiger* besann sich auf eine Zeit, als „die Kunst schnell und modern sein wollte“¹ – im Jahr 2009 feierte das „Futuristische Manifest“ seinen 100-jährigen Geburtstag. Und in Deutschland fand sich so gut wie keine Tageszeitung, die diesem Datum nicht einen eigenen Artikel widmete. Offenbar ist die Faszinationskraft dieses Schriftstücks auch nach einem Jahrhundert noch groß genug, um die Feuilletonredaktionen der deutschen Medien in seinen futuristischen Bann zu ziehen.² Schließlich könne man in der Gegenwart „überall futuristische Spuren“³ finden, weshalb die Futuristen selber über diese „großartige Zeit“ „lauthals schwärmen“ würden. Und obgleich man sich heute vermutlich über diese „Hetzer! Fanatiker! Brandgefährliche Barbaren!“⁴ empören würde, folgt der beschämte Einwand: Im Grunde „stehen [die Futuristen] uns nahe, viel näher, als uns lieb sein kann. [...] Sie haben die kruden Manifeste ja nur geschrieben; wir aber leben danach: [Fast alles von heute] haben die Futuristen vorweggenommen.“⁵ Auch die *tageszeitung* bescheinigte dem

-
- 1 Klüver, Henning: Als die Kunst schnell und modern sein wollte, in: *Der Tagesanzeiger*, 17.02.2009; Rauterberg, Hanno: Lustvolle Zerstörung, in: *Die Zeit*, 12.02.2009; Lepenies, Wolf: Größe und Wahn der Kunst, in: *Berliner Morgenpost*, 23.02.2009.
 - 2 Auch die *Süddeutsche Zeitung*, der *Tagesspiegel*, gar das *Manager Magazin* veröffentlichten Jubiläumsbeiträge, im Rundfunk waren Sonderbeiträge zu hören und im Berliner Martin-Gropius-Bau konnte man in der zweiten Jahreshälfte die Ausstellung „Sprachen des Futurismus“ besichtigen, begleitet von einem opulenten Katalog; vgl. dazu Berliner Festspiele GmbH (Hg.): *Die Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, Berlin 2009.
 - 3 Rauterberg, Hanno: Lustvolle Zerstörung, in: *Die Zeit*, 12.02.2009.
 - 4 Ebd.
 - 5 Ebd.

futuristischen Programm eine nach wie vor „große[] Aktualität“⁶; der Theologe Jochen Wagner pries das Manifest gar als „Evangelium der Moderne“⁷. Angesichts martialischer Zeilen wie: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt“ oder: „Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen“ sowie des zutiefst nationalistischen und chauvinistischen Tonfalls, der aus Aufforderungen zur Verherrlichung des „Militarismus, des Patriotismus“ und der „Verachtung des Weibes“ spricht, sind solche Elogen zumindest fragwürdig. Die Interpretation des Futurismus als erstaunlich zutreffende Prophezeiung aber hat zweifellos ihre Berechtigung.

Ein Mann dürfte sich wohl, würde er noch leben, über diese Jubiläumseuphorie ganz besonders freuen: Filippo Tommaso Marinetti. Ihm nämlich verdankt sich das Phänomen „Futurismus“. Mit solch überbordendem Selbstbewusstsein gesegnet, derart maßlose Vorstellungen unverhohlen öffentlich kundzutun, waren er und seine skrupellosen Ambitionen die treibende Kraft hinter der futuristischen Bewegung.⁸ In gewisser Weise war Marinetti einzigartig. Der selbsterklärte Manifestier-Virtuose, der als Literat eigentlich der zivilgesellschaftlichen Sphäre entstammte, kommerzialisierte unter Rückgriff auf sein stattliches Privatvermögen binnen kurzer Zeit die Kultur des Manifeste-Schreibens, indem er zielgerichtet den Idealismus seiner Anhänger instrumentalisierte. Die erfolgreiche Erlangung zeitgenössischen wie historischen Ruhmes bezeugt den karrieristischen Profit, den Marinetti aus dem politischen-künstlerischen Manifestieren zu schlagen wusste. Es ist daher sicherlich nicht übertrieben, ihn als Experte des Manifestierens zu bezeichnen. Als solche ist sein Fall eine ausführlichere Betrachtung wert.

MODERNITÄTSMISIONEN: ZEITGEIST UM 1900

Das „Manifest du Futurisme“ prangte erstmalig am 20. Februar 1909 auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro*. Erst drei Jahre später, im April 1912, erschien es, in deutscher Übersetzung und als gekürzte Fassung, in der Berliner Kunstzeitschrift *Der Sturm*. Während dieses in Deutschland eher mit bescheidener Wirkung von den Zeitgenossen registriert wurde, auch deutschsprachige Zeitungen heute durchweg das Figaro-Jubiläum zelebrieren, schaffte es das Futuristische Ur-Manifest des Jahres 1909 – viele weitere sollten noch folgen – in die Annalen der Weltgeschich-

6 Schramme, Thomas: Wir fühlen uns aus Stahl erbaut, in: die tageszeitung, 18.02.2009.

7 Wagner, Jochen: Alles ist knapp: Leben, Raum, Zeit. Drum gib GAS!, in: Welt am Sonntag, 15.02.2009.

8 Vgl. bspw. Lönne, Karl Egon: Die Futuristische Bewegung als Wegbereiter des italienischen Faschismus, in: Zeitgeschichte, Jg. 18 (1990/91), H. 5-6, S. 109-122, hier S. 112.

te. Wie aber kam es dazu, nur wenige Jahre vor der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“⁹, dem Ersten Weltkrieg?

Fortschritt, Mobilität, Moderne – diese Begriffe charakterisieren prägnant die Zeit um 1900. Eine Zeit, in der unentwegt neue Erfindungen einander jagten, permanent Geräte und Maschinen den technischen Entwicklungsstand vorantrieben und den Alltag von Grund auf umkrempelten. Elektrisches Licht, Automobile und Straßenbahnen veränderten spürbar das Erscheinungsbild der Städte. Alles wurde heller, schneller und lauter. In diesem unruhigen Stadium der westeuropäischen Gesellschaften rollte der Fortschritt „wie eine Dampfwalze durch die Geschichte, Erfindungen [...] revolutionierten [...] das Leben überhaupt“¹⁰ – alles schien möglich, dem Zukunftsoptimismus waren keinerlei Grenzen gesetzt¹¹ und die „vom Fortschrittswahn elektrisierte[n] Massen erhoben um 1900 Zukunftsvorhersagen zum Volkssport – je schriller, desto besser“¹². Revolutionäre Neuerungen versetzten die Menschen in einen zukunfts-optimistischen Taumel, die Jahrtausendwende markierte eine kulturell pulsierende Phase ekstatischer Freude an Phantasie, eine „Ära, in der jedermann Visionär sein konnte“¹³.

VON FRUSTRATION UND AMBITION: WIE MARINETTI BEGANN, MANIFESTE ZU SCHREIBEN

Inmitten dieser stürmischen Hochkonjunktur gesellschaftlicher Visionen fristete ein italienischer Bürgersohn ein unbefriedigtes Dasein: Marinetti. Als Spross wohlhabender Eltern entstammte er dem gehobenen italienischen Bürgertum.¹⁴ Sein Vater war ein international gefragter Anwalt, der sein ohnehin stattliches Vermögen gerüchteweise durch dubiose Quellen, darunter Einkünfte aus ägyptischen Bordellen, erklecklich aufgebessert hatte. Mit diesem Familienhintergrund war Marinetti ein mondäner Lebensstil bereits in die Wiege gelegt. 1876 Alexandria geboren, verbrachte er dort seine Kindheit und frühe Jugend, kam dabei aber schon früh mit der Sprache und

9 Wehler, Hans-Ulrich: Notizen zur deutschen Geschichte, München 2007, S. 28.

10 Grothe, Solveig: Vision Possible, in: Spiegel Online/einestages, 26.06.2009, online einsehbar unter: http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/4378/vision_possible.html [eingesehen am 09.08.2010].

11 Vgl. Blom, Phillip: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900 bis 1914, München 2009, S. 303.

12 Grothe, Solveig: Vision Possible, in: Spiegel Online/einestages, 26.06.2009, online einsehbar unter: http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/4378/vision_possible.html [eingesehen am 09.08.2010].

13 Ebd.

14 Zur Biographie Marinettis, seiner Jugend und dem familiären Hintergrund vgl. bspw. Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912-1934, München 1990, S. 43 f.

Kultur Frankreichs in Berührung. Denn, wie damals typisch für den begüterten italienischen Nachwuchs, erfolgte seine Erziehung auf Französisch. Früh war ihm auch ein rebellischer Hang zur Aufmüpfigkeit zu eigen, der sich auf der alexandrinischen Jesuitenschule zeigte, die er aufgrund „religionskritischer Aktivitäten“ verlassen musste und zum Abschluss seiner Schullaufbahn nach Paris wechselte. Nach dem Abitur beabsichtigte er zunächst, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten und begann ein Studium der Rechtswissenschaften in Mailand. Offenbar behagte ihm die ebenso bedächtige wie pedantische Beschäftigung mit Paragraphen jedoch wenig und die Aussicht auf eine juristische Karriere daraufhin noch viel weniger. Der literarisch gebildete Marinetti kehrte also der Anwaltslaufbahn ohne konkrete Berufsaussicht den Rücken zu, siedelte zurück nach Paris und gab sich dort fortan ausschließlich seinem bisherigen „Hobby“ hin: der Poesie.

Schon zuvor hatte sich Marinetti mit der französischen Diskussion um den „vers libre“ beschäftigt und beabsichtigte nun, maßgeblich zur Fortentwicklung dieser Theorie der reimlosen Dichtung beizutragen. Bescheiden war Marinetti nie: Völlig frei von Selbstzweifeln fühlte er sich dazu berufen, den lebhaften Diskurs französischer Literaten „in die stagnierenden italienischen Verhältnisse [zu] lenken“¹⁵. Gleichzeitig begann er, der sich selbstbewusst als höchst talentierter Literat begriff, mit großem Eifer eigene Gedichte zu verfassen. Dass diese Werke innerhalb der Zunft keineswegs als brillant galten, ja zuweilen eher belächelt wurden, störte ihn – zunächst – wenig. Schließlich war er, anders als die meisten seiner Künstlerkollegen, aufgrund des umfangreichen väterlichen Erbes nicht darauf angewiesen, sich mit seiner Dichtkunst auch den Lebensunterhalt zu verdienen und konnte sich so den musischen Luxus einer unrentablen Freizeitbeschäftigung leisten.¹⁶ Und wie gezeigt, war er mit einem so „ungeheuren Glauben an sich selbst gesegnet“¹⁷, dass er für ausbleibenden Erfolg nicht etwa mangelndes Talent seinerseits, sondern ausschließlich Ignoranz und Unfähigkeit seiner Kritiker verantwortlich machte. Und so reagierte der junge Marinetti auf die mangelnde Anerkennung seines Schaffens auch nicht etwa mit einem Rückzug aus den Künstlerkreisen – er beschloss, im Gegenteil, nun obendrein in anderen Sparten aktiv zu werden und stürzte sich in der festen Absicht, die Aufmerksamkeit nicht weniger als der gesamten Kulturszene auf sich zu ziehen und dabei bekannt und berühmt zu werden, mit Elan in neue Ausdrucksformen.¹⁸

15 Ebd., S. 45.

16 Vgl. ebd., S. 28.

17 Blom 2009 (s. Anm. 11), S. 300 ff.

18 Im Übrigen war Marinetti selbst eine äußerst hektische Erscheinung: Er „blickte schnell herum, mit raschen, funkelnden, vielleicht misstrauischen, aufgeregten Augen in einem weichen, sich immer wieder spannenden und festigenden blauen Gesicht“; vgl. Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 53.

Als das Mittel, das ihm für dieses ambitionierte Unterfangen am geeignetsten schien, sah er das Manifest. Ließen sich damit doch gleich mehrere Fliegen mit einer Klappe schlagen. Erstens war für Marinetti ein Manifest als solches bereits ein künstlerisches Erzeugnis und somit eine geeignete Möglichkeit, literarisches Können unter Beweis zu stellen. Zweitens konnte er hier unmissverständlich seine künstlerischen Ideen präsentieren. Drittens war ein Manifest zudem für ihn als unterzeichnender Verfasser eine willkommene Gelegenheit, Aufmerksamkeit auf die eigene Person zu lenken und Werbung in Sachen „Marinetti“ zu machen. Ein geradezu kindlich-naiver Glaube an die eigene künstlerische Begabung bescherte der Menschheitsgeschichte also ihren ersten Manifest-Unternehmer.

War er ein eher zweit- oder drittklassiger Künstler und wäre er wohl ein noch unbedeutenderer Jurist geworden, so verstand er sich auf sein neues Betätigungsfeld, das Manifestieren, doch ausgesprochen gut. Ja, Marinetti wusste den Zeitgeist dieser „Schlüsselepoche, in der sich die Welt stärker veränderte als in jeder Etappe der Menschheitsgeschichte zuvor“¹⁹, geradezu perfekt für seine Interessen zu nutzen. Die Gesellschaft befand sich nicht bloß in einem turbulenten Zustand schneller Bewegung, berauschte sich nicht allein an technischen Sensationen wie dem „rasende[n] Automobil, das sich zuletzt wie in einem James-Bond-Film über die Erde erhebt“²⁰. In Italien brach sich ein intellektueller Nationalismus Bahn, Patriotismus und Militanz bestimmten die Mentalität vieler Menschen am Vorabend des Ersten Weltkriegs.²¹

HYSTERISCHER ZERSTÖRUNGSFUROR UND OMNIPOTENTER CHAUVINISMUS

In eben dieses „geistige Klima brach nun der Futurismus ein mit seinen marktschreierischen Parolen, seinen Propagandamethoden und seiner unverhohlenen Begeisterung für diese industrialisierte, dynamische und brutale Welt“²². Marinetti bot einen ideologischen Rahmen für das ziellose Aufbruchs- und Umsturzwelken seiner italienischen Landsleute. Und die nihilistische Bohème adaptierte das als „futuristisch“ firmierende Gedanken- gut unverzüglich und begeistert. Denn Marinetti attackierte frontal die

19 Grothe, Solveig: Vision Possible, in: Spiegel Online/einestages, 26.06.2009, online einsehbar unter: http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/4378/vision_possible.html [eingesehen am 09.08.2010].

20 Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 53.

21 Vgl. Schieder, Wolfgang: Faschistische Diktaturen. Studien zu Italien und Deutschland, Göttingen 2008, S. 61 f.

22 Eltz, Johanna: Der italienische Futurismus in Deutschland, 1912-1922, Bamberg 1986, S. 131.

„morsche bürgerliche Gesellschaft Europas“²³ und kündete feierlich von der Zerstörung ihrer fundamentalen Institutionen – so agitierte er „gegen die Monarchie und das Papsttum, aber auch gegen den bürgerlichen Parlamentarismus und die Republik“²⁴. Sein Manifest reflektierte die damalige Stimmung, erfasste exakt den Zeitgeist und dessen Sujets.²⁵ Denn auch der Futurismus „rühmt [...] die Großstadt als den Ort, an dem moderne Werte geschaffen werden“²⁶, bestätigte das allortend vorhandene Gefühl, vor einer historischen Wende zu einem neuen Zeitalter zu stehen. Er betrieb jene „Maschinenanbetung“²⁷, die viele seiner Leser selbst zelebrierten. Das futuristische Manifest mutete auf diese Weise seinerseits wie eine Maschine an, eine „Dampfwalze, die alles platt machte, ohne Sinn für das Wohin der geplanten Gegenwart“²⁸. Meisterhaft fasste das Manifest die zeitgenössische Technikeuphorie in markante Worte, schlug dabei aber auch eine noch schrillere, fast hysterische Tonlage an und steigerte die Faszination von Geschwindigkeit, Umsturz und Gewalt ins Extreme. Kein Wunder also, dass „zahlreiche Leser begeistert von dieser kraftvollen Prosa“ waren, denn „endlich wurden die Werte der alten Garde gestellt, und das nicht in einem kleinen Gedichtband, sondern in einer Zeitung mit einer Auflage von mehreren hunderttausenden Exemplaren“²⁹. Besonders bei der – männlichen – Jugend stieß das Manifest auf offene Ohren, spiegelte es doch genau das Lebensgefühl der jungen Generation wider:³⁰ den chauvinistischen „Nexus zwischen schnellen Maschinen und sexueller Potenz“³¹, die naive Gewaltverherrlichung und avantgardistische Abkehr von den überkommenen Institutionen oder den enthusiastischen Aufbruch ins Ungewisse.

DYNAMISCH, SIMULTAN UND AGGRESSIV: STILPRINZIPIEN DER FUTURISTISCHEN KUNST

Auch und gerade für etliche Künstler war Marinettis Manifest – gewissermaßen als Verschriftlichung ihres künstlerischen Wirkens – von großer Attraktivität und wurde zum Referenzpunkt einer modernitätsfixierten Künst-

23 Ebd., S. 12.

24 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus, Stuttgart 1991, S. 77.

25 Vgl. u.a. Lönne 1990/91 (s. Anm. 8), S. 110.

26 Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 35.

27 Blom 2009 (s. Anm. 11), S. 300 ff.

28 Schramme, Thomas: Wir fühlen uns aus Stahl erbaut, in: die tageszeitung, 18.02.2009.

29 Blom 2009 (s. Anm. 11), S. 300 ff.

30 Vgl. Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 37.

31 Blom 2009 (s. Anm. 11), S. 318.

lerszene. Maler wie Giacomo Balla gerierten sich „mit echt futuristischer Geringschätzung für das Alltägliche“ und „waren nicht an ihrem Objekt interessiert, das nichts weiter war als ein vergänglicher Moment in der Masse, sondern nur an der reinen Bewegung, deren Träger dieses Objekt war“.³² Sie verkörperten den Futurismus mit seinem destruktiven Gestus, dem zufolge „auch in der alltäglichen Realität nichts stabil und beständig sein konnte“, hervorragend. Und für sie kam das Futuristische Manifest wie gerufen, konnten sie mit ihm doch eine mentale Allianz eingehen. Der Futurismus war eine Kunstgattung, der sie sich sinnefüllt verschreiben konnten, waren doch ihre Arbeiten gänzlich futuristisch: „zerrissen, durchzuckt von ungeordneten und unverdauten Informationen und Bildelementen, die als Geräusch, Collage, Zitat oder Zufallsfunde sich in ihre Texte ... drängten, vibrierende Formen und implodierende Figuren, deren innerster Kern aus nichts bestand als aus einer brabbelnden Masse an zufälligen Objekten, Gestalten und Eindrücken, eine explodierende Supernova aus verbalem Schrapnell“.³³ Das künstlerische Grundprinzip, das dem Futurismus zugrunde lag, lässt sich – natürlich stark vereinfacht – auf die beiden Begriffe „Dynamik“ und „Simultaneität“ herunterbrechen. Statt romantisch-verklärter Naturdarstellungen, detailgetreuer Wiedergabe statischer Szenen in der Malerei oder, vor allem in der Literatur, dem Befolgen starrer Regeln, etwa einer festgelegten Versmaß-Systematik, sollte nun „die Wirklichkeit in die Kunst“ gebracht werden. Der Futurismus hielt nichts vom esoterischen Abtauchen in subjektive Innerlichkeit – der Künstler sollte sich in die alltägliche Realität stürzen und diese genauso energiegeladen, in all ihren gleichzeitigen Bewegungen und Brüchen wiedergeben – Konfrontation statt Kontemplation also. Zu den bevorzugten Motiven gehörten Maschinen und Fahrzeuge, Schauplatz war immer wieder die Großstadt. In Gedichten versuchte man, das alte Formkorsett abzuschütteln, an dessen Stelle nun „onomatopoetische Elemente“ traten, Aneinanderreihungen lautmalerischer Silben, man vertonte die Klangwelt der modernen Welt. Den Fortschritt zeigen mit seiner ganzen Unaufhaltsamkeit, seinem Tempo – und mit seiner Härte und Brutalität – das war das Ziel der Futuristen. Und so kehrten auch Referenzen an die Szenerie des „modernen“ Krieges immer wieder – denn kaum etwas symbolisierte aus Futuristen-Sicht die Moderne so gut wie technisch perfektionierte Kriegsmaschinerie und stakkatoartige, alles durchdringende Gewehrshalbes. Diese Gewaltfixierung, der typisch aggressive Gestus³⁴ waren dabei höchst affirmativ; man wollte nicht etwa auf die Schattenseiten des Großstadtlebens aufmerksam machen, auf moralische Verderbtheit oder Gefühlskälte, d.h. negative Fortschrittsfolgen anprangern, wie es beispielsweise die Expressionisten taten. Schließlich bejahte, ja zelebrierte man die Moderne mit all ihren Exzessen – und wollte sie weiter auf die Spitze treiben.

32 Hier und folgend ebd., S. 302.

33 Ebd., S. 329.

34 Vgl. bspw. Lönne 1990/91 (s. Anm. 8), S. 109.

In elf Postulaten wurden die Forderungen und Prinzipien des Futurismus zu Papier gebracht – von der „Schönheit der Geschwindigkeit“ und der des Kampfes ist die Rede, auch von der „Liebe zur Gefahr“ oder der „Vertrautheit mit Energie“. Die futuristische Literatur lebe von der „angriffslustige[n] Bewegung“, in der Dichtung gehe es um „Mut, Kühnheit und Auflehnung“, überhaupt wolle man „die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören“ – denn schließlich könne ein „Werk ohne aggressiven Charakter [...] kein Meisterwerk sein“. Gesteigert münden diese Umbruchszenarien in die Feier der „viestimmige[n] Flut der Revolutionen“. Doch erst durch die Formulierung „Wir wollen ...“ erhielt das Manifest den Charakter eines Gemeinschaft suggerierenden Appells. Charakteristisch für die gewaltfixierte Radikalität, die polarisierende Identitätsschöpfung und den revolutionären Anspruch auf Umwälzung der Gesellschaft ist dabei folgender vielzitierte Satz: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten [...]“. Für Marinetti jedenfalls, den Kopf des Futurismus, „erschöpfte sich die neue Kunst nicht in einem neuen Stil“, sie stellte für ihn zweifellos „eine sozial-ästhetische Tendenz, ein Mittel der Revolte gegen die bürgerliche Orientierung am Vergangenen und Überlebten“ dar. Strebte er doch nach einer „Verbindung von Kunst und Politik“ mit dem Ziel einer „gesteigerte[n] Ästhetisierung des politischen Lebens“ – forderte also mehr Möglichkeiten der Einflussnahme in gesellschaftspolitischen Angelegenheiten, d.h. Macht, in den Händen (futuristischer!) Künstler. Ebenso unzweifelhaft bildeten diese eine Avantgarde. Wird der avantgardistische Anspruch forciert, so besteht eine solche Gruppierung „weiterhin darauf, nicht nur die Kunst zu erneuern, sondern die ganze Gesellschaft. [Und] Veränderung der gesellschaftlichen Realität mittels Zerstörung der traditionellen künstlerischen Formen.“

(SELBSTÜBERSCHÄTZTE) AVANTGARDE IN KUNST UND GESELLSCHAFT

Die Futuristen waren also nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine gesellschaftliche Avantgarde – oder wollten es jedenfalls sein. Zumindest „seinem eigenen Anspruch nach war der Futurismus eine umfassende Bewegung, eine ästhetische und politische Weltanschauung“. Einlösen konnten sie diesen selbstherrlichen Anspruch jedoch nur bedingt. Zwar ist nicht zu leugnen, dass in „diesem sowohl nach innen als auch nach außen gerichteten Aktionismus ein politisches Krisenbewusstsein zum Ausdruck kam“, welches charakteristisch war für das Italien zwischen 1900 und 1914, dass der Futurismus trefflich gesellschaftliche Stimmungen antizipierte und sich passgenau mit einem gerade entstehenden „intellektuellen Nationalismus“

verband.³⁵ Dennoch blieb es meist bei diesem bloßen Aktionismus, die Futuristen schwärmten von einer „großen Zukunft“, konnten jedoch „keinerlei elaboriertes Zukunftsprogramm vorweisen“, auch mangelte es ihnen an einer „tragfähigen Organisationsstruktur.“ Die verbale Überfülle korrespondierte nicht mit einem entsprechenden Ausmaß an greifbaren Aussagen. Der fehlende „Sinn für das Wohin der geplanten Gegenwart“ ließ „hellsichtige Zeitgenossen“ schon früh skeptisch werden ob der Tragfähigkeit der futuristischen Ideen.³⁶ Doch auch an anderen Stellen neigte der Futurismus dazu, sich selbst zu diskreditieren. Im Gegensatz zur Schwammigkeit beim politischen Programm zeichneten sich Anweisungen zur künstlerischen Programmatik durch große Exaktheit und Detailfülle aus. Beispielsweise hatte der Futurismus die Befreiung von überkommenen Vorschriften in der Poesie gefordert – um nun eben solche selbst aufzustellen. Denn so apodiktisch, wie sie ihre Leitsätze präsentierten, ließen diese kaum Raum für andersgearbeitete Vorstellungen, verfielen ebenfalls in Pedanterie und pressten die Dichtkunst nur in ein frisches Muster; schließlich ist die allzu dogmatische Ablehnung (alter) Autoritäten meist nichts anderes als eine neue autoritäre Vorgabe. Derartige Paradoxien finden sich im Futurismus, seinen Schriften und Programmatiken zuhauf.

HINTER GITTERN MIT DEM DUCE: DIE ERSTAUNLICHE KARRIERE EINES MANIFEST-VIRTUOSEN

Für Marinetti erwies sich das Manifest jedoch letztlich als ein exzellentes Karrierevehikel. Es machte den vormals erfolglosen Literaten „in der italienischen Kulturszene mit einem Schlag bekannt“³⁷. In Lexika firmiert er heute als Begründer einer einflussreichen Kunstrichtung, des Futurismus. Der „Duce“ Benito Mussolini machte ihn 1924 zu seinem Kultusminister, 1929 erhob in die Akademie Italiens zu ihrem Mitglied.³⁸ Kein Wunder, schließlich war Marinetti geschickt vorgegangen und hatte bei jedem seiner Schritte stets sein persönliches Renommee im Blick – und seine Mitgliedschaft ausgerechnet in einer königlich protegierten Institution zeigt, dass er die noch im Manifest polemisch kritisierte Akademisierung ebenso wie seine prinzipielle Ablehnung tradierter Systemelemente im Augenblick eines möglichen Statusgewinns schnell und unbekümmert ignorieren konnte. Obwohl die futuristischen Postulate meist mit „wir“ begannen, was eigentlich

35 Vgl. auch Lönne 1990/91 (s. Anm. 8), S. 109 f.

36 Schramme, Thomas: Wir fühlen uns aus Stahl erbaut, in: die tageszeitung, 18.02.2009.

37 Schieder 2008 (s. Anm. 21), S. 58.

38 Vgl. Eltz 1986 (s. Anm. 22), S. 38. Man spottete „auf den revolutionären Marinetti, der sich mit einem Male Mitglied der königlichen Akademie nennen darf“; Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 41.

auf eine Verfassergruppe schließen lässt, war das Manifest doch nur mit einem einzigen Namen unterzeichnet: F. T. Marinetti. Filippo Tommaso Marinetti hatte die Publikation tatsächlich im Alleingang verfasst.³⁹ Natürlich gab es viele künstlerisch aktive und erfolgreiche Futuristen, von denen einige auch Folgemanifeste verfassten und die sich zum Teil mit Marinetti überwarfen und eigene Deutungen des Futurismus zu etablieren suchten, doch blieb stets Marinetti der Protagonist und die Personifikation des Futurismus – und seiner Manifeste. Insoweit stellt er geradezu den Prototyp eines professionellen Manifestanten dar.

Dennoch benötigte Marinetti eine gewisse Anzahl von Personen, die er als Anführer dominieren konnte. Er schuf sich deshalb eine Gruppe aus Anhängern einer von ihm mitkonzipierten, ja: *manifestierten* Kunstrichtung. In dieser Gruppe setzte er eine Hierarchie durch, an deren Spitze er sich stellen und die er, vielbeachtet und –gerühmt, nach außen vertreten konnte. Gerade im Kunstmetier waren Manifeste hierfür ein oft gebrauchtes Mittel: Denn sie „verpflichten die Mitglieder auf das Programm der Gruppe, simulieren in gewisser Weise den Initiationsprozess und dienen zugleich als Propagandamaterial zur Anwerbung weiterer Anhänger“⁴⁰. Auch Marinetti diente das Manifest als theoretisches, einigendes Band, als Elixier eines Esprit de Corps. Es machte ihn schlagartig zum „Gründer, Direktor und Koordinator der Bewegung“⁴¹. Und diesen öffentlich erkennbaren Status verteidigte er anschließend vehement. Innerhalb der futuristischen Gemeinschaft agierte er in der despotischen Manier eines kleinen Diktators, der auf alles ein Auge haben wollte, jeden Text redigierte und auf diese Weise manisch „seine unangefochtene Autorität zu wahren“⁴² suchte. Dies ging allerdings auf Kosten des Zusammenhalts der Gruppe. Anfängliche Mitstreiter wie Carrà oder Severini zogen, von der ständigen Bevormundung zunehmend genervt, von dannen, um – im nun emanzipierten Selbstverständnis, im Gegensatz zu den „Marettianern“ wahre Futuristen zu sein – eigene Manifeste zu schreiben.⁴³

Davon unberührt entwickelte sich Marinetti „zu einem Spezialisten für Manifeste. Aus seiner Feder sind [...] Dutzende von Manifesten geflossen und mindestens noch einmal so viele von anderen Autoren hat er redigiert. Es gibt kaum einen Bereich der ästhetischen Produktion, aber auch keinen des gesellschaftlichen Lebens, zu dem M[arinetti] nicht per Manifest Stellung bezogen [...] hätte.“⁴⁴ Er professionalisierte sich regelrecht zu einem hauptberuflichen Manifestanten und schuf sich seinen einfach eigenen Ex-

39 Vgl. Lönne 1990/91 (s. Anm. 8), S. 114.

40 Malsch, Friedrich W.: Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997, S. 173.

41 Ebd., S. 173.

42 Ebd., S. 175.

43 Vgl. ebd., S. 173; vgl. außerdem Eltz 1986 (s. Anm. 22), S. 36.

44 Malsch 1997 (s. Anm. 40), S. 116.

pertenrang.⁴⁵ Sogar Kritiker differenzierten zwischen dem Schriftsteller und dem Maler Marinetti – ersterem wurde Talent attestiert, letzterer galt als weit weniger begabt.⁴⁶

Marinettis Vorgehensweise kann im geschichtlichen Rückblick tatsächlich imponieren. Erstens traf er, wie gesagt, den Nerv der Zeit. Zweitens nutzte er raffiniert das Avantgarde-Konzept für seine Zwecke. Schließlich will sich „jede Avantgarde [...] vom Vorhergehenden radikal abgrenzen, will ‚neu‘ sein im totalen Sinne.“⁴⁷ Marinetti instrumentalisierte die Verlockung, sich als Avantgarde zu begreifen und an einer mutmaßlichen Zäsur der Kunstgeschichte teilzuhaben. Auch kanalisierte er die Energien einer vom Fortschrittsoptimismus übermannten Gesellschaft und bot in einer hektischen Umwelt eine Kollektividentität. Der Selbstanspruch, „absolute Originalität“⁴⁸ zu besitzen und als eine „ästhetische und politische Weltanschauung“⁴⁹ unverwechselbar zu sein, war zweifelsohne attraktiv und verhielt elitäre Distinktion. Als Futurist war man „vorne“, gewissermaßen bereits in einer übermorgigen Zukunft angekommen; auch konnte man sich einer konkreten Gruppe zurechnen, die sich an der „Spitze der europäischen Kunst“⁵⁰ wähnte. Dass der Futurismus eigentlich selbstbetrügerisch war, zählte da wenig und konnte von Marinettis Show überdeckt werden – denn obwohl das Manifest eine radikale Abkehr von Systematischem und Konventionellem postulierte, präsentierte es seine Ansichten rundum systematisch und konventionell in Form eines dreizehn Vorschriften umfassenden Katalogs.

Drittens gelang Marinetti, andere Akteure für seine selbstentworfenen Künstlergemeinde zu interessieren. So etwa Politiker. Zumindest tendenziell dienten sich die Futuristen dem italienischen Faschismus Mussolinis an, versprachen sich von dessen Machtantritt die Verwirklichung ihrer Ideen in einem neuen Staat, mit einer neuen Gesellschaft.⁵¹ Bereitwillig ließ sich insbesondere Marinetti von den Faschisten weltanschaulich in Dienst nehmen, kandidierte sogar auf einer ihrer Wahllisten und begab sich im Rahmen eines – allerdings nur drei Wochen währenden – Gefängnisaufenthalts in ein gemeinsames Märtyrertum mit Mussolini.⁵² Die Hinwendung zur jungen faschistischen Bewegung wirkte plausibel; in ihrem aggressiven und totalitären Gebaren schien sie einem politischen Pendant des Futurismus zu entsprechen. Marinetti freilich tat gut daran, denn die Kameraderie mit den auf-

45 Vgl. ebd., S. 239 f.

46 Siehe Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 20.

47 Schieder 2008 (s. Anm. 21), S. 57.

48 Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 28.

49 Schmidt-Bergmann 1991 (s. Anm. 24), S. 77.

50 Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 16 f.

51 Siehe Eltz 1986 (s. Anm. 22), S. 35.

52 Vgl. Schieder 2008, S. 71 (s. Anm. 21); Schramme, Thomas: Wir fühlen uns aus Stahl erbaut, in: die tageszeitung, 18.02.2009.

strebenden Faschisten bot die Chance, zur „Staatskunst“ eines neuen Italien zu avancieren. Später ließ er dann auch keine Gelegenheit aus, an die Wegbereiterrolle seiner Futuristen für das neue Regime zu erinnern.

PR IN EIGENER SACHE: CABRIO-FAHRTEN UND OHRFEIGEN

Viertens aber wusste Marinetti für sein Projekt systematisch die Medien zu nutzen. Mit der Entscheidung für das politische Manifest hatte er zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein damals zeitgemäßes und zweckdienliches Mittel gewählt, um sich in einer vorwiegend von Druckerzeugnissen hergestellten Öffentlichkeit zu präsentieren sowie Reputation und Prestige zu erwerben.⁵³ Neiderfüllt sahen ihn jene Rivalen in die „Reklametrompete“⁵⁴ pusten, die mit ihm um die öffentliche Aufmerksamkeit konkurrierten. Futuristen, so merkten Kritiker an, wären eben „Fanatiker des lauten Erfolgs um jeden Preis“⁵⁵ und Marinetti sei „kein Dichter, kein Künstler“⁵⁶, sondern „ein Unternehmer“. Marinetti brachte eine „breit angelegte Werbekampagne ins Rollen“⁵⁷, in welcher das im *Figaro* publizierte Manifest nur eine Etappe war. Für seinen persönlichen Anspruch, prominent und geachtet zu werden, musste er ja auch aus den kleinen Zirkeln des hermetischen Kunstbetriebs spektakulär ausbrechen und suchte insofern den Kontakt zu möglichst vielen Bevölkerungsschichten.⁵⁸ Dazu betrieb er enormen logistischen Aufwand.⁵⁹ Seine Manifeste ließ er massenhaft in den Straßen plakatieren und als Flugblätter verteilen, in den Presseredaktionen oder bei anderen Multiplikatoren trudelten sie als Faltblätter ein; zusätzlich engagierte er professionelle Sprecher, die seine futuristischen Leitsätze auf diversen Veranstaltungen und in Theatern verlasen. Obendrein publizierte er Sammelbände futuristischer Manifeste, damit auch ältere Schriften ja nicht in Vergessenheit gerieten und mit denen er gezielt die Rezeption des Futurismus, seine historische Bewertung, steuern“⁶⁰ wollte. Etliche Manifeste seiner Abkömmlinge wurden zudem unter der strikten Redaktion Marinettis nachbearbeitet.

53 Vgl. Malsch 1997 (s. Anm. 40), S. 186.

54 Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 25.

55 Ebd., S. 18.

56 Ebd., S. 54.

57 Malsch 1997 (s. Anm. 40), S. 107 f.

58 Marinetti war der „erste, der die Wirkung seines Manifestes gezielt auf ein breiteres Publikum als das literarische im engeren Sinn anlegt“; ebd., S. 105.

59 Siehe ebd. S. 117.

60 Ebd.

Sein „strategisches und werbetechnisches Genie“⁶¹ überließ nichts dem Zufall. Um den begehrten VIP-Status zu erreichen, konnte er auf ein umfangreiches Repertoire wirksamer wie aufsehenerregender PR-Methoden zurückgreifen. Er arrangierte seine Ausstellungen selbst, hielt Vorträge und Lesungen, suchte Meinungsmultiplikatoren persönlich auf und inszenierte sensationelle Aktionen – dazu gehörte beispielsweise eine rasante Fahrt im offenen Cabriolet durch die kaiserliche Reichshauptstadt Berlin, während der er mit dem Ruf: „Eviva Futurista!“⁶² futuristische Flugblätter und Plakate in eine staunende Zuschauermenge warf. Marinetti liebte die Provokation, denn sie verschaffte ihm Aufmerksamkeit. Seine Auftritte gestaltete er als Polithappenings, bei denen es auch mal zu Handgreiflichkeiten oder zur Beschimpfung des Publikums kommen konnte.⁶³ Unter der Ägide Marinettis fielen die Futuristen überdies durch ein extravagantes Erscheinungsbild auf, gerieten dabei allerdings mitunter zu albernem Gecken. Marinetti und sein Kompagnon Boccioni hüllten sich mondän in Smoking und Havelock und benahmen sich im Umfeld sitzsamer Bürger zügellos. Andere trugen futuristisch kreierte Anzüge, die schwarzweiß und diagonal zugeschnitten waren.⁶⁴ Auch konnte es passieren, dass Boccioni aus dem Nichts heraus Passanten ohrfeigte,⁶⁵ ferner ist überliefert, dass Marinetti seinen Kritiker Ardengo Soffici und dessen Redaktionskollegen der *La Voce* in einem Florentiner Café aufsuchte und sie in der spätpubertären Rage eines Halbstarken mit Stockschlägen und Ohrfeigen bedachte.⁶⁶ Futuristische Soirées waren nicht weniger spektakulär – „jeden Abend wurden die Weingläser nach dem letzten Schluck an die Wand geschmissen“⁶⁷. Bloß niemals bescheiden und unauffällig zu sein, lautete eine von Marinettis zentralen Devisen, um nicht der Belanglosigkeit anheimzufallen oder gar langweilig zu wirken.

BEWEGUNG GESCHEITERT, MARINETTI ERFOLGREICH

Insgesamt verkettete Marinetti irreversibel seinen Namen mit der Kunstgattung. Seine „Omnipräsenz“ suggerierte den Status eines „offiziellen Sprecher[s] einer kollektiven Meinung“ und führte zu der „Gleichsetzung: Futurismus=Marinetti“.⁶⁸ Und dies war wohl auch die nachhaltigste Wirkung des Futurismus. Der „Aktionismus in Permanenz war für die Futuristen iden-

61 Schmidt-Bergmann 1991 (s. Anm. 24), S. 108 f.; vgl. auch Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 14.

62 Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 14.

63 Vgl. Schieder 2008 (s. Anm. 21), S. 59.

64 Vgl. Demetz 1990 (s. Anm. 14), S. 29.

65 Vgl. ebd., S. 15.

66 Vgl. ebd., S. 23 f.

67 Ebd., S. 15.

68 Eltz 1986 (s. Anm. 22), S. 128.

tisch mit Modernität“ – dies genügte jedoch nicht, um tatsächlich eine breite und schlagkräftige gesellschaftspolitische Bewegung in Gang zu setzen oder gar aufrechtzuerhalten. Denn das „große Ganze“ und der „konkrete Plan“ blieben, verpackt in weitschweifige und übersteigerte Formulierungen, weitgehend nebulös. Doch da hatte Marinetti längst überdauernde Bekanntheit erlangt und sich in der Tat wenigstens eine zeitlang ihm Glanz der einst – während der unerfüllten Schriftstellerexistenz – herbeigesehnten Berühmtheit sonnen können. Zweifelsohne war er der Hauptprofiteur futuristischer Kunst: Weder entfaltete der Futurismus eine gesellschaftsrevolutionierende Kraft, noch entwickelte er eine tragfähige Organisationsstruktur, blieb mit kaum mehr als siebzig Anhängern lediglich eine „diffus[e] Bewegung“⁶⁹. Marinetti freilich sprach von einer futuristischen „Bewegung“.⁷⁰ Darin lag wohl das größte Talent des künstlerisch Begabungslosen: Etwas real gar nicht Existentes selbstbewusst zu manifestieren.

69 Schieder 2008 (s. Anm. 21), S. 68.

70 Vgl. ebd., S. 69.