



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der ‚Neue Mensch‘ und das ‚Maschinenauge‘ – Das
fotografische Porträt im italienischen Futurismus“

verfasst von / submitted by

Helga Maria Auer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Sämtliche personenbezogenen Formulierungen sind geschlechtsneutral zu verstehen. Die Zitate in deutscher Sprache werden in der aktuellen Rechtschreibung wiedergegeben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Forschungsstand	3
1.2. Einführung in den Futurismus	4
2. Kunst oder Propaganda? Die Rolle der Fotografie im Futurismus	7
2.1. Die Fotografie im <i>secondo futurismo</i>	16
2.1.1. <i>La fotografia futurista</i> – Manifest und Bekenntnis zum Fotodynamismus	17
2.2. Geschichte der Porträtfotografie	19
3. Der Mythos der Avantgarde in den Porträtfotografien Filippo Tommaso Marinettis	22
3.1. Porträtfotografie und Printmedien	22
3.2. Der futuristische Maschinenmensch in der Porträtfotografie	29
4. Der Fotodynamismus der Bragaglia-Brüder	32
4.1. Der Einfluss des <i>dinamismo pittorico</i> auf den <i>fotodinamismo</i>	33
4.2. Der Fotodynamismus – Theorie und Praxis	35
4.2.1. Porträt oder Anti-Porträt? Die Anonymisierung des Porträtierten	38
4.2.2. Wissenschaft oder Kunst?	40
5. Die Porträts von Fortunato Depero und die Erfindung der Fotoperformance ..	42
5.1. Close-ups	43
5.2. Die Erfindung der Fotoperformance	46
5.2.1. Die Anfänge der futuristischen Performance und der „serate futuriste“	46
5.2.2. Der Einfluss des Theaters auf die Fotografie Deperos	48
5.3. Das Bildnis als Postkarte	50
5.4. Die Gardasee-Serie	53
5.5. Selbstporträts im Vergleich: Grimassen bei Fortunato Depero und Tato	55
6. Futuristische Porträts in den Fotomontagen	57
6.1. Geschichte und Funktion der Fotomontage	57
6.2. Die Fotomontage im Futurismus	59
6.3. Die spiritistische Fotomontage der Bragaglia-Brüder	61
6.4. Tato (Guglielmo Sansoni, 1896–1974)	66
6.4.1. Die Komik in Tatos Selbstporträt als Gefangener	67
6.4.2. Von der <i>aeropittura</i> zur Aerofotografie	70
6.4.2.1. Tatos <i>Aeroporträt</i> von Mino Somenzi	71

6.4.2.1.1. Die Bedeutung des Flugzeugs und der <i>aeropittura</i> im Futurismus	72
6.4.2.2. Vergleich Tatos <i>Porträt von Mino Somenzi</i> mit El Lissitzkys <i>Der Konstrukteur</i> (Abb. 83)	75
6.5. Die Selbstrepräsentation Marinettis in der Fotomontage	81
7. Conclusio	85
8. Literaturverzeichnis	88
9. Abbildungsverzeichnis	95
10. Abbildungen	104
11. Anhang	156
11.1. Abstract	156

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die mich im Rahmen dieser Masterarbeit begleitet haben. Zuallererst bedanke ich mich bei Herrn Prof. Dr. Sebastian Egenhofer für die Betreuung meiner Arbeit, die hilfreichen Anregungen und die aufbauende Kritik.

Ganz besonders möchte ich mich bei meiner gesamten Familie bedanken, die mir durch ihre Unterstützung und Hilfestellung mein Studium ermöglicht hat. Ebenfalls bedanke ich mich bei meinen Freunden, die mich mit Anregungen zu meiner Arbeit und durch aufbauende Worte jeder Zeit unterstützt haben.

1. Einleitung

Die fotografischen Porträts der Futuristen von der Gründung der Avantgardebewegung im Jahr 1909 bis in die 1930er Jahre sind ein weitgehend unerforschtes Thema. Daher macht es sich die vorliegende Arbeit zum Ziel sich diesem Forschungsgegenstand zu widmen. Im Fokus der Arbeit steht die Frage nach den formalen und inhaltlichen Konzepten der Selbstrepräsentation und -inszenierung der futuristischen Künstler in den Porträtfotografien. Der Kern der Arbeit besteht aus einer Analyse der fotografischen Bildnisse im Hinblick auf die Konzeption des „Neuen Menschen“, wie er in den theoretischen Schriften der Futuristen beschrieben wird. Ein genauer Blick auf die verschiedenen Abhandlungen der Futuristen soll nicht nur Aufschluss über die Konzeption des „Neuen Menschen“ geben, sondern auch das Verhältnis der Futuristen zur Fotografie klären, worum es nach einer kurzen Einführung in den Futurismus gleich zu Beginn der Arbeit gehen soll. Hierbei wird erörtert, wie sich der Status der Fotografie im Laufe der Zeit verändert hat. Den wesentlichen Einfluss üben die Positionen der futuristischen Maler – allen voran Umberto Boccioni – und deren Verhältnis zu den fotografischen Experimenten von Anton Giulio und Arturo Bragaglia aus. Im Brennpunkt des futuristischen Diskurses über die Fotografie steht die Zeittheorie des Philosophen Henri Bergson, weshalb auch auf diese eingegangen wird. Einen wichtigen Wendepunkt für die Integration der Fotografie in den Futurismus stellt das Manifest *La fotografia futurista* dar, welches als Originalzitat wiedergegeben und kurz vorgestellt wird.

Ziel der Untersuchung ist es, nicht eine pauschale Antwort auf die Fragen zu liefern, sondern anhand ausgewählter Arbeiten und deren Vergleich unterschiedliche Positionen innerhalb der fotografischen Landschaft herauszuarbeiten. Daher werden im Hauptteil einige ausgewählte Fotografen und Künstler aus dem Milieu der futuristischen Gruppe und deren fotografischer Repräsentationsstil vorgestellt. Als Erstes wird der Frage nachgegangen, wie sich Marinetti, der Gründer und Wortführer der Gruppe, über die Fotografie inszeniert. Marinetti ist zwar selbst kein Fotograf, übt allerdings einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Bildgestaltung aus. Die emblematisch gestalteten Porträtfotografien werden einer ikonographisch-ikonologischen Analyse unterzogen. Die erste große fotografische Innovation stammt mit dem sogenannten Fotodynamismus von den Bragaglia-Brüdern. Sie beschäftigen sich vor allem mit Langzeitbelichtungen und der

Bewegungsspur, die der menschliche Körper erzeugt. Die Fotodynamiken werden unter theoretischen und formalen Gesichtspunkten analysiert. Eine weitere wichtige Entwicklung stellt Fortunato Deperos Fotoperformance dar. Eine Auswahl seiner Selbstbildnisse wird im Hinblick auf ihren Performancecharakter und der Verwandtschaft zum futuristischen Theater, dem Varieté und dem Kino untersucht. Neben einer Reihe von Porträtaufnahmen aus den 1910er Jahren wird auch eine bis dato unpublizierte Fotografie-Serie von 1925 zum Forschungsgegenstand. Um die verschiedenen Positionen und Innovationen im Bereich der futuristischen Porträtfotografie zu verdeutlichen, findet eine vergleichende Betrachtung zwischen den Selbstporträts Deperos und jenen von Guglielmo Sansoni (Tato) statt.

Den zweiten großen Abschnitt dieser Arbeit bilden die futuristischen Fotomontagen. Dabei findet eine Unterscheidung zwischen den Fotomontagen aus der ersten Phase und jenen aus der zweiten Phase des Futurismus statt. In der ersten Phase sind vor allem die Experimente der Bragaglia-Brüder relevant. Die Quelle der Inspiration für ihre Fotomontagen liegt vor allem in der Beschäftigung mit dem Okkultismus und der spiritistischen Fotografie, deren Ikonographie sie sich bedienen. Der Einfluss des Okkulten auf die Porträtaufnahmen der Bragaglias, soll in diesem Kapitel dargelegt werden. Ab 1930 verfertigt Tato mittels Überlagerungstechnik zahlreiche Porträts von sich und seinen Künstlerkollegen. Neben seinen humoristischen Selbstporträts wird es vor allem um den Einfluss der *aeropittura* auf die Fotomontage gehen. Die Flugmalerei stellt ein wichtiges Bindeglied für die Beziehung zwischen den Futuristen und den faschistischen Machthabern dar. Daher wird es notwendig sein, die Kunstpolitik unter dem Faschismus etwas näher zu beleuchten. Ferner spielen auch die künstlerischen Entwicklungen außerhalb Italiens auf dem Gebiet der Fotomontage eine nicht zu unterschätzende Rolle, immerhin haben die Künstler im deutschsprachigen und sowjetischen Raum die Vorreiterstellung auf dem Gebiet der Fotomontage inne. Daher findet exemplarisch ein Vergleich zwischen Tatos *Porträt von Mino Somenzi* und El Lissitzkys *Der Konstrukteur* statt. Das Ende der Arbeit kehrt zu den Porträtfotografien Marinettis zurück. Dabei soll der Frage nachgegangen werden wie die offizielle Einführung der Fotografie in den Futurismus und die Fotomontagetechnik die Bildnisrepräsentation des futuristischen Anführers verändern.

1.1. Forschungsstand

Die erste Abhandlung über die italienische Fotografielandschaft entstand 1943. Die von Ermanno Federico Scopinich herausgegebene Publikation *fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* bildet eine große Auswahl an Arbeiten italienischer Fotografen ab. Diese lösten sich von der traditionellen Romantik und fanden laut Scopinich zu einem eigenen medienspezifischen Stil:

„Die Fotografie muss fortschrittlich sein können, die Entwicklung ihrer ästhetischen Werte muss beständig sein, ohne dass sie dadurch bestimmten oder von der aktuellen Kunst vorgeschriebenen Formen und Richtungen folgen soll. [...] Wir wollen nichts mehr von Fotografien hören, die Gemälde von Rembrandt zu sein scheinen, von Porträtaufnahmen, die man mit Pastellzeichnungen von Rosalba Carriera verwechseln könnte, von Landschaftsaufnahmen in der Art der toskanischen Macchiaioli.“¹

Die Publikation liefert einen fundierten Überblick über den Status und die Entwicklung der italienischen Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Unter den zahlreichen Abbildungen finden sich auch einige Werke der futuristischen Fotografen wieder, ohne dass der Autor jedoch näher darauf einging.

Für die Futurismus-Forschung bleibt die Fotografie lange Zeit nur von marginaler Bedeutung. Zum ersten Mal beschäftigt sich Giovanni Lista Ende der 1970er Jahre in einem Aufsatz mit der Fotografie im Umfeld der Futuristen damit. Bis heute stellen seine Publikationen die fundiertesten Abhandlungen über futuristische Fotografie dar. Die beiden umfangreichsten Publikationen zur futuristischen Fotografie entstehen 2001. In diesem Jahr kuratiert Lista die Ausstellung *Futurism & Photography* für die Estorick Collection of Modern Italian Art in London. Sowohl fotografische Werke der Futuristen als auch solche von Berufsfotografen, die mit den Futuristen kooperieren, finden ihren Weg in die Ausstellung. Im Ausstellungskatalog erörtert Lista die wichtigsten fotografischen Innovationen und Positionen, die sich zwischen 1911 und 1939 in Italien realisieren. Auch in seiner Publikation *Cinema e fotografia futurista* von 2001 widmet sich Lista zentralen Themen der futuristischen Fotografie. Dazu gehören der Fotodynamismus, die Fotoperformance, die Maschinenästhetik der 1920er Jahre und die Fotomontagen und Fotocollagen aus den 1930er Jahren. Der Fotodynamismus der Bragaglia-Brüder findet 1997 Berücksichtigung bei Marta Braun. Sie untersucht den Einfluss des Okkulten auf das Schaffen der Bragaglias. Laura Moure Cecchini hingegen

¹ Scopinich 1943, S. 8. Einleitung in deutscher und italienischer Sprache.

arbeitet in einem Aufsatz von 2014 einen Vergleich zwischen den bragaglianischen Anti-Porträts und den Porträts Alvin Langdon Coburns (1882-1966) heraus.

Für die Interpretation der Werke sind vor allem die theoretischen Abhandlungen der Futuristen von zentraler Bedeutung. Die Wiedergabe der wichtigsten Werke der Futuristen findet sich 1993 bei Hansgeorg Schmidt-Bergmann.² Die Werke sind ins Deutsche übersetzt, ausgewählte Werke vom Autor interpretiert und in den historischen Kontext gestellt. Vergleichbares gilt auch für die Publikation von Lawrence Rainey, Christine Poggi und Laura Wittmann in der eine Vielzahl von Texten in englischer Sprache wiedergegeben wird. Bis heute sind jedoch nicht alle Texte vollständig erfasst und viele Manifeste wie auch das Manifest *La fotografia futurista* finden kaum Erwähnung in der Literatur. In voller Länge ist letztgenannter Text im Ausstellungskatalog *Photographie Futuriste Italienne 1911–1939* von 1981 zu finden.

1.2. Einführung in den Futurismus

Das Manifest des Futurismus, verfasst von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) und zum ersten Mal veröffentlicht am 20. Februar 1909 in französischer Übersetzung in *Le Figaro*, bildet den Grundstein der futuristischen Avantgardebewegung in Italien.³ Marinetti spricht in diesem Manifest stellvertretend für eine Gruppe, die es zu diesem Zeitpunkt eigentlich noch nicht gibt. Erst nach der Veröffentlichung mobilisiert der Verfasser nach und nach einen Zusammenschluss aus Literaten und bildenden Künstlern.⁴

Dieses erste Manifest ist ein Lobgesang auf die Geschwindigkeit des modernen Lebens und ihre Erfindungen. Der Futurist verherrlicht den Rennwagen, die Bahnhöfe mit ihren Lokomotiven, die Dampfer, aber auch den Kampf und Militarismus sowie den Krieg als „die einzige Hygiene der Welt“⁵ Gleichzeitig fordert er die Überwindung der alten Traditionen in sämtlichen Künsten: „Wahrlich, ich erkläre euch, dass der tägliche Besuch von Museen, Bibliotheken und Akademien (diesen Friedhöfen vergeblicher Anstrengungen, diesen Kalvarienbergen gekreuzigter Träume, diesen Registern gebrochenen Schwunges) für die Künstler ebenso schädlich ist wie eine zu lange

² Neuausgabe 2009.

³ Maddow/ Sullivan 1979, S. 16.

⁴ Baumgarth 1964, S. 168.

⁵ Filippo Tommaso Marinetti, Das Manifest des Futurismus, 1909, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 77, Übers. v. Christa Baumgarth.

Vormundschaft der Eltern für manche Jünglinge. [...] Aber wir wollen von der Vergangenheit nichts wissen, wir jungen und starken *Futuristen*!“⁶ In den ersten Monaten bestand die Gruppe jedoch ausschließlich aus Lyrikern, denn die Erneuerung der Welt sollte über die Poesie und den „verso libero“ vonstattengehen.⁷

Am Abend des 15. Februar 1910 stellt Marinetti sein Programm im Teatro Lirico in Mailand vor, welches unter anderem die Aufmerksamkeit des Malers Umberto Boccioni (1882–1916) auf sich zieht. Dieser meint nach der Vorführung zu seinem Freund Luigi Russolo (1885–1947): „Ci vorrebbe qualcosa di eguale anche per la pittura!“⁸ Bald darauf findet ein Treffen zwischen Boccioni und Marinetti statt und schon kurze Zeit später entsteht das von Umberto Boccioni, Luigi Russolo und Carlo Carrà (1881–1966) unterzeichnete Manifest *La pittura futurista*.⁹ Angelehnt an das Gründungsmanifest wird hier das ästhetische Potenzial von Bewegung und Geschwindigkeit für die Kunst durchdacht. Dynamik und Simultaneität werden zu zentralen Themen der darstellenden Kunst. Nach der Integration der Malerei in die futuristische Bewegung dehnt sich die avantgardistische Bewegung auf immer mehr Bereiche der Kunst und des Lebens aus. Davon zeugt vor allem das Manifest *Futuristische Neukonstruktion des Universums* von 1915, welches eine Ausdehnung der futuristischen-, künstlerischen Praxis auf sämtliche Lebensbereiche fordert.¹⁰

Der Erste Weltkrieg bedeutet allerdings eine Zäsur in der italienischen Avantgardebewegung. In der Forschung wird deshalb zwischen dem „primo futurismo“ und dem „secondo futurismo“ unterschieden. Lange Zeit befasste sich die Forschung lediglich mit der ersten Phase des Futurismus, denn für viele Forscher endete der Futurismus bereits mit dem Tod Umberto Boccionis, dem Anführer der futuristischen Maler, im Jahr 1916. In den beiden darauffolgenden Jahrzehnten entstehen jedoch weiterhin zahlreiche Manifeste, die von den unterschiedlichsten Mitgliedern der Bewegung verfasst und unterzeichnet werden. Vom *Manifest des futuristischen Tanzes* bis hin zum *Manifest der futuristischen Küche* werden nach und nach immer mehr Bereiche des alltäglichen Lebens in die Theorien der Avantgardebewegung

⁶ Ebd., S. 79.

⁷ Baumgarth 1964, S. 168.

⁸ Ebd., S. 170.

⁹ Ebd., S. 172

¹⁰ Siehe: Fortunato Depero/ Giacomo Balla, *Futuristische Neukonstruktion des Universums*, 1915, in: Schmidt-Bergmann 1993, S. 241–246, Übers. v. Hans G. Tuchel.

aufgenommen. Besonders in dieser zweiten Phase entstehen verschiedene neue Gruppen unter der Schutzherrschaft des Futurismus, die auch für eine Vielzahl neuer Ideen sorgen. Eine Zusammenfassung der verschiedenen futuristischen Theorien erfolgt rückblickend durch Marinetti im Jahr 1932 in der *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Marinetti bedient sich hier bei dem Versuch, den Futurismus zu beschreiben, folgender Worte:

*„Verjüngende, erneuernde, beschleunigende künstlerische-politische Bewegung, von F. T. Marinetti 1909 in Mailand geschaffen. Seine fundamentalen Prinzipien wurden in den verschiedenen Manifesten wie folgt dargelegt:
,Explosives Kunst-Leben. Erregte Italianität. Anti-Museum. Anti-Kultur. Anti-Akademie. Anti-Logik. Anti-graziös. Anti-sentimental. Wider tote Städte. Modernolatry.¹¹ Religion der Neuheit, Originalität, Geschwindigkeit. Anti-Egalitarismus. Schöpferische Intuition und Unbewusstes. Geometrischer Glanz. Ästhetik der Maschine. Heroismus und Possenreißerei in Kunst und Leben. Kaffeehaus-Konzerte, Körperwahnsinn und futuristische Soireen. Destruktion der Syntax. Freie Einbildungskraft. Geometrische und numerische Sensibilität. Worte in Geräuschfreiheit. Farbige, synoptische Plakate mit befreiten Wörtern. Marschierende synoptische Deklamation. Kräftigung des Impressionismus. Form-Farbe-Synthese. Der Betrachter im Zentrum des Bildes. Plastische Dynamik. Seelenzustände. Kraft-Linien. Physischer Transzendentalismus. Abstrakte Malerei aus Tönen, Geräuschen, Gerüchen, Gewichten und mysteriösen Kräften. Wechselseitige Durchdringung und Gleichzeitigkeit von Zeit-Raum, fern-nah, außen-innen, gesehen-geträumt. Reine Architektur (Eisen-Zement). Nachahmung der Maschine. Dekoratives elektrisches Licht. Überraschende theatralische Synthesen ohne Technik und Psychologie. Szenische Gleichzeitigkeit von fröhlich-traurig, Realität-Traum. Drama von Objekten. Dynamische Bühne. Mechanischer, parolibertärer Tanz des multiplizierten Körpers. Aerotanz und Aerotheater. Kunst der Geräusche. Lärmtöner. Geräuschharmonien. Enharmonische Streichinstrumente. Gewichte, Maße, Preise des schöpferischen Genies. Taktivismus und taktile Leinwände. Auf der Suche nach den neuen Sinnen. Freie Worte und olfaktorische theatrale Synthesen. Artificielle Flora. Plastischer Bewegungs-Geräusch-Komplex. Simultanes Leben. Schutz der Maschinen. Vielstimmiger Vortrag. Aeromalerei. Aeropoesie. Futuristische Küche. Futuristische Photographie. Heilige futuristische Kunst.“¹²*

Anhand dieser Aufzählung lässt sich bereits erahnen, welch umfangreiche und vielschichtige Strategien die Futuristen entwickelt haben. Davon abgesehen werden auch futuristische Manifeste veröffentlicht, welche jedoch nicht von Marinetti offiziell anerkannt werden, wie etwa das Manifest von Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) über den *Fotodinamismo futurista* (Kapitel 4). Dass gerade die futuristische Fotografie als letzter Punkt in der Aufzählung genannt wird, ist allerdings kein Zufall. Lange Zeit wird die fotografische Technik nicht in die futuristischen Theorien miteinbezogen. Erst 1930

¹¹ Filippo Tommaso Marinetti, Futurismus, 1932, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 326, Übers. v. Heinz-Georg Ortmanns.

¹² Ebd., S. 327.

verfasst Marinetti zusammen mit dem Fotografen Tato (eigtl. Guglielmo Sansoni, 1896–1974) das Manifest der futuristischen Fotografie.

2. Kunst oder Propaganda? Die Rolle der Fotografie im Futurismus

Besonders die erste Phase des Futurismus, welche zeitlich zwischen 1909 und dem Beginn des Ersten Weltkriegs einzuordnen ist, zeichnet sich durch eine skeptische bis ablehnende Haltung einiger Futuristen gegenüber der Fotografie als künstlerischem Medium aus. Insbesondere Boccioni – futuristischer Maler der ersten Stunde – schreibt 1913 derart diffamierende über die Fotografie, dass es unmöglich wird, diese offiziell in Gestalt eines Manifests als futuristische Technik in den künstlerischen Schaffensprozess zu integrieren.

Noch vor der Gründung der futuristischen Gruppe experimentiert Boccioni allerdings selbst mit der Fotografie und erstellt zwischen 1905 und 1907 in Venedig ein Multiselbstporträt mit dem Titel *Io-Noi (Ich-Wir)* (Abb. 1).¹³ Auf dieser Fotografie erscheint er als Brustbild in fünffacher Ausgabe, wie er mit seinen multiplizierten Erscheinungen im Kreis steht und jede dieser Erscheinungen ihr Gegenüber anblickt. Dabei sehen sie einander aufrecht stehend und mit neutralem Gesichtsausdruck an. Der Hintergrund ist schlicht in Schwarz gehalten. Die Abbildung wird von einem weißen Rahmen umgeben, der vom Künstler mit „io“ im oberen Teil des Rahmens und mit „noi“ am rechten Rand beschriftet wurde. Laut Giovanni Lista entstand dieses Multiporträt unter Zuhilfenahme von Spiegeln, ähnlich jenen Fotos, die zu jener Zeit von Wanderfotografen auf Jahrmärkten und Messen hergestellt wurden, indem diese mehrere Spiegel um das Modell positionierten.¹⁴

Die multiplizierte Gestalt des Porträtierten in ein und demselben Bild ist eine Idee, die es bereits vor der Erfindung der Fotografie gibt. Formal steht Boccionis fotografische Aufnahme dem Multiporträt aus der Malerei nahe, wie etwa jenem von Lorenzo Lotto (1480–1557). Lotto führt zwischen 1525 und 1535 ein Tripelporträt aus, in dem ein Juwelier auf ähnliche Weise präsentiert wird (Abb. 2). Dieser erscheint ebenfalls im Brustbild, jedoch in dreifacher und nicht fünffacher Ausführung, wobei die drei

¹³ Lista 2001b, S. 13.

¹⁴ Ebd.

Erscheinungen des Modells ebenfalls im Kreis zusammenstehen. Wie in Boccionis Porträt sind hier die Blicke auch geradeaus gerichtet, jedoch so, dass die Figuren aneinander vorbeischaun und die mittlere Gestalt den Betrachter des Bildes anblickt. Ähnlich verhält es sich auch mit einem Selbstporträt von Johannes Gump (1626–nach 1646) (Abb. 3). Um 1646 porträtiert sich der Maler, wie er sich selbst unter Zuhilfenahme eines Spiegels mit dem Pinsel malt. Der Künstler befindet sich in der Bildmitte, mit dem Rücken zu uns gewandt, sein Gesicht lässt sich nur im Spiegel als Spiegelbild (linke Seite) und auf der Leinwand als Malerei in der Malerei (rechte Seite) erkennen. Auch Boccioni ist uns mit dem Rücken zugewandt, sodass wir sein Gesicht lediglich über das Spiegelbild – das Abbild im Abbild – erkennen können. Der Spiegel ermöglicht es dem Maler sein subjektives Sichtfeld zu erweitern, um selbst sein eigenes Gesicht sehen zu können. Eine Funktion, die nun auch die Fotografie übernehmen kann und die den Spiegel für das Selbstbildnis obsolet werden lässt. So verzichtet der Maler Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) auf den altmodischen Spiegel, indem der Fotograf ihn mittels Fotomontage kurzerhand als einen imaginären Klon anfertigt, damit der Maler – zumindest in dieser Phantasievorstellung – sich selbst Modell sitzen kann (Abb. 4). Auch bei dem fotografischen Multiporträt Hannah Maynards, welches 20 Jahre vor Boccionis Porträt entsteht, verzichtet die Porträtierte auf den Spiegel und vervielfältigt ihr eigenes Antlitz mittels Mehrfachbelichtung (Abb. 5). Während bei der Fotomontage verschiedene Fotografien zu einem Bild zusammengefügt werden, wird in der Mehrfachbelichtung ein Negativ in verschiedenen Zeitabständen, in denen sich das Modell immer wieder neu positioniert, belichtet. In diesem Bewegungsablauf ähnelt die Mehrfachbelichtung dem Selbstporträt mittels Spiegel insofern, als der Maler nie gleichzeitig Spiegel und Leinwand im Blick behalten kann. Bei der Drehung des Kopfes vom Spiegel zur Leinwand und zurück verändert sich das Spiegelbild. Mehrfachbelichtung sowie das malerische Selbstporträt sind zwangsläufig an die Bewegung und die damit einhergehenden Verrückungen des Bildes gebunden. Die Fähigkeit der Kamera ein Abbild in Echtzeit fixieren zu können scheint die Bewegung einzufrieren und die Bewegung aus dem Multiporträt Boccionis völlig zu verbannen. Das Spielen über Zeit und Bewegung spielt, wie wir später sehen werden, eine wichtige Rolle im Diskurs um die Bedeutung der Fotografie. Boccioni muss die Fotografie als ein Medium in Erinnerung geblieben sein, welches sich durch seine zwangsläufig mimetische Abbildungsleistung nicht von traditionellen Darstellungsmodi, wie sie in der Malerei der vorangegangenen Jahrhunderte praktiziert wurden, lösen kann. Ein Medium, das den

Ansprüchen im Hinblick auf Abstraktion und Dynamik nicht gerecht werden kann, welche er später an die futuristische Kunst in *Il Manifesto tecnico dei pittori Futuristi* (*Das technische Manifest der futuristischen Maler*) aus dem Jahr 1910 stellen wird:

„In der Kunst ist alles Konvention, und die Wahrheiten von gestern sind für uns heute lauter Lügen. Stellen wir nochmal fest, dass ein Porträt, um ein Kunstwerk zu sein, seinem Modell weder ähneln kann noch darf; und der Maler trägt die Landschaften, die er wiedergeben will, in sich. Um eine Figur zu malen, ist es nicht nötig, sie nachzubilden; ihre Atmosphäre muss wiedergegeben werden.“¹⁵

Neben der Überwindung der Mimese gehört auch die Darstellung von zeitlicher Simultanität zum zentralen Konzept futuristischer Malerei. Für Boccioni bietet die simultane Darstellung die Möglichkeit, ein und denselben sich bewegenden Gegenstand aus unterschiedlichen Zeiten darzustellen. Durch die Einführung des Faktors Zeit unterscheidet sich die futuristische Simultandarstellung von der auf den Raum beschränkten kubistischen Simultanität.¹⁶ Einen wesentlichen Einfluss auf die Zeittheorien der Futuristen übt der französische Philosoph Henri Bergson (1859–1941) aus.¹⁷ Bergson, der die Dinge in ihrer reinen Form fassen möchte, denkt die Zeit als Zeit und nicht als messbaren Raum.¹⁸ Er verabschiedet sich von der Idee der messbaren Zeit, wie sie in der Wissenschaft kultiviert wird und entwickelt das Konzept der *durée* (*Dauer*), eines undurchdringlichen, fließenden Zeitstroms.¹⁹ Bergson beschreibt in der 1889 erschienen Abhandlung *Zeit und Freiheit* die Dauer als eine heterogene und kontinuierliche „psychologische Erfahrung“, die im selben Moment die Erfahrung überwindet und Bedingung der selbigen ist.²⁰ Im April 1911 hält Bergson einen Gastvortrag auf dem *Congresso Internazionale di Filosofia* in Bologna.²¹ Seine Ideen zur „philosophischen Intuition“²² werden im Radio übertragen und im Hinblick auf diesen Vortrag erscheint im selben Jahr eine Neuauflage des Buchs *La Filosofia dell'intuizione*,

¹⁵ Umberto Boccioni, *Das technische Manifest der futuristischen Maler*, 1910, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 307, Übers. v. Christa Baumgarth. Im Orig.: „Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne. Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello, e il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne un'atmosfera.“

¹⁶ Schmidt-Bergmann 1993, S. 298.

¹⁷ Lista 2001b, S. 22.

¹⁸ Deleuze 1989, S. 35.

¹⁹ Ebd., S. 36.

²⁰ Ebd., S. 53.

²¹ Lista 2001b, S. 150.

²² Die „Intuition“ ist bei Bergson keine Gefühlseingebung, sondern eine philosophische Methode, die eng mit dem Begriff der Dauer verknüpft ist. Siehe: Deleuze 1989, S. 23–52.

welche eine Sammlung von Bergson-Texten enthält.²³ Diese Texte lösen eine weitreichende Diskussion unter den Intellektuellen Italiens aus und finden ihren Niederschlag in einer von Boccioni gehaltenen Rede über die Malerei, die am 29. Mai 1911 im Circolo Artistico Internazionale in Rom stattfindet.²⁴ Boccionis Vortrag wiederum inspiriert in diesem Jahr zwei Fotografen, die es sich zum Ziel machen werden, die bergsonschen Theorien in die Fotografie einfließen zu lassen und dadurch das neue Medium in den Futurismus zu integrieren.

Nachdem die beiden Brüder Anton Giulio und Arturo Bragaglia (1893–1962) dem Vortrag Boccionis beiwohnen, erfinden sie – angelehnt an den *dinamismo pittorico* – den sogenannten „Fotodynamismus“, eine Form der Fotografie, die mittels Langzeitbelichtung Bewegungsabläufe aufzeichnet, um dadurch Zeit im bergsonschen Sinne der *durée* zum Ausdruck zu bringen (Abb. 6).²⁵ Sie steht im Gegensatz zur Chronofotografie, bei der der lebendige Prozess der Bewegung für wissenschaftliche Zwecke seziert und einbalsamiert wird (Abb. 7).²⁶ Während die Chronofotografie die Bewegung auffächert, gibt der Fotodynamismus die Bewegung in seiner Gesamtheit wieder.²⁷ In seinen Abhandlungen zitiert Anton Giulio Bragaglia den Psychologen und Philosophen William James (1842–1910) und den Soziologen Herbert Spencer (1820–1903), wenn er von einer ersten Empfindung spricht, die sich bei der Auffassung einer Bewegung einstellt, wodurch der Fotodynamismus die psychologische Empfindung des sich bewegenden Menschen thematisiert.²⁸ Formal überwindet der Fotodynamismus die naturalistische Wiedergabe und emanzipiert sich somit von traditionellen Stilen der Malerei. All diese Themen – von der Wiedergabe des bergsonschen Bewegungsstroms bis hin zur Thematisierung der psychologischen Realität der Bewegung und der Loslösung von den naturalistischen Formen durch die Entmaterialisierung der sich bewegenden Körper – rechtfertigen aus der Sicht der Bragalias die Aufnahme des Fotodynamismus in die futuristische Praxis und die Anerkennung der Fotografie als Kunst.²⁹

²³ Lista 2001b, S. 22.

²⁴ Ebd.

²⁵ Lista 1986, S. 17.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Siehe: Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911–1913, in: Kemp: 1979, S. 49–54, Übers. v. Wolfgang Kemp.

1912 findet schließlich ein Treffen zwischen Anton Giulio Bragaglia und Boccioni statt, der sich zunächst durchaus an der fotografischen Technik interessiert zeigt, woraufhin fotodynamische Porträts von Giacomo Balla (1871–1958), Boccioni, Attilio Pratella (1856–1949), Russolo und Luciano Folgore (1888–1966) entstehen (Abb. 8–10).³⁰ Marinetti sagt den Fotografen daraufhin seine finanzielle Unterstützung zu.³¹ Im darauffolgenden Jahr wird der Fotodynamismus zum ersten Mal in der futuristischen Zeitschrift *Lacerba* publik gemacht.³² Die fotodynamischen Experimente werden neben den Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge (1830–1904) und Étienne-Jules Marey (1830–1904) zu einer wichtigen Inspirationsquelle. Marey zerlegt in seinen Chronofotografien jede Bewegung in Phasen, die in Sekundenbruchteilen aufeinanderfolgen. Zusammen mit Muybridge arbeitet er an verschiedenen fotografischen Apparaturen und entwickelt 1882 den Chronophotographen mit fester Platte.³³ Dieser besteht aus einer lichtempfindlichen Platte und einem drehbaren Schlitzverschluss. Der in Drehung versetzte Scheibenverschluss ermöglicht das Festhalten eines Bewegungsablaufes auf ein und derselben Platte, auf der sich die Bewegungssequenzen überlagern.³⁴ Darauf bezieht sich beispielsweise Ballas *Dynamismus eines Hundes an der Leine* aus dem Jahr 1912 (Abb. 11).³⁵ Allerdings sollte der Fotodynamismus, wie auch Mareys Chronofotografie, der Malerei lediglich formale Modelle liefern, um dieses traditionelle Medium zu erneuern. Unter diesem Gesichtspunkt nutzt Boccioni die fotografischen Experimente der Brüder Bragaglia für seine zweite Version der *Abreisenden*, die in der Doppelung der Köpfe die Bewegungsdarstellung des Fotodynamismus aufgreift (Abb. 12).³⁶ Die Fotografie wird wieder einmal zum Handlanger der Malerei, zu einer Vorlage und einem Hilfsmittel der Kunst, wodurch die Etablierung der Fotografie als autonomes Medium der Kunst zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollzogen werden kann.

Nach der Begegnung zwischen den Bragaglias und den futuristischen Malern beschließt Anton Giulio die Integration des Fotodynamismus in den Futurismus auf eigene Faust zu

³⁰ Lista 2001b, S. 140.

³¹ Ebd.

³² Sabelli 1994, S. 53.

³³ Puttkamer 1992, S. 236.

³⁴ Ebd.

³⁵ Schneede 1994, S. 157.

³⁶ Ebd., S. 86.

erreichen und veröffentlicht 1913 sein Traktat *Fotodinamismo Futurista*³⁷ (*Futuristischer Fotodynamismus*). Obwohl das Konzept des Fotodynamismus auf dem *Technischen Manifest der futuristischen Maler* aufbaut, kritisiert Anton Giulio an den traditionellen Medien der Kunst, dass diese nur „den Begriff einer intendierten Bewegung“ wiedergeben und „nicht die Bewegung an sich, denn auch mittels dieser ingeniösen Methode bewegen sich die Figuren nicht.“³⁸ Diese Unterstellung will Boccioni nicht auf sich sitzen lassen und ist alles andere als erfreut darüber, dass der Fotodynamismus als futuristische Technik propagiert wird. Er beginnt daraufhin den Fotodynamismus völlig abzulehnen. Am 4. September 1913 schreibt Boccioni einen Brief an Giuseppe Sprovieri, in dem es heißt:

*„Ich empfehle dir, im Namen der futuristischen Freunde, vermeide jeden Kontakt mit dem Fotodynamismus der Bragaglias – Er ist eine anmaßende Wertlosigkeit, die unser Bestreben nach der Befreiung der schematischen Reproduktion oder weiter der Statik und der Bewegung zerstört.“*³⁹

Im selben Brief wird Bragaglia als „fotografo positivista del dinamismo“⁴⁰ beschrieben. Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass der Fotodynamismus zu einem Verfahren der mimetischen Reproduktion stigmatisiert wird, ein Verfahren, welches die futuristischen Maler versuchen abzuschütteln und zu überwinden.⁴¹ Gemeinsam mit Carrà, Balla, Russolo, Gino Severini (1883–1966) und Ardengo Soffici (1879–1964) veröffentlicht Boccioni infolgedessen eine Stellungnahme in der Zeitschrift *Lacerba*:

*„Wir haben stets jede, auch die weitläufigste Verwandtschaft mit der Fotografie voll Abscheu und Verachtung von uns gewiesen, denn sie ist keine Kunst. [...] Der Wert der Fotografie liegt darin, dass sie objektiv wiedergibt und dass es ihr durch ihre Vollkommenheit gelungen ist, den Künstler von den Fesseln einer exakten Naturtreue zu befreien.“*⁴²

³⁷ Zwischen 1911 und 1913 verfasst Anton Giulio Bragaglia verschiedene gleichnamige Aufsätze. Nach 1913 entsteht daraus ein Buch, wovon zwei weitere, leicht veränderte Ausgaben verfasst werden. Siehe Lista 2001a., S. 262.

³⁸ Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911–1913, zitiert nach: Kemp 1979, S. 52, Übers. v. Wolfgang Kemp.

³⁹ Übers. Aut. Im Orig.: „Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia – È una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione alla riproduzione schematica o successiva della statica e del moto.“ Zitiert nach: Sabelli 1994, S. 53.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Sabelli 1994, S. 53.

⁴² Umberto Boccioni, *Avviso*, in: *Lacerba*, I, 15, 1. August 1913, zitiert nach: Schneede 1994, S. 86, Übers. v. Uwe M. Schneede.

Eine weitere Stellungnahme lautet:

„In Anbetracht der allgemeinen Unkenntnis von den Angelegenheiten der Kunst und um Zweideutigkeiten zu vermeiden, erklären wir futuristischen Maler, dass alles, was sich auf Fotodynamismus bezieht, ausschließlich Innovationen im Bereich der Fotografie betrifft. Diese rein fotografischen Untersuchungen haben absolut nichts mit dem von uns eingeführten plastischen Dynamismus oder mit irgendeiner anderen dynamischen Forschung im Bereich der Malerei, Plastik und Architektur zu tun.“⁴³

Die ablehnende Haltung der futuristischen Maler gegenüber dem Fotodynamismus führt dazu, dass die Bragaglias von der Gruppe verstoßen werden. Ohne die finanzielle Unterstützung seitens Marinettis müssen die Brüder ihre Experimente kurzzeitig sogar aufgeben.⁴⁴ Um jeglichen Einfluss des Fotodynamismus auf die Malerei zu verbannen, leiten die Maler eine neue Schaffensphase ein, in der die fotodynamischen Untersuchungen obsolet werden. Die Künstler wenden sich nun vermehrt der kubistischen Aufspaltung der Objekte zu und experimentieren mit optischen Verzerrungen, wie sie etwa mit Zerrspiegeln erreicht werden.⁴⁵ Boccioni erweitert das Konzept des *dinamismo pittorico* hin zum *dinamismo plastico*. Diese neue theoretische Positionierung soll zu einer Verdammung des Fotodynamismus führen.⁴⁶ Trotz der ablehnenden Haltung Boccionis gegenüber den Bragaglias, erhalten die Fotografen den Zuspruch von den Redakteuren der Zeitschrift *La Fotografia artistica*, der wichtigsten Fotografiezeitschrift Italiens.⁴⁷ Um die Bragaglia-Brüder entsteht eine eigene futuristische Gruppe, die sich regelmäßig im Café Groppo in der via del Tritone in Rom trifft, um über dynamische Prozesse und deren Wiedergabe in der Kunst zu diskutieren.⁴⁸ Zu dieser Gruppe zählen neben den Bragaglias die Künstler Balla, Libero Altomare (eigtl. Remo Mannoni, 1883–1966), Folgore und Gustavo Bonaventura (1882–1966).⁴⁹ Trotz der negativen Resonanz seitens einiger futuristischer Maler fahren die Brüder mit ihren Experimenten im Namen des Futurismus fort und werden dabei von Folgore und anderen römischen Futuristen unterstützt, welche bei der Umsetzung von Ausstellungen und Konferenzen an verschiedenen Orten in Mittelitalien helfen.⁵⁰

⁴³ Umberto Boccioni, o. T., in: Lacerba, 1. Oktober 1913, zitiert nach: Braun 1997, S. 113, Übers. v. Marta Braun.

⁴⁴ Lista 1986, S. 19.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Lista 2001a, S. 159.

⁴⁷ Ebd., 160.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 161.

In den Augen einiger futuristischer Maler hingegen ist das fotografische Bild statisch und tot und unfähig die Komplexität des Seins und die Essenz des Lebens einzufangen.⁵¹ Zwar gilt diese „Totenstarre“ im Sinne einer gewissen Unbeweglichkeit auch für die Malerei, doch steht die Fotografie der Wirklichkeit und ihrer Temporalität näher. Die Kritik richtet sich an die Fotografie als „einen stillgestellten Ausschnitt der Wirklichkeit“.⁵² Alleine die Wahl der Belichtungszeit verdeutlicht, dass die Fotografie nur einen Bruchteil einer Sekunde aus dem Strom der Zeit isoliert und einfriert. André Bazin (1918–1958) benutzt hierfür den Begriff der „Mumifizierung“ und meint: „[...] die Photographie erschafft nicht, wie die Kunst, Ewigkeit, sondern sie balsamiert die Zeit ein, entzieht sie bloß ihrem Verfall.“⁵³ Bei einigen Futuristen wird die Kamera mit dem starren Blick der Medusa gleichgesetzt, ein tödlicher Blick, der alles zu Stein verwandelt.⁵⁴ In den Augen Boccionis kann auch der Fotodynamismus nichts daran ändern, dass das fotografische Bild dem *rigor mortis* verhaftet bleibt. Doch auch außerhalb Italiens wird die ästhetische Qualität des Fotodynamismus von einigen Künstlern erkannt. So kreieren Künstler wie Oskar Schlemmer (1888–1943), Sophie Taeuber (1889–1943) und Lux Feininger (1910–2011) ihre eigenen futuristischen Fotodynamiken.⁵⁵

Anders als die Fotografie wird der Film bereits 1916 offiziell über das Manifest *Die futuristische Kinematographie (La cinematografia futurista)* in den Futurismus eingeführt.⁵⁶ Im selben Jahr entsteht unter der Leitung Arnaldo Ginna (1890–1982) der erste futuristische Film mit dem Titel *Vita futurista*.⁵⁷ Die erste Projektion des Films wird im Dezember 1916 von Anton Giulio Bragaglia im *Cines* in Rom organisiert.⁵⁸ Im darauffolgenden Jahr realisiert Bragaglia den futuristischen Film *Thaïs*. Das Kino fasziniert die Futuristen aus verschiedenen Gründen. Zum einen wird im Manifest über die futuristische Kinematographie beschrieben, dass sich der Film – ein Medium frei von Traditionen – als Alternative zum althergebrachten Buch herausstellt, zum anderen wird

⁵¹ Lista 2001b, S. 33.

⁵² Geimer 2009, S. 113.

⁵³ Bazin 2004, S. 39.

⁵⁴ Lista 2001b, S. 13.

⁵⁵ Lista 2009, S. 245.

⁵⁶ Lista 2001b, S. 42.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 45.

seine Nähe zum synthetischen Theater hervorgehoben.⁵⁹ Dennoch betrachten die Futuristen das Kino als eigenständige Gattung der Kunst, deren Aufgabe nicht darin bestehe, das Theater nachzuahmen.⁶⁰ Eine besondere Eigenschaft des Films liegt für die Futuristen auch darin, dass sich ihre Idee von Simultanität mittels Montage visualisieren lässt, indem unterschiedliche Szenen, die nichts miteinander zu tun haben, miteinander kombiniert werden können.⁶¹ Aus Sicht der Bragaglias legitimieren die Reflexion über das „Werden der Form“ („divenire della forma“)⁶², die Henri Bergson in *L'Évolution créatrice* formuliert hat und die Tatsache, dass die Kinematographie unfähig ist die tiefere Wahrheit der Bewegung darzustellen, die Existenz der Fotodynamik.⁶³ Dennoch wird die Fotografie erst 14 Jahre später als eigenständiges Medium der Kunst gewürdigt und mit dem Manifest *La fotografia futurista* offiziell in den Futurismus aufgenommen.

Im „Ersten Futurismus“ ist die Malerei eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der Avantgardebewegung wohingegen die Fotografie aus der Sicht Boccionis nur eine untergeordnete Stellung einnimmt. Die Frage ob Fotografie Kunst sein kann, wird von den Futuristen in dieser ersten Phase des Futurismus nicht eindeutig geklärt. Ihre besondere Bedeutung für die Massenmedien und somit ihre Rolle als wirksames propagandistisches Mittel ist jedoch unbestreitbar.⁶⁴ Nachdem die Massenmedien sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fotografie bedienen – ganz im Sinne der barthesschen Idee von Wirklichkeit, die in der Fotografie immanent zu sein scheint⁶⁵ – ist es für die Futuristen naheliegend, ihre fotografischen Porträts über die wichtigsten Zeitungen ihrer

⁵⁹ Filippo Tommaso Marinetti/ Bruno Corrà, *La cinematografia futurista*, 1916: „Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi. [...] E' logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: il 'cinematografo'. A prima vista, il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista cioè privo di passato e libero da tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come 'teatro senza parole', ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro tradizionale.“ Publiert in englischer Übersetzung in: Rainey/ Poggi 2009, S. 230, Übers. v. Lawrence Rainey.

⁶⁰ Filippo Tommaso Marinetti/ Bruno Corrà, *La cinematografia futurista*, 1916: „Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico.“ Publiert in englischer Übersetzung in: Rainey/ Poggi 2009, S. 230, Übers. v. Lawrence Rainey.

⁶¹ Millicent 1996, S. 64.

⁶² Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907, zitiert nach: Lista 2001a, S. 165. Übers. Aut.

⁶³ Lista 2001a, S. 165.

⁶⁴ Tisdall/ Bozzola 1977, S. 137.

⁶⁵ Siehe: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980.

Zeit verbreiten zu lassen.⁶⁶ Die Rolle der futuristischen Avantgardisten in der Gesellschaft soll sichtbar gemacht werden, indem die veröffentlichten Porträtfotografien der Futuristen ihren Theorien und Texten ein Gesicht geben.

Ein wichtiger Meilenstein für die Etablierung der Fotografie in der Kunst liegt in den Jahren 1915 und 1916. 1915 wird Fortunato Depero (1892–1960) – gegen den Willen Boccionis – in die futuristische Gruppe aufgenommen. Er erkennt das Potenzial der neuen Technik und setzt im selben Jahr mit einer Reihe von fotografischen Selbstporträts ein Statement. Mit dieser Serie feiert er seine Aufnahme in den Futurismus und stellt sich auf zynische Weise als Künstlergenie dar. Die in den Selbstporträts suggerierten Aktionen und die damit verbundene Nähe zum Film und zum Theater leiten die Emanzipation der Fotografie von der Malerei ein. Mit der Erfindung der Fotoperformance setzt er dem „starren Blick der Medusa“ die Aktion in der Fotografie entgegen (Kapitel 5). Zudem fordert Depero in einem Manifest die Integration der Kunst in sämtliche Lebensbereiche. Im darauffolgenden Jahr stirbt Boccioni und damit der größte Kritiker der Fotografie. Sein Tod, die Arbeit Deperos und der vom Dadaismus ausgehende Einfluss auf die Kunst⁶⁷ leiten eine neue Phase des Futurismus ein und bewirken – wenn auch nur sehr langsam – die Integration der Fotografie in die Kunst der Futuristen.

2.1. Die Fotografie im *secondo futurismo*

Ab 1916 entwickelt sich der sogenannte Zweite Futurismus, der als eine Weiterentwicklung des Ersten Futurismus zu verstehen ist und zu einem Großteil aus einer neuen Künstlergeneration besteht. In Triest, Turin und Rom entstehen neue Gruppen, welche sich unter die Schutzherrschaft des Futurismus begeben, aber dennoch weitestgehend autonom agieren.⁶⁸ Besonders die Triester Gruppe richtet ihren Blick auf die Avantgardebewegungen jenseits der Alpen, wo bereits die Medien Fotografie und Film eine wichtige Rolle für die Künstler spielen. Dadaismus und Konstruktivismus prägen die ästhetischen Entwicklungen dieser futuristischen Gruppe auf dem Gebiet der Fotografie und der Fotomontage.⁶⁹ In diesem Milieu schweben die kritischen Worte

⁶⁶ Lista 2001b, S. 13.

⁶⁷ An dieser Stelle sei auf das erste von Marcel Duchamp entwickelte *readymade* verwiesen: ein Rad auf einem Hocker montiert (1913). Mechanisch hergestellte Massenware wird zur Kunst erhoben. Die Konzeptkunst war geboren und der Kunstbegriff erweitert.

⁶⁸ Lista 1986, S. 21.

⁶⁹ Ebd.

Boccionis nicht mehr wie ein Damoklesschwert über der Fotografie, und die futuristische Bewegung erfährt einen drastischen Zuwachs an Fotografen. Einer der bedeutendsten Fotografen dieser Phase wird Guglielmo Sansoni (Tato). Er gründet 1919 zusammen mit Leo Longanesi (1905–1957) und Angelo Caviglioni (1887–1977) die zweite futuristische Gruppe in Bologna und verfasst 1930 zusammen mit Marinetti das Manifest *La fotografia futurista*.⁷⁰

2.1.1. *La fotografia futurista* – Manifest und Bekenntnis zum Fotodynamismus

Das am 16. April 1930 zum ersten Mal veröffentlichte Essay *La fotografia futurista* findet in der Futurismusforschung kaum Resonanz, weshalb der Text nur in Originalsprache vorliegt. Unterzeichnet ist die Abhandlung von seinen beiden Autoren Marinetti und Tato:

„La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenuta con un'armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: ‚Sembra un quadro‘, è cosa per noi assolutamente superata.

Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creata da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche: 1. il dramma di oggetti immobili e mobili; e la mescolanza drammatica di oggetti mobili e immobili; 2. il dramma delle ombre degli oggetti contrastanti e isolate dagli oggetti stessi; 3. il dramma di oggetti umanizzati, pietrificati, cristallizzati o vegetalizzati mediante camuffamenti e luci speciali; 4. la spettralizzazione di alcune parti del corpo umano o animale isolate o ricongiunte alogicamente; 5. la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri; 6. la fusione di visioni dal basso in alto con visioni dall'alto in basso; 7. le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti o dei corpi umani ed animali; 8. la mobile o immobile sospensione degli oggetti ed il loro stare in equilibrio; 9. le drammatiche sproporzioni degli oggetti mobili ed immobili; 10. le amorose o violente compenetrazioni di oggetti mobili o immobili; 11. la sovrapposizione trasparente o semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno; 12. l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio; 13. l'interpretazione tragica o satirica della vita [sic!]⁷¹ mediante un simbolismo di oggetti camuffati; 14. la composizione di paesaggi assolutamente extraterrestri, astrali o medianici mediante spessori, elasticità, profondità torbide, limpide trasparenze, valori algebrici o geometrici senza nulla di umano né di vegetale né di geologico; 15. la composizione organica dei diversi stati d'animo di una persona mediante l'espressione intensificata delle più tipiche parti del suo corpo; 16. l'arte fotografica degli oggetti camuffati, intesa a sviluppare l'arte dei camuffamenti di guerra che ha lo scopo d'illudere gli osservatori aerei.

Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra.“⁷²

⁷⁰ Lista 2001a, S. 272.

⁷¹ Der Vergleich mit anderen Versionen des Texts zeigt, dass „dell'attività“ hier in „della vita“ umgeändert wurde.

⁷² Lista 1981, S. 16. Der Ausstellungskatalog enthält die Abbildung der Spezialausgabe von *Il Futurismo* aus dem Jahr 1931, in der das Manifest veröffentlicht wird.

Im Hauptcorpus des Textes stellen Marinetti und Tato insgesamt 16 Strategien für die Gestaltung futuristischer Fotografien vor. Der Text beinhaltet etwa „Spektralisationen von Teilen des menschlichen Körpers“, „Schattenbilder von Objekten“, die „Überlagerung von transparenten oder halbtransparenten Personen und konkreten Objekten und deren semiabstrahierten Erscheinungen“, Landschaften die „extraterrestrisch, astral oder mediumistisch sind“ und die „organische Komposition von unterschiedlichen Seelenzuständen“.⁷³

Viel wichtiger im Hinblick auf die Stellung der Fotografie im Futurismus ist jedoch der einleitende Textteil des Manifests. Hier wird der Fotodynamismus der Bragaglias erwähnt und es wird darauf hingewiesen, dass ihre Fotoexperimente von sämtlichen avantgardistischen Gruppen auf der ganzen Welt nachgeahmt würden. Laut Marinetti und Tato ist es deshalb an der Zeit, neue Wege im fotografischen Schaffen zu gehen. Diese Feststellung wirkt wie ein Bekenntnis zum Fotodynamismus und stellt die Vorreiterstellung der Bragaglias im Gebiet der Fotografie heraus. Dieses Eingeständnis impliziert, dass die Abhandlung über den Fotodynamismus aus dem Jahr 1913 als erstes futuristisches Manifest in Bezug auf die Fotografie zu sehen ist. Folglich liest sich das Manifest von 1930 nicht wie eine erste futuristische Abhandlung über die Fotografie, sondern eher wie eine Aufforderung zur Neuorientierung. Das Manifest ist Zeugnis dafür, dass es zwischen Marinetti und den Bragaglias bereits ein stillschweigendes Einvernehmen in Bezug auf den Fotodynamismus als futuristische Technik gab. Eine Übereinstimmung die jenseits der Kritik der futuristischen Maler getroffen wurde.

Den Anstoß für dieses Manifest bot vermutlich nicht zuletzt die ein Jahr zuvor in Stuttgart stattgefundene Ausstellung *Film und Foto*, an der auch futuristische Künstler partizipierten.⁷⁴ Daraufhin kommt es auch in Italien zu zahlreichen nennenswerten Fotografieausstellungen wie dem *Primo Concorso Fotografico Nazionale* von 1930.⁷⁵ Im September 1931 sind die Arbeiten der Futuristen auf der *Mostra Sperimentale di Fotografia Futurista* in Turin, Mailand und Triest zu sehen. Im Dezember 1932 stellen

⁷³ Teilweise Bezugnahme auf die Übersetzung nach Braun 1997, S. 117.

⁷⁴ Carey 2010, S. 230.

⁷⁵ Lista 2001a. S. 233.

die Futuristen auf der *Prima Biennale Internazionale d'Arte Fotografica* in Rom aus.⁷⁶ Hier werden die Werke der italienischen Avantgardisten zusammen mit Künstlern wie Edmund Kesting (1892–1970), Heinz Hajek-Halke (1898–1983), Severo Antonelli (1907–1995) und Rolf Winkus (1910–1968) ausgestellt.⁷⁷ Eine weitere wichtige Ausstellungsfläche für futuristische Fotografie bietet die *Grande Mostra Nazionale Futurista*, welche im Oktober 1933 in Rom stattfindet.⁷⁸

Trotz der teilweise undurchschaubaren und schwierigen Beziehung zwischen Futurismus und Fotografie ist es vor allem das Interesse der Künstler an der fotografischen Wiedergabe des eigenen Bildnisses, welches dennoch dazu führt, dass die Fotografie von Beginn an eine nicht zu unterschätzende Rolle für den Futurismus einnimmt.

2.2. Geschichte der Porträtfotografie

Sowohl das fotografische als auch das malerische Porträt unterliegen in der Kulturgeschichte unterschiedlichen Funktionen und Konzeptionen. Bei den ältesten uns bekannten Personenbildnissen handelt es sich um ägyptische „Mumienporträts“ aus dem 1. Jahrhundert.⁷⁹ Die in diesem Medium dargestellten Gesichtszüge sollen jedoch nicht die wirkliche Physiognomie des Dargestellten wiedergeben, sondern ideologische oder politische Wesenszüge vermitteln.⁸⁰ Das Porträt nimmt hierbei die Funktion eines idealisierten Erinnerungsbildes an. So alt wie die Geschichte des Bildnisses ist, so alt ist wohl auch die Geschichte des Selbstporträts. Bereits in der Antike porträtieren sich die Künstler in ihren Werken. Jedoch geht der Gebrauch des Selbstbildnisses im Laufe des Mittelalters verloren.⁸¹ Die Baumeister, Maler und Bildhauer des Mittelalters bleiben namenlose Handwerker und erst die Renaissance markiert den Beginn des modernen Selbstporträts im Sinne eines autonomen Bildnisses.⁸² Die Künstler der Renaissance begreifen sich als Schöpfer, die jenseits des handwerklichen Könnens Werke schaffen, welche Ausdruck ihrer individuellen Empfindungen und Beobachtungen sind.⁸³ Ein neues Bewusstsein in der Selbstwahrnehmung dringt an die Oberfläche.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Beyer 2002, S. 18.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Buccheri 2010, S. 370.

⁸² Frecot 2005, S. 142.

⁸³ Ebd.

Janos Frecot begründet den Blick auf das Selbst mit der uralten „Frage nach dem Sein und dem Bewusstsein“, mit der Frage nach „dem Woher und Wohin, dem ‚Wer bin ich?‘ und ‚Was ist der Sinn des Lebens?‘“.⁸⁴ Das Selbstbildnis dient dem Künstler aber nicht nur als Mittel zur Analyse des eigenen Daseins, sondern es wird sogar zum identitätsstiftenden Medium – zum Mittel der Repräsentation nach außen. Kleidung, Gesten, Posen, Attribute und räumliche Umgebung vermitteln den sozialen Status und die berufliche Einordnung des Dargestellten.⁸⁵ Diese Art der Selbstinszenierung spielt besonders bei den Porträts Marinettis eine Rolle, der seinen Status durch Kleidung und Attribute auf der fotografischen Wiedergabe sichtbar zu machen sucht (Kapitel 3).

Laut Alessandra Bucchini werden die Selbstporträts von den Künstlern der Renaissance zunächst vorwiegend als Propagandamittel eingesetzt, indem diese an potenzielle Auftraggeber verschenkt werden. Beispielsweise überreicht Parmigianino (1503–1540) ein kleinformatiges Selbstporträt an Papst Clemens VII. und auch Sofonisba Anguissola (ca. 1532–1625) betreibt vergleichbare Bildnispropaganda.⁸⁶ Doch in erster Linie hat das Porträt auch in der Renaissance einen memorialen und repräsentativen Charakter, welches neben der naturalistischen Wiedergabe der Gesichtszüge auch die Persönlichkeit des Porträtierten wiedergeben sollte.⁸⁷ Im Futurismus wird das fotografische Porträt ähnlich wie bereits in der Renaissance von den Künstlern als Propagandamittel eingesetzt, jedoch erreicht diese Praxis dank der modernen Massenmedien des 19. und 20. Jahrhunderts eine neue Dimension.

Eine Krise des gemalten Porträts zeichnete sich in der Moderne im 18. und 19. Jahrhundert ab. Die Kunst emanzipiert sich von der Nachahmung, welche gerade den Status des Porträts, als eine Gattung, welche der Naturtreue verpflichtet war, ins Wanken bringt.⁸⁸ Zudem stellt die Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert eine neue Art der Bildnisproduktion dar. Die neue Technik der Daguerreotypie ermöglicht eine schnellere und kostengünstigere Anfertigung von Porträtdarstellungen, wodurch Porträts

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Bucchini 2010, S. 373.

⁸⁷ Gördüren 2013, S. 12.

⁸⁸ Ebd.

auch für die Mittelschicht erschwinglich werden.⁸⁹ Dies löst in der bürgerlichen Gesellschaft einen regelrechten Boom aus.⁹⁰ Die fotografischen Selbstporträts knüpfen zu dieser Zeit formal wie inhaltlich an das malerische Selbstporträt an, welches sich seit dem 16. Jahrhundert in der abendländischen Kunst zu einem großen Thema entwickelt hat.⁹¹ Während der Maler für sein Bildnis Pinsel, Staffelei und einen Spiegel benötigt, braucht der Fotograf seine Maschine und jemanden, der diese bedient. In der Malerei kann der Künstler frei sein eigenes Abbild manipulieren, ergänzen oder neuinterpretieren, der Fotograf hingegen wird von der Kamera so aufgenommen, wie er in Wirklichkeit erscheint.⁹² Die formalen Gestaltungsmöglichkeiten liegen in der Lichtregie, Inszenierung aber auch in der nachträglichen Fotomontage und Bildbearbeitung.⁹³ Diese Lichtbilder werden jedoch nicht nur zum bürgerlichen Vergnügen, sondern auch zum Zwecke der wissenschaftlichen Forschung angefertigt. Beispielsweise fotografiert Dr. Hugh Diamond (1809–1886) um die Mitte des 19. Jahrhunderts seine psychisch erkrankten Patientinnen, in der Hoffnung, dass er über die Physiognomie der Patientinnen auch etwas über das Fortschreiten ihrer psychischen Erkrankung herausfinden könne.⁹⁴ Ziel war es Studien über die Psyche mit physiologischen Studien in Verbindung zu bringen.⁹⁵ Auch der italienische Anthropologe und Psychiater Cesare Lombroso (1835–1909) verfolgt den Ansatz, dass sich im menschlichen Gesicht Spuren des psychischen Zustandes einschreiben würden und dass sich somit in der äußeren Gestalt des Menschen sein inneres Wesen niederschlägt.⁹⁶ Die kommunikativen Fähigkeiten von Mimik und Gesichtsausdruck ließen den Menschen seit jeher glauben, dass die Porträtdarstellung Aufschluss über das Wesen des Menschen, seinen Charakter und über seine Gefühle und Gedanken geben könnte.⁹⁷

Die Porträtfotografie der Futuristen schließt an diese lange Bildnistradition an. Zunächst als Vorlage für die Malerei eingesetzt, übersteigt sie diese Funktion und wird zu einem wichtigen eigenständigen Repräsentationsmittel, sodass sowohl in der ersten als auch in der zweiten Phase des Futurismus zahlreiche fotografische Einzel- und Gruppenporträts

⁸⁹ Heilbrun 2009, S. 106.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Frecot 2005, S. 142.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 143.

⁹⁴ Heilbrun 2009, S. 107.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Lista 2001b, S. 88.

⁹⁷ Gördüren 2013, S. 12.

entstehen, die über eine rein dokumentarische Funktion hinaus als wichtiges Kommunikationsmittel und für die futuristische Propaganda genutzt werden. Vor allem Marinetti ist sich der propagandistischen Wirkung des fotografischen Bildes bewusst und setzt dieses gekonnt für seine Zwecke ein.

3. Der Mythos der Avantgarde in den Porträtfotografien Filippo Tommaso Marinettis

Auch wenn die Fotografie zu Beginn der futuristischen Bewegung für ihre Vertreter offiziell nicht als künstlerisches Ausdrucksmittel in Frage kommt, ist diese dennoch ein unverzichtbares Medium für repräsentative Zwecke. Die Futuristen nutzen die Fotografie von Beginn an als Dokumentations- und Kommunikationsmittel in den Massenmedien, um ihre Präsenz und ihren Standpunkt innerhalb der italienischen Kultur sichtbar zu machen.⁹⁸ Bei den verschiedenen Gelegenheiten werden die fotografischen Bilderzeugnisse – darunter auch zahlreiche Porträtfotografien im Postkartenformat – verteilt⁹⁹ und in Zeitschriften publiziert.¹⁰⁰ Im Folgenden wird die Rolle der Massenmedien für die Futuristen sowie Marinettis Strategien zur Schaffung eines Künstlermythos untersucht. Als besonders aufschlussreich erweisen sich die in den 1910er und 1920er Jahren entstandenen Einzel- und Gruppenaufnahmen, an deren Gestaltung Marinetti selbst beteiligt ist.

3.1. Porträtfotografie und Printmedien

Die Printmedien sind das wichtigste Sprachrohr der Futuristen, denn nur sie garantieren eine weit reichende Verbreitung ihrer theoretischen Abhandlungen. Das futuristische Manifest wird in Italien beispielsweise über die von Sem Benelli (1877–1949) und Marinetti gegründete Zeitschrift *Poesia* verbreitet.¹⁰¹ Eine weitere wichtige mediale Plattform bietet den Futuristen die Florentiner Zeitschrift *Lacerba*. Später werden die theoretischen Selbstreflexionen auch in *Italia Futurista* und der politischen Zeitschrift *Roma Futurista* publiziert.¹⁰² Diese Blätter bilden die Grundpfeiler für die futuristische

⁹⁸ Lista 2001b, S. 15.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S. 13.

¹⁰¹ Zielke 2002, S. 57.

¹⁰² Ebd.

Propaganda in Italien. Die hauseigenen Medien ermöglichen es den Futuristen sich von der etablierten öffentlichen Meinung zu distanzieren und eine öffentliche Gegenposition einzunehmen.¹⁰³ Zudem werden die Manifeste in Form von Plakaten und Flugblättern unter das Volk gebracht und verbreitet.¹⁰⁴ Beispielsweise druckt Marinetti das Manifest *Contro Venezia passatista (Gegen das ewiggestrige Venedig)* auf Flugblätter und wirft diese vom Campanile auf den Markusplatz hinunter.¹⁰⁵ Um auch außerhalb der italienischen Landesgrenzen bekannt zu werden, lässt Marinetti die futuristischen Abhandlungen in verschiedene Sprachen übersetzen und verbreitet diese über ausländische Zeitschriften.¹⁰⁶

Neben diesen schriftlichen Abhandlungen werden auch die fotografischen Porträts der futuristischen Mitglieder verteilt und in Zeitungen abgedruckt. Die Einbindung der Fotografien in Zeitungen und Zeitschriften wird durch die Erfindung der Autotypie im Jahr 1881 von Georg Meisenbach (1841–1912) möglich gemacht.¹⁰⁷ Die Verwendung dieser Erfindung für den Zeitungsdruck findet ab 1900 statt und ab den 1920er Jahren wird die Illustrierte populär.¹⁰⁸ Auch vom Gründer der Avantgardebewegung Marinetti entstehen in dieser Zeit zahlreiche Porträtfotografien. Er lässt sich zwar meist von Berufsfotografen ablichten, gibt dabei jedoch nicht die Bildgestaltung völlig in deren Hände. Marinetti entwickelt über drei Jahrzehnte hinweg verschiedene Strategien, um sich mittels fotografischer Porträts als Wortführer der Avantgarde zu inszenieren. Viele seiner Einzelporträts entstehen im Studio und lassen den Charakter der klassischen Porträtfotografie erkennen: Der Hintergrund ist schwarz und eine Hauptlichtquelle befindet sich neben der Kamera, sodass eine Gesichtshälfte von einer Seite gut ausgeleuchtet wird, während die andere Hälfte von Schatten überzogen wird (Abb. 13). Dabei ist der Oberkörper mal mehr, mal weniger stark gedreht. Diese klassischen Studioaufnahmen werden von den Berufsfotografen in einem leicht pictorialistischen Stil angefertigt. Eine derart klassische Aufnahmeart scheint zunächst im Widerspruch zu Marinettis Vorreiterstellung zu stehen. Diese drückt sich jedoch nach und nach über eine emblematische Inszenierung des Bildes aus, indem er mit sorgfältig ausgewählten Posen

¹⁰³ Ebd., S. 58.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 59.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Müller 1994, S. 46.

¹⁰⁸ Ebd., S. 47.

und Attributen seine Stellung innerhalb der Avantgardebewegung unterstreicht.

Marinetti setzt die Fotografie wie ein Ritual ein, indem er sich mit neu hinzugekommenen Mitgliedern der Gruppe ablichten lässt, um so ein beredtes Bild für die Nachwelt zu hinterlassen.¹⁰⁹ Ein Gruppenbildnis von 1913 (Abb. 14), entstanden im Studio von Mario Nunes Vais (1856–1932), zeigt die Florentiner Gruppe, die im selben Jahr die Zeitschrift *Lacerba* gegründet hat, mit Marinetti posierend.¹¹⁰ Darauf abgelichtet sind Aldo Palazzeschi (1885–1974), Giovanni Papini (1881–1956), Marinetti, Carrà und Boccioni. Die Florentiner Gruppe ist in zwei Reihen aufgestellt: In der hintersten Reihe steht Palazzeschi und Papini, sie sind die literarischen Köpfe von *Lacerba*. Vor ihnen sitzen die beiden Künstler Carrà und Boccioni auf einem Stuhl. Alle vier tragen den gleichen Anzug mit Krawatte. Subtil in den Vordergrund gerückt befindet sich auf der rechten Seite der Fotografie Marinetti. Kaum merkbar befindet sich sein rechter Arm vor dem Oberkörper Boccionis, wodurch er in den Bildvordergrund gerückt wird und als einzige stehende Person im Bild ganz zu sehen ist. Dadurch, dass Marinetti sich nicht neben den anderen Futuristen einreicht, sondern sich leicht davorstellt, verweist er auf seine besondere Stellung in der Gruppe. Zudem unterscheidet sich Marinetti von den anderen durch seine Bekleidung, indem er statt der Krawatte eine Fliege und zusätzlich einen Hut trägt. Außerdem ist Marinetti als einziger mit Attributen ausgestattet, die er in seinen Händen hält: In seiner linken Hand ist dies eine Zigarette und in seiner rechten Hand ein zusammengerolltes Stück Papier. Um was es sich bei dem zusammengerollten Papier genau handelt ist nicht zu erkennen, es ist jedoch naheliegend, dass er eine Zeitschrift hält. Ein Gegenstand, mit dem sich die Futuristen in ihren Porträts gerne ablichten lassen. So entsteht etwa ein Porträt auf dem Marinetti an einem Schreibtisch sitzt – vor ihm ausgebreitet liegen mehrere Zeitungen mit dem Titel „Futurismo“, die wie ein Stillleben auf dem Tisch arrangiert wurden (Abb. 15).

Ikonologisch stehen die beide Attribute Zigarette und Zeitung dem modernen Zeitalter und somit dem futuristischen Zeitgeist nahe. Die Rolle der Zeitschriften für den propagandistischen Einsatz der Futuristen wurde bereits herausgestellt. Das in dieser Zeit omnipräsente Massenmedium und die Schnelllebigkeit der Presseerzeugnisse

¹⁰⁹ Lista 2001b, S. 34.

¹¹⁰ Ebd., S. 16.

symbolisieren ein neues dynamisches Zeitalter.¹¹¹ Auch die Zigarette verkörpert im 20. Jahrhundert das neue Maschinenzeitalter. Rolf Lindner befasst sich in einem Aufsatz mit der Ikonologie der Zigarette und stellt fest, dass „die Zigarette zu den sprachgewaltigsten Medien, die das vorige Jahrhundert hervorgebracht hat“ gehört.¹¹² Lindner beschreibt wie die Zigarette – im Gegensatz zur „gemütlichen“ Pfeife – durch den Übergang vom Manufakturzeugnis zum Industrieprodukt zur Metapher für das neue schnelllebige Zeitalter wird. Der Zeittakt der Industrie hat nicht nur im Herstellungsprozess der Zigarette Eingang gefunden, sondern auch in der typischen „Zigarettenlänge“.¹¹³ Schnell wird die Zigarette auch in der Werbung ein beliebtes Attribut und so kommt keine Reklame für Automobile und Motorräder ohne einen Lenker mit Zigarette im Mund aus, sogar Sportler präsentieren sich mit einem Glimmstängel im Mundwinkel (Abb. 16).¹¹⁴ Das Selbstbildnis mit Zigarette wird zur Ikone dieser Zeit, daher erstaunt es nicht, wenn sie später auch in den Porträtaufnahmen Fortunato Deperos, Tatos und der Bragaglia-Brüder wieder auftauchen oder gar zum Hauptmotiv des Bildes werden.

Emblematisch wird im Gruppenporträt der Florentiner Gruppe über Attribute und die Positionierung der Abgelichteten die Hierarchie der einzelnen Mitglieder, vor allem aber die Stellung Marinettis, inszeniert. Als Vorreiter der futuristischen Bewegung steht Marinetti – wenn auch nur sehr subtil – im Bildvordergrund. Als Literat und Poet tauscht Marinetti das Buch, wie es etwa im Porträt Dante Alighieris oder Alessandro Manzonis auftaucht, gegen Printmedium und Zigarette, um einen modernen Typus des futuristischen Schriftstellers zu entsprechen. Dieser, bereits aus der Malerei bekannte, Repräsentationsmodus ist natürlich nicht nur den fotografischen Bildnissen Marinettis vorbehalten. 1919 nimmt Arturo Bragaglia den Schriftsteller Giannetto Bisi auf diese Weise auf (Abb. 17). Die Fotografie zeigt den Literaten wie er sein Kinn auf einem massiven Steinquader abstützt. Dabei bilden die Mittelachse seines Gesichts und die Kante des Steins eine nach rechts abfallende Bilddiagonale. Der Zeigefinger seiner linken Hand berührt seine Schläfe, während die anderen Finger der Hand nach unten hängen und nur knapp über der Oberseite des Steins schweben. Die Komposition des Bildes ist gut durchdacht, ebenso wie die Bildaussage, die nach Lista wie folgt interpretiert werden

¹¹¹ Lindner 2011, S. 99.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

kann: Der Steinquader spielt auf das Dilemma der Kreation zwischen Altem und Neuem an, zwischen Futurismus und *passéisme*.¹¹⁵ Die Hand stellt eine Verbindung zwischen dem Kopf des Schriftstellers und dem Stein her, diese beiden Bildgegenstände versinnbildlichen die Dualität von äußerer und innerer Welt sowie von Geist und Materie, die sich hier begegnen.¹¹⁶ Bisi bezieht sich also auf den Diskurs des Leib-Seele-Problems, einem Urproblem der Philosophie. Über den Fingerzeig und durch die Fortsetzung der Mittelachse des Gesichts im Steinquader wird die wechselseitige Beziehung zwischen Körper und Geist angedeutet, wodurch sich der Literat zum cartesianischen Substanzdualismus¹¹⁷ bekennt. Die Identifikation mit den Theorien von René Descartes (1596–1650) markiert gleichzeitig den Ursprung futuristischer Vorstellung, in der es zu einer Analogie zwischen Mensch und Maschine kommt. Als Vertreter des Mechanizismus analysiert Descartes den Menschen, in dem er, ähnlich wie später die Futuristen, diesen in seiner Abhandlung *De homine* mit der Maschine gleichsetzt.¹¹⁸ Die aus der Sicht der Futuristen jedoch passatistische Ikonographie unterscheidet sich von Marinettis Porträts, der sich den traditionellen Bildsymbolen zu entziehen versucht, um somit der bürgerlichen Kultur den Rücken zu kehren.

Auf der Suche nach neuen Methoden der Selbstrepräsentation entwickeln sich in den futuristischen Gruppenporträts verschiedene Ansätze. In einem dieser Porträts aus dem Jahr 1916 – ebenfalls von Nunes Vais aufgenommen – geht es weniger um Attribute als vielmehr um die Vermittlung einer Botschaft über die Posen der Dargestellten (Abb. 18). Auf dieser Fotografie lässt sich Marinetti mit der Redaktion von *L'Italia futurista* aufnehmen. Auch hier wird er – auf der vom Betrachter aus gesehen – rechten Seite dezent in den Vordergrund gerückt. Die Porträtierten – bei denen es sich neben Marinetti um Remo Chiti (1891–1971), Neri Nannetti (1890–1962), Bruno Corra (1892–1976), Emilio Settimelli (1891–1954), Arnaldo Ginna, Maria Ginanni (1891–1953) sowie Vieri Nannetti (1895–1957) handelt – sind dabei alle im Profil aufgereiht. Die Wiedergabe im Profil ist, wie bereits zuvor in der Malerei, auch in der italienischen Berufsfotografie ein

¹¹⁵ Lista 2001b, S. 16.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Siehe: René Descartes, *Méditations sur la philosophie première*, 1641. Dreisprachige Parallelausgabe: Latein/ Französisch/ Deutsch, Göttingen 2011. Descartes geht davon aus, dass Geist und Materie zwar voneinander getrennt sind, diese aber kausal miteinander wechselwirken.

¹¹⁸ Siehe: René Descartes, *De homine*, 1632. In deutscher Übersetzung: René Descartes, *Über den Menschen*, Heidelberg 1969.

gängiger Darstellungsmodus.¹¹⁹ Allerdings gilt dies vor allem für Einzelbildnisse, in Gruppenporträts wirkt die Aufstellung im Profil eher befremdlich. Lista erkennt in der Formation der Futuristen die Analogie zu einer Gruppe von Soldaten, die Schulter an Schulter aufgereiht sind und von einer gemeinsamen Überzeugung geführt werden.¹²⁰ Die Gruppe blickt, vom Betrachter aus gesehen, nach links. Diese Blickrichtung drückt nach Lista den „Antikonformismus“ der Gruppe aus, „da die natürliche dynamische Orientierung immer nach rechts verläuft“¹²¹ Gleichzeitig ist diese Blickrichtung ein nach hinten, in die Vergangenheit gerichteter Blick. So scheint es als würde die militärisch aufgereichte Gruppe eben dieser Vergangenheit den Krieg erklären. Die symbolische Natur des Fotos vermittelt die Intention der Gruppe, das Leben und die Gesellschaft aktiv umgestalten zu wollen.¹²² Die emblematische Inszenierung der Gruppe soll den innovativen Charakter der Gruppe widerspiegeln.

Sowohl die Gruppenporträts als auch die Einzelporträts auf denen Marinetti zu sehen ist, werden meist in einer sterilen Studiosituation aufgenommen. Dieses Szenario ermöglicht es Marinetti, seine Posen wohl zu überdenken und zu inszenieren. Zugunsten einer ehrfurchtsvollen Darstellung vermeidet er improvisierte Situationen.¹²³ Fotojournalistische Aufnahmen, wie etwa jene, in der Marinetti als Korrespondent an der Lybischen Front abgelichtet ist (Abb. 19), scheinen ihn in Bedrängnis zu bringen.¹²⁴ Auch auf Fotografien, die ihn zeigen, wie er aus dem Theater kommt oder wie er sich auf einer futuristischen Veranstaltung befindet, wirkt Marinetti steif und angespannt, als würden ihm die spontanen fotografischen Dokumentationen die Kontrolle über seine Selbstrepräsentation entziehen.¹²⁵ Auf eine etwas komische Art und Weise wird dies vor allem in einer Gruppenaufnahme deutlich, die wohl improvisiert in einem Arbeitszimmer in Wien aufgenommen wurde (Abb. 20). Während einige Futuristen von der Kamera unbeeindruckt ins Gespräch vertieft sind, mit zerzaustem Haar und geschlossenen Augen dastehen, konzentriert sich Marinetti voll und ganz auf die Kamera und die Aufnahme.

¹¹⁹ Zahlreiche Beispiele aus dem Berufsalltag der Fotografen befinden sich im Alinari-Archiv in Florenz, darunter auch einige Aufnahmen von Wanda Wulz, die sich zeitweise auch mit dem Futurismus beschäftigt hat.

¹²⁰ Lista 2001b, S. 34.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 16.

¹²³ Ebd., S. 14.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

Dabei erscheint er in einer für ihn typischen, heroisch anmutenden Pose, bei der er mit verschränkten Armen, leicht angehobenem Kinn und strengem Blick in die Linse schaut. Stets ist Marinetti darum bemüht die Pose des heroischen Anführers vor der Kamera einzuhalten, um einen Mythos um seine Person sowohl für die Gegenwart als auch die Zukunft zu kreieren.¹²⁶ Dazu versucht der avantgardistische Anführer alle Bilder, die ihn zu „menschlich“ zeigen, zu zensieren.¹²⁷

Diese Art von Porträts scheinen auf den ersten Blick keine großen Innovationen in der fotografischen Aufnahmetechnik erkennen zu lassen, diese liegt hier vielmehr in den von Marinetti eingenommenen überspitzten Posen. Besonders die arrogant wirkende Haltung mit dem angehobenem Kinn und dem Blick von oben auf den Betrachter herab, scheint ein neues Phänomen in der Geschichte des Porträts zu sein (Abb. 21). Diese Pose – mit der Marinetti eine gewisse Distanz zum Betrachter aufbaut – nimmt der Avantgardist ab den 1920er Jahren sowohl in fotografischen Einzel-, als auch in Gruppenporträts ein. Diese Art der Inszenierung vermittelt dem Betrachter das Gefühl als würde Marinetti von einem erhöhten Standpunkt aus auf ihn herabblicken, auch wenn die Kamera ihn auf Augenhöhe ablichtet. Das angehobene Kinn schafft somit ein imaginäres Podest von dem aus er auf den Betrachter herabschaut. Dieses Von-oben-herab-Schauen wird vor allem durch die dokumentarische und journalistische Fotografie dieser Zeit zu einem weit verbreiteten Bildthema. Es entstehen zahlreiche Aufnahmen von Menschen, die von Podesten oder Fenstern herab ihre Reden halten, während der Fotojournalist sich vor – und somit unter – ihnen befindet. Dies geschieht beispielsweise beim Aufstand der Spartakisten am 7. Januar 1919 in Berlin (Abb. 22) oder bei einer Rede Mussolinis im Jahr 1922 (Abb. 23). Voraussetzung für diese Art der Pressefotografie ist die Entwicklung neuer Kameratypen. Mit lichtempfindlicheren Systemen wie der Leica I und dem Ermanox wird es in den 1920er Jahren möglich, ohne Stativ Bildserien in Innenräumen anzufertigen.¹²⁸ Die Anlehnung an die Pressefotografie zeichnet Marinetti somit nicht nur als Heroen, sondern auch als Wortführer einer revolutionären Bewegung aus und nimmt gleichzeitig Bezug auf die moderne, von den Massenmedien beeinflussten Zeit und ihren technologischen Fortschritt.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Stiegler 2006, S. 279.

3.2. Der futuristische Maschinenmensch in der Porträtfotografie

Wie wir bereits gesehen haben, blickt Marinetti den Betrachter fast immer herausfordernd und mit strenger Miene an. Er scheint sogar auf Fotos, auf denen er mit seinen Kindern zu sehen ist, Posen und Gesten, die ihn zu menschlich zeigen zu vermeiden (Abb. 24). Dies hängt meines Erachtens damit zusammen, dass Marinetti auf diese Art und Weise versucht seine Idee des „Neuen Menschen“ in den Porträtfotografien umzusetzen, wie er sie bereits 1909 in seinem Roman *Mafarka il futurista* beschreibt. Der Roman wurde zu einem Großteil bereits vor der Gründung des Futurismus verfasst,¹²⁹ anschließend für den Futurismus umgedeutet und 1910 in französischer Sprache bei Sansot in Paris veröffentlicht.¹³⁰ Der Roman enthält zahlreiche Elemente, die den Leser provozieren sollen. So führt bereits das erste Kapitel „Die Schändung der Negerinnen“, wegen Verstoßes gegen die Sittlichkeit zu einer Anklage, welche von den Futuristen medienwirksam inszeniert wird.¹³¹

Marinetti scheint im Hinblick auf seine fotografische Selbstinszenierung den Worten seiner eigenen Romanfigur Mafarka zu folgen:

*„So habe ich die Liebe getötet und an ihre Stelle die erhabene Wollust des Heroismus gesetzt! [...] Man muss mit unerbittlichen Augen von den sentimental, berausenden und melancholischen Landschaften, von allen Dämmerungen und allen Mondscheinnächten Besitz ergreifen.“*¹³²

Zwischen 1910 und 1914 transportiert Marinetti seine Idee von der Abwendung sentimentaler Gefühle, wie sie sich bereits bei Mafarka äußert, in seine Abhandlung *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*:

*„Man begegnet heute Menschen, die in schöner, stahlfarbener Stimmung beinahe ohne Liebe durchs Leben schreiten. [...] Anstatt abends eine süße Geliebte aufzusuchen, lieben es diese energischen Wesen, morgens mit liebender Sorgfalt dem perfekten Betriebsbeginn in ihrer Werkstatt beizuwohnen.“*¹³³

¹²⁹ Schmidt-Bergmann 1993, S. 113.

¹³⁰ Zielke 2002, S. 60.

¹³¹ Ebd.

¹³² Filippo Tommaso Marinetti, *Mafarka il futurista*, 1909. Zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 122, Übers. v. Christa Baumgarth.

¹³³ Filippo Tommaso Marinetti, *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*, 1910–1914, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 109, Übers. v. Heinz-Georg Ortmanns. Im Orig.: „S'incontrano oggi degli uomini i quali attraversano la vita quasi senza amore, in una bella atmosfera color d'acciaio. [...] Questi esseri energici non hanno una dolce amante da visitare, la sera, ma amano constatare ogni mattina con amorosa meticolosità l'avviamento perfetto della loro officina.“

„Gewissenspein, Güte, Gefühl und Liebe“ sieht der Autor als „zerfressende Gifte der unerschöpflichen vitalen Energie“. ¹³⁴ Die Verdrängung dieser Emotionen stellt somit eines der wichtigsten Merkmale des „neuen Menschen“ dar. Die Abneigung gegenüber diesen menschlichen Gefühlsregungen steht in einem engen Zusammenhang mit der Reflexion über das Maschinenzeitalter, in dem sich der Mensch befindet. Marinetti bezieht sich im selben Text auf die lamarcksche Evolutionstheorie, ¹³⁵ um damit die These zu untermauern, dass der Mensch im Zeitalter der Maschine selbst zur Maschine, zu einem, wie er es nennt, „a-humanen Typus“ („tipo non umano“) wird. ¹³⁶ Weiter meint Marinetti:

„Es gilt daher, die unmittelbar bevorstehende Identifikation des Menschen mit der Maschine [motore] vorzubereiten, indem man einen ununterbrochenen Austausch von Intuition, Rhythmus, Instinkt und metallischer Disziplin erleichtert und vollendet, wovon die Mehrheit noch keinerlei Begriff hat und nur die erleuchtetsten Köpfe etwas ahnen.“ ¹³⁷

Mit diesem Ansatz sieht sich Marinetti in seiner Vorreiterposition bestärkt und verleiht dieser auch Ausdruck in seinen Porträts: Der maskenhafte, immer gleichbleibende Gesichtsausdruck Marinettis in den Porträtfotografien repräsentiert demnach die Abwendung von vergangenen Werten und Tradition und die Identifikation mit dem sich in der Metamorphose befindlichen Menschen der Zukunft – dem futuristischen Menschen.

An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass Marinetti in den 1910er und 1920er Jahren den alles in Stein verwandelnden Blick der Medusa – der laut Boccioni der Fotografie innewohnt – nützt, um sich ein Denkmal zu schaffen. Dabei bedient sich Marinetti der Körpersprache, der Kleidung, Attributen und der Bildkomposition, um sich als Wortführer, Vorreiter, Provokateur und Kopf der futuristischen Bewegung zu

¹³⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*, 1910–1914, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 108, Übers. v. Heinz-Georg Ortmanns.

¹³⁵ Die Evolutionstheorie nach Jean-Baptiste de Lamarck sieht vor, dass sich ein Organismus an seine Umwelt anpasst, indem veränderte Gewohnheiten zu einer Transformation der Organe führen. Demnach verändert sich ein Organismus bereits zu Lebzeiten und vererbt die neu erworbenen Eigenschaften weiter, wodurch sich diese im Laufe der Zeit ausprägen können. Erstmalige Publikation der Theorie in: Jean-Baptiste de Lamarck, *Philosophie zoologique*, 1809.

¹³⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*, 1910–1914, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 108, Übers. v. Heinz-Georg Ortmanns.

¹³⁷ Ebd. Im Orig.: „Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi.“

inszenieren. Hierbei finden auch die theoretischen Reflexionen über die Rolle des Menschen im Zeitalter der Massenmedien und der Industrie ein Echo in den fotografischen Bildnissen. Marinetti ist nicht daran interessiert den *rigor mortis* zu überwinden, viel mehr kultiviert er diese Idee, um gleich einer Totenmaske eines Dante Alighieris, einen Mythos um sich und seine futuristische Gruppe zu schaffen und diesen für die Zukunft zu konservieren.¹³⁸ Ist die Fotografie doch nichts anderes als ein mit Licht geformter Abdruck der Realität auf dem Fotopapier. Die Totenmaske sowie das fotografische Porträt bedienen das Versprechen nach Wirklichkeit, nach dem „Es-ist-so-gewesen“.¹³⁹ Marinetti postuliert in seinen theoretischen Schriften seine Vorreiterstellung, welche über die Fotografie zu einem wirklichen Faktum ausgebaut wird. In Bezug auf die visuelle Erscheinung mag das fotografische Bild zwar ein von der Vergangenheit zehrendes Bild sein, in dem es immer einen nicht wieder herstellbaren Zustand dokumentiert, doch übt die inhaltliche Botschaft, die Attitüde des Porträtierten, die sich in der Fotografie offenbart Einfluss auf die Gegenwart aus. So mag sich zwar die äußere Erscheinung, welche zwangsläufig einem Alterungsprozess unterliegt verändern, die innere Haltung und der Charakter einer Person jedoch nicht. Zeichnet die Fotografie Marinetti als Wortführer und Avantgardisten aus, schließt der Betrachter daraus, wirkt diese Botschaft bis in die Gegenwart, insofern diese nicht bereits widerlegt wurde.

In den 1930er Jahren verdichten sich die bis dahin bereits vermittelten Botschaften, wie sie in den Porträtfotografien Marinettis zu finden sind, und finden in der Fotomontage eine neue formale Ausdrucksmöglichkeit. In diesem Jahrzehnt wird die Porträtfotografie und die Fotografie im Allgemeinen von den Arbeiten der Bragaglias, Deperos und Tatos sowie von der theoretischen Reflexion im Manifest über die futuristische Fotografie beeinflusst. Bevor der Sprung in die 1930er Jahre erfolgt widmen sich die nächsten Kapitel diesen eben genannten Protagonisten und ihrem Zugang zum fotografischen Bildnis.

¹³⁸ Siehe Kapitel 2, S. 14: Der Vergleich der Fotografie mit der Mumifizierung (Bazin) und der Erinnerung an den Tod (Barthes) ist ein weitverbreiteter theoretischer Ansatz. Siehe auch: Geimer 2009.

¹³⁹ Siehe: Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 2012, S.86.

4. Der Fotodynamismus der Bragaglia-Brüder

Die beiden Brüder Anton Giulio und Arturo Bragaglia kommen über ihren Vater, der Generalmanager der Filmproduktionsgesellschaft *Cines* in Rom ist, schon früh mit der Filmwelt in Berührung. Arturo interessiert sich vor allem für die technischen Innovationen im Bereich des Films und der Fotografie.¹⁴⁰ Während Arturo einen pragmatischen Zugang zu diesen Medien pflegt, interessiert sich Anton Giulio für Fotoexperimente und für eine intellektuelle, theoretische Reflexion der neuen Medien.¹⁴¹ Bevor Arturo und Anton Giulio mit den Fotodynamiken experimentieren, fertigt Arturo zusammen mit dem jüngsten Bruder Ludovico Porträts von Filmstars an.¹⁴² Die Brüder interessieren sich in ihrem frühen Schaffen für den Pictorialismus, dem sie durchaus positive Aspekte für die Porträtfotografie abgewinnen können:

„[...] das sind nicht mehr dieselben sehr lebendigen Personen [...], die einem harten und zu groben Verismus entspringen, es sind vielmehr Schatten, Visionen oder Traumgeister in diesem crepuscolarem Umfeld [ambiente crepuscolare], welches nicht zum alltäglichen Leben gehört, das über ein anderes, raues, scharfes Licht verfügt.“¹⁴³

Anton Giulio Bragaglia sieht die Unschärfe und die malerischen Effekte der pictorialistischen Porträtfotografie nicht als Mangel, sondern als Leistung, welche es ermöglicht, das Bild mit zusätzlichen Bedeutungen anzureichern, die sich jenseits der reinen veristischen Wiedergabe des Modells auftun. So nutzen die Pictorialisten die malerischen Effekte, um Emotionen, auch auf Kosten der realgetreuen Darstellung, sichtbar zu machen. Aus Sicht der Bragalias kann die Fotografie auf diesem Wege zur Kunst erhoben werden. Über die pictorialistische Fotografie sagt Anton Giulio:

„[...] es sind keine Fotografien, aber Kunst: Fotokunst; gerade weil sie keine Fotografie bzw. so wenig Fotografie wie möglich sein wollen.“¹⁴⁴ In der Tat entsprechen die von ihr dargestellten Motive nicht der Wahrheit aber sie erscheinen dennoch in einer fremden Schönheit, da sie auf eine Art und Weise idealisiert werden, wie es auch in den anderen repräsentativen Künsten geschieht. [...] Die Kunst [...] beginnt, sagt Oskar Wilde, wo die

¹⁴⁰ Lista 1986, S. 15.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Cecchini 2014, S. 481.

¹⁴³ Anton Giulio Bragaglia 1912, Artikel veröffentlicht in: *L'arte fotografica*, zitiert nach: Cecchini 2014, S. 490, Übers. Aut. Im Orig.: „Quelle non sono più le solite persone troppo vive della propria anche aristocratica volgarità o dure per un troppo crudo verismo, ma sono ombre ma visioni o fantasime di un sogno, in quell'ambiente crepuscolare che non é quello della comune vita, la quale ben altre luci possiede rudi ed aspre.“

¹⁴⁴ Anton Giulio Bragaglia, *L'arte fotografica*, o. J., zitiert nach: Cecchini 2014, S. 481, Übers. Aut.

Realität endet [...]“¹⁴⁵

Gleichzeitig sind sich die Brüder aber auch bewusst, dass es sich bei der pictorialistischen Fotografie um einen veralteten Stil handelt, welcher lediglich versucht malerische Stile zu imitieren. Daraus entwickelt sich das Bedürfnis eine Fotografie zu schaffen, die mit der zeitgenössischen Malerei mithalten kann.¹⁴⁶ Daraufhin setzt sich Anton Giulio Bragaglia mit Mareys Chronofotografie, der bergsonschen Zeittheorie – welche zu dieser Zeit bei den Intellektuellen hoch im Kurs steht – und dem *dinamismo pittorico* Boccionis auseinander.

4.1. Der Einfluss des *dinamismo pittorico* auf den *fotodinamismo*

Bereits in den Anfangsjahren des Futurismus verfolgen die beiden Bragaglia-Brüder aufmerksam die Aktivitäten dieser neuen italienischen Avantgardebewegung und setzen es sich zum Ziel, mit fotografischen Experimenten einen eigenen Beitrag zum Futurismus zu leisten und sich im fotografischen Schaffen neu zu positionieren. Am 29.5.1911 findet in Rom ein Vortrag Boccionis statt, bei dem auch Anton Giulio Bragaglia im Publikum sitzt.¹⁴⁷ Boccioni spricht in diesem Vortrag über den malerischen Dynamismus:

„Wir werden den Willen, der die Bewegung bestimmt, die Empfindung der Geste, darstellen. [...] Wir strengen uns an, den Instinkt des Elans wiederzugeben, der die Handlung bestimmt, und nicht den offenbaren physischen Elan.“¹⁴⁸

Bewegung, Dynamik, Simultanität und Zeit sind die Leitmotive der neuen Kunst. In der Malerei entdecken die Futuristen die Bewegungsfotografie als wichtige Quelle der Inspiration für eine neue Bildsprache. So bezieht sich Boccioni im *Manifesto tecnico dei pittori futuristi* auf die Chronofotografie und weist darauf hin, dass sich die Beine eines Pferdes in Bewegung multiplizieren und so aus vier Beinen 20 Beine werden.¹⁴⁹ Dennoch

¹⁴⁵ Ebd., S. 482, Übers. Aut. Im Orig.: „Poiché quelle opere, come tutti anche convengono, sono delle belle cose, non precisamente fotografie perché non precisamente vere, ma belle, io pure convengo ed affermo che non sono fotografie, ma Arte: Arte fotografica; perché appunto non vogliono essere fotografia o si adoperano a rimanerlo il meno possibile. Infatti le figure da esse rappresentate non sono precisamente vere ma pure appaiono belle di uno strano fascino, perché idealizzate nel modo come lo sono nelle altre arti rappresentative. [...] l'Arte [...] comincia, dice Oskar Wilde, dove la realtà finisce, sempre intendendosi che quanto più esse sono artistiche, tanto meno sono fotografiche nel vecchio senso.“

¹⁴⁶ Cecchini 2014, S. 482.

¹⁴⁷ Lista 1986, S. 15.

¹⁴⁸ Umberto Boccioni, o. A. zitiert nach: Lista 1986, S. 15.

¹⁴⁹ Umberto Boccioni, Die futuristische Malerei. Technisches Manifest, 1910, publiziert in: Schmidt-Bergmann 1993, S. 307, Übers. v. Christa Baumgarth.

sind die futuristischen Maler nicht daran interessiert, Bewegung auf exakte und wissenschaftliche Weise darzustellen. Viel mehr will Boccioni mit seinen Künstlerkollegen erforschen wie die dynamische Repräsentation einen emotionalen Eindruck auf den Betrachter hinterlassen kann. So meint Boccioni: „Die Geste wird für uns nicht mehr ein *fixierter Augenblick* des universellen Dynamismus, sondern sie wird die als solche festgehaltene *dynamische Empfindung* sein.“¹⁵⁰ Wie die futuristischen Maler, wollen auch die Bragaglias eine dynamische Sensation vermitteln, die die Grenzen zwischen Subjekt und Umwelt auflöst.¹⁵¹

Die Loslösung von alten Traditionen und die Wiedergabe der „dynamischen Empfindung“ sind Ideen, die Anton Giulio als Inspirationsquelle für seine eigenen Experimente und schließlich auch für sein Manifest¹⁵² übernimmt. Zwischen 1911 und 1913 entstehen unterschiedliche Versionen der wohl wichtigsten Abhandlung Anton Giulio Bragaglias mit dem Titel *Fotodinamismo futurista*.¹⁵³ In dieser Schrift drückt der Autor nun seine Aversion gegen diejenige Fotografie aus, die versucht realistische oder malerische Bilder hervorzubringen und vertritt im selben Atemzug seine Absicht, das statische Bild zu überwinden:

*„Wir wollen eine Revolution der Fotografie bewirken: sie soll gereinigt, nobilitiert und zu einer wirklichen Kunst erhoben werden. Ich behaupte, dass aus den mechanischen Mitteln der Fotografie nur dann Kunst werden kann, wenn man die einfache fotografische Wiedergabe der unbewegten Wirklichkeit oder der in einer Momentaufnahme eingefrorenen Wirklichkeit überwindet und mit Hilfe anderer Mittel und Versuche erreicht, dass die Fotografie auch Ausdruck und Schwingung des lebendigen Lebens wird, dass sie fern von der eigentlichen obszönen und brutalen Realistik des Statischen die eingefahrenen Vorstellungen von Fotografie abschüttelt und einen Zustand anstrebt, den wir fotodinamica genannt haben. [...] Wir sind die alte leichenhafte Statik leid. [...] Wir betrachten das Leben als reine Bewegung. Wir lieben und beobachten die Wirklichkeit mit ihren vom Schicksal und vom Leben bestimmten Bewegungsabläufen. Wir wollen mit grafischen Mitteln die unablässige Bewegung in der Dauer einer gestischen Darstellung wiedergeben. Wir freuen uns, auf diese Weise das Leben in seinem einzigen, logischen Ausdruck und die Wirklichkeit in ihrem tieferen Wesen erfassen zu können, weniger realistisch, d. h. auch: weniger fotografisch, auf diese Weise das Verfahren der von uns beherrschten und gelenkten Maschine läuternd. So zeigen wir was in unserer Empfindung enthalten ist, so überwältigen wir die Macht des Objektivs, bis es auch das wahrnimmt was seine fotografische, mechanische Natur übersteigt. [...] Wir wollen auf nicht-realistische Weise die Realität wiedergeben.“*¹⁵⁴

¹⁵⁰ Ebd., S. 297.

¹⁵¹ Cecchini 2014, S. 483.

¹⁵² Anton Giulio Bragaglia schreibt in *Fotodinamismo futurista*: „Il concetto della fotodinamica mi fu ispirato del Manifesto Tecnico dei Pittori Futuristi“, zitiert nach: Carey 2010, S. 223.

¹⁵³ Kemp 1979, S. 49.

¹⁵⁴ Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911–1913, zitiert nach: Kemp 1979, S. 50, Übers.

Die Idee einer Erhebung der Fotografie zur Kunst macht es für die Bragaglia-Brüder notwendig, sich vom klassischen Berufsfotografentum zu distanzieren: „Wir möchten bemerken, dass ich und mein Bruder Arturo keine Fotografen sind und dass wir uns weit entfernt vom Gewerbe der Fotografie befinden.“ Für sie war die Bezeichnung „fotografo“ gekoppelt an eine traditionelle Vorstellung von fotografischen Konventionen.¹⁵⁵

4.2. Der Fotodynamismus – Theorie und Praxis

Nur wenige Monate nachdem Bergson am *Congresso Internazionale di Filosofia* in Bologna seinen Vortrag über die „philosophische Intuition“ hält und das Buch *La filosofia dell'Intuizione* in einer italienischen Fassung erscheint, entstehen im Juli 1911 die ersten fotodynamischen Aufnahmen.¹⁵⁶ Diese ersten Fotodinamiche realisieren die Brüder mit drei Lampen und einer Kamera, die sie auf dem Campo dei Fiori erworben haben, in einem Schlafzimmer im Hause der Familie Bragaglia in Rom, welches sowohl als Studio als auch als Dunkelkammer fungiert.¹⁵⁷ Unmittelbar danach beginnt Anton Giulio seine neuen Ideen im Hinblick auf den Fotodynamismus mittels Vorträgen und Artikeln zu verbreiten.

Bei der ersten fotodynamischen Aufnahme handelt es sich um das Bild mit dem Titel *Salutando (Grüßender)* (Abb. 25), welches Anton Giulio als Postkartenmotiv von Frisnone am 8. Juli 1911 nach Rom schickt.¹⁵⁸ Auf dem Foto ist ein Mann, der in einer Studiosituation aufgenommen wurde, zu sehen. Dieser beugt sich in einer grüßenden Bewegung weit nach vorne. Die Bewegung wird von drei Lampen mit Licht durchflutet und ist mittels Langzeitbelichtung aufgenommen. Das Erfassen einer durchgängigen Bewegungsspur führt dazu, dass das dargestellte Modell sich in abstrakte Lichtspuren auflöst und beinahe unkenntlich gemacht wird. Der richtige Einsatz des Lichts ist elementar für die Sichtbarmachung der Bewegungsspur, weshalb alle Fotodynamiken im

v. Wolfgang Kemp.

¹⁵⁵ Im Orig: „ci piace inoltre di far osservare, che io e mio fratello Arturo, non siamo fotografi, e ci troviamo ben lontani dalla professione di fotografi.“ Zitiert nach: Sabelli 1994, S. 54.

¹⁵⁶ Lista 2001a, S. 150.

¹⁵⁷ Ebd., S. 262.

¹⁵⁸ Lista 1986, S. 15.

Studio entstehen.¹⁵⁹ Im Fotodynamismus vermischt das Abbild der Person mit dem Hintergrund und verschmilzt so mit dem umliegenden Raum.¹⁶⁰

1912 entstehen die ersten fotodynamischen Porträts von den Mitgliedern des Futurismus. Darunter befinden sich Abbildungen von Marinetti, Folgore, Ruggero Vasari (1898–1968), Mino Somenzi (1899–1948), Franco Casavola (1891–1955), Virgilio Marchi (1895–1960) und Mario Carli (1888–1935).¹⁶¹ Das *polyphysiognomische Porträt* von Boccioni zeigt wie sich mittels langer Belichtungszeit und ruckartiger Kopfbewegungen das Antlitz des Künstlers in der Bewegung auflöst und sich gleichzeitig vervielfältigt. Wurde in dem Porträt *Io-Noi* von 1907 noch eine Vervielfältigung mit althergebrachten Spiegeln erzeugt (Abb. 1), erfährt der Künstler im Fotodynamismus die Multiplikation mittels Bewegung. Eine Idee, die Boccioni zunächst gefallen haben muss, schickt er doch das von Bragaglia ausgeführte Porträtfoto an Giannetto Bisi, damit dieser das Foto zusammen mit Fotografien seiner Skulpturen in der Zeitschrift *Emporium* publiziert.¹⁶² Boccioni muss es sich jedoch anders überlegt haben, da das fotodynamische Porträt schlussendlich unveröffentlicht bleibt.¹⁶³ Bald darauf wendet sich der futuristische Maler gegen den Fotodynamismus, was den Ausschluss des Fotodynamismus vom Futurismus zur Folge hat. Nachdem Boccioni verhindert hat, dass die Bragaglias an den futuristischen Ausstellungen teilnehmen dürfen,¹⁶⁴ organisieren die Brüder auf eigene Faust ein Schaufenster in Rom, in dem sie sich eine Dauerausstellung mit „künstlerische Porträts“ einrichten.¹⁶⁵

Zwischen 1911 und 1913 veröffentlicht Anton Giulio Bragaglia trotz der ablehnenden Haltung einiger Futuristen gegenüber der Fotodynamik verschiedene Ausgaben des Traktats *Fotodinamismo futurista*. Bragaglias Abhandlungen thematisieren zum ersten Mal das nicht-realistische Moment in der Fotografie.¹⁶⁶ Das gleichnamige Buch erscheint 1913 und enthält neben einem theoretischen Teil auch 16 Bildtafeln auf 15 Blättern.¹⁶⁷

¹⁵⁹ Lista 2001a, S. 152.

¹⁶⁰ Cecchini 2014, S. 479.

¹⁶¹ Lista 2001b, S. 140.

¹⁶² Lista 2001a, S. 156. Dadurch wurde das Porträt auch fälschlicherweise Bisi zugeschrieben.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 262.

¹⁶⁵ Lista 2001b, S. 140.

¹⁶⁶ Kemp 1979, S. 49.

¹⁶⁷ Lista 2001a, S. 160.

Diese sind: *Cercando* (Suchend), *Dattilografa* (Maschinenschreiberin), *Il fumatore – il cerino – la sigaretta* (Der Raucher – das Streichholz – die Zigarette) und *Ritratto Polifisionomico del poeta futurista Luciano Folgore* (Polyphysiognomie des futuristischen Poeten Luciano Folgore), welche sich auf derselben Seite befinden, *Facendo un giro* (Eine Runde drehen), *Cambiando positura* [sic] (Haltungswechsel), *Lo schiaffo* (Die Ohrfeige), *Il Pittore futurista G. Balla* (Der futuristische Maler G. Balla), *Giovane che si dondola* (Junger Mann, der sich hin und her wiegt), *Le due note maestre* (Die zwei Meisternoten), *Ritratto polifisionomico* (Polyphysiognomisches Porträt), *L'uomo che cammina* (Der gehende Mann), *L'inchino* (Die Verbeugung), *Salutando* (Grüßender), *Il falegname che sega* (Der sägende Handwerker), *Uomo che si leva* (Der Mann, der sich erhebt) (Abb. 8, 10, 25–38).¹⁶⁸

Auf allen Fotografien werden unterschiedliche menschliche Bewegungen eingefangen. Diese erfolgen entweder fließend oder ruckartig, meist alleine ausgeführt. Manchmal agieren auch mehrere Menschen miteinander, wie etwa in *Lo schiaffo*, oder – seltener – in Symbiose mit einem Werkzeug oder einer Maschine. Auffallend ist, dass beinahe alle abgelichteten Modelle anonym¹⁶⁹ bleiben und lediglich die Namen der dargestellten Futuristen im Titel genannt werden. In diesem Fall befindet sich ein Porträt des Poeten Folgore unter den Aufnahmen, welches am selben Tag entstanden sein soll wie das polyphysiognomische Porträt Boccionis.¹⁷⁰ Beide Porträts sind sich durchaus sehr ähnlich. Boccioni als auch Folgore wurden so aufgenommen, dass der Kopf fast den gesamten Bildausschnitt einnimmt. Beide drehen während der Belichtung ihren Kopf mit ruckartigen Bewegungen von einer Seite zur anderen. Die Physiognomie der Dargestellten wird in der Bewegung vervielfältigt, aber dennoch bleiben die physiognomischen Eigenschaften des Porträtierten erkennbar. Anders verhält es sich in Aufnahmen, wie *Il falegname che sega*, in der sich die Person bis zur Unkenntlichkeit in wirre Lichtspuren auflöst, völlig in der Bewegung verschwindet und zu einer geisterhaft anmutenden entmaterialisierten Gestalt verkommt (Abb. 37). Diesen Eindruck hat auch der Journalist Giovanni di Jorio, welcher 1912 in der Turiner Zeitschrift *La Fotografia artistica* die fotodynamischen Aufnahmen als „strane e bizzarre“ und

¹⁶⁸ Das Museo d'arte della città Ravenna erhält im Jahr 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia erstellte Neuauflagen der im *Fotodinamismo futurista* enthaltenen Fotodynamiken.

¹⁶⁹ Die von Carlo Ludovico Bragaglia angefertigten Reproduktionen aus dem Jahr 1986 sind jeweils auf einem Karton aufgeklebt, auf die Bragaglia Verweise zu den abgebildeten Personen vermerkt. Daraus geht hervor, dass verschiedene Schulfreunde und Bekannte, auch Alberto und Carlo Ludovico Bragaglia selbst, als Modelle vor der Kamera standen.

¹⁷⁰ Lista 2001a, S. 156.

„mostruose“ beschreibt.¹⁷¹ Bei jeder Aufnahme stellt sich die Frage, wie stark die Bewegungsspur sich auf die Wiedergabe der Physiognomie auswirken soll und darf. Es lässt sich feststellen, dass jede Fotodynamik von den beiden Polen Bewegung und Statik, die jenen der Abstraktion und Gegenständlichkeit entsprechen, beherrscht wird.

4.2.1. Porträt oder Anti-Porträt? Die Anonymisierung des Porträtierten

Die Entmaterialisierung des Körpers durch Licht und Bewegung, sowie das Zusammenspiel und die Relevanz dieser beiden Momente werden bereits im technischen Manifest der futuristischen Maler betont, in dem die futuristischen Maler proklamieren, „dass der universelle Dynamismus als dynamische Empfindungen wiedergegeben werden muss“ und weiter, „dass Bewegung und Licht die Stofflichkeit der Körper zerstören.“¹⁷² Die Zerstörung des stofflichen Körpers mittels Bewegung findet im Fotodynamismus durch die ausgeführte Bewegung des Modells statt. Diese wird gleichzeitig zum Ausdruck des seelischen Zustandes:

*„Wir fühlen ein starkes Bedürfnis, getroffen zu werden, schlagartig von einer Empfindung, die gleichzeitig mit dem ursprünglichen Seherlebnis ist. Wir müssen also mit einem Mal und vollkommen die vollständige Empfindung hervorrufen können. Und weil diese aus dem kompletten Bewegungsablauf entsteht, kann sie nur durch die komplette Abwicklung der Bewegung wieder hervorgerufen werden.“*¹⁷³

Ziel ist es somit die „Stati d'animo“ mittels Lichtspuren, welche durch die transitorische Bewegung entstehen, darzustellen. Die Konzentration auf das innere Gefühlsleben lässt die äußere Erscheinung des Modells verschwimmen, diese löst sich in der Bewegung auf und drängt die Person in einen sphärischen Raum, indem die Identität des Porträtierten obsolet zu werden scheint.

So entstehen zahlreiche anonyme Porträts, wie etwa das *Fotodynamische Porträt einer Frau* von 1924 (Abb. 39), in der die physische Erscheinung zu Gunsten der Bewegungsdarstellung abstrahiert wird. Der Titel enthält keinen Verweis auf die Identität der dargestellten Person, die Tendenz zur Anonymisierung rückt die physiologischen Eigenschaften des Modells in den Hintergrund. Die Fotodynamik konzentriert sich auf

¹⁷¹ Ebd., S. 154.

¹⁷² Schmidt-Bergmann 1993, S. 309. Hierbei handelt es sich um zwei von vier Punkten, die in dem Manifest proklamiert werden.

¹⁷³ Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911–1913, zitiert nach: Kemp 1979, S. 52, Übers. v. Wolfgang Kemp.

den Fluss von Bewegung und Energie, in dem sich der Porträtierte befindet. Diese Tendenz der Entmaterialisierung findet jedoch nicht nur in den fotodynamischen Aufnahmen statt, sondern auch in anderen Porträts, die von den Bragaglias angefertigt werden. 1912 publizieren die Bragaglias vier Porträts, die nicht dem Fotodynamismus zuzuschreiben sind, in der Zeitschrift „La fotografia artistica“. Darunter befindet sich auch ein Selbstporträt von Anton Giulio (Abb. 40). In diesem ist sein Gesicht völlig frontal zur Kamera gerichtet. Die Augen sind geschlossen, die Augenbrauen sind nach oben gezogen. Vom Körper ist nichts zu sehen. Das von oben kommende Streiflicht erhellt lediglich Stirn, Wangen, Nase und Kinn sowie ein Teil der Augenlider, alles andere scheint sich allmählich im Schatten aufzulösen. Die Nase wirft einen harten Schatten auf den Mund, die Konturen des Gesichts sind kaum noch zu erkennen. Augenhöhlen und Augenlider werfen ebenfalls einen harten Schatten auf das Gesicht. Unter dem Porträt steht geschrieben: „Ho deciso di dormire sul tapise volant“. Wieder wird durch die Lichtführung ein psychologischer Zustand des Porträtierten versinnbildlicht. Diesmal ist es zwar nicht die „dynamische Empfindung“, welche mittels Bewegungs-/ Lichtspuren realisiert wird, sondern der Schlaf – der ruhige Gegenpart zur Hektik des modernen Lebens –, der mittels Eintauchen des Gesichts in tiefe Schatten suggeriert wird. Die physiognomischen Merkmale Bragaglias werden so teilweise verborgen, dennoch bleiben sie lesbar und machen es dem Betrachter möglich, das Gesicht erkennen zu können. Das Spiel zwischen lesbarer und unlesbarer Physiognomie prägt das fotografische Schaffen der Bragaglias. Laura Moure Cecchini bezeichnet die fotodynamischen Porträts mit ihrer Tendenz zur Verschleierung der Physiognomie deshalb treffend als „futuristische Anti-Porträts“.¹⁷⁴

Ein Porträt, das der Apotheose der Bewegung unterliegt und sich der klassischen Naturnachahmung entzieht und den modernen Menschen quasi selbst in Bewegung verwandelt, scheint eine adäquate fotografische Technik für die Selbstrepräsentation der Futuristen zu sein. Umso erstaunlicher ist es, dass relativ wenige fotodynamische Porträts futuristischer Künstler bekannt sind. Darunter ist ein Porträt von Balla, auf dem er zu sehen ist, wie er sich zu seinem Bild *Dinamismo di un cane al guinzaglio* hindreht, welches sich vor ihm auf einer Staffelei befindet. Während Boccioni sich nicht zu einer Veröffentlichung seines fotodynamischen Porträts durchringen kann, publiziert Balla die

¹⁷⁴ Siehe: Cecchini 2014, S. 477.

fotodynamische Aufnahme in *Humanitas*.¹⁷⁵ Vermutlich sind sich die Futuristen uneinig darüber, ob sich ein Anti-Porträt für ihre repräsentativen Zwecke – die wohl wichtigste Funktion der Fotografie für die Futuristen zu dieser Zeit – eignen würde oder ob es sich bei den Fotodynamiken um Porträts oder um reine Bewegungsstudien im Sinne der wissenschaftlichen Fotografie handelt.

4.2.2. Wissenschaft oder Kunst?

Die im Studio vor schwarzem Hintergrund inszenierten Porträts erinnern an die wissenschaftliche Fotografie. In der Wissenschaft erlangt die Porträtfotografie für psychophysiognomische Untersuchungen zunehmend an Bedeutung. Über die Analyse der äußeren Erscheinung wollen Wissenschaftler wie Cesare Lombroso etwas über den psychischen Zustand des Porträtierten herausfinden (Abb. 41).¹⁷⁶ Der Fotodynamismus unterscheidet sich jedoch von solchen wissenschaftlichen Aufnahmen, indem die Gesichtszüge der Porträtierten abstrahiert werden, sodass es unmöglich wird von der äußeren Erscheinung auf das Innere schließen zu können.

Die Studiosituation erinnert aber auch an die wissenschaftlichen Aufnahmen von Marey (Abb. 7) und Muybridge (Abb. 42).

*„Die fotodinamica analysiert oder synthetisiert je nachdem die Bewegung und dies mit großer Wirkung, weil sie nicht die Bewegung für die Beobachtung auseinanderreißen muss, sondern die Kraft besitzt, die Kontinuität eines Gestus im Raum festzuhalten [...] Ein Schrei, ein von Tragik erfülltes Innehalten, ein Schreckensgestus können mitten im szenischen Ablauf, in der ganzen äußeren Entwicklung des inneren Dramas durch ein einziges Werk festgehalten werden. Nicht nur in den Stadien des Anfangs und des Endes oder im Scheitelpunkt der Bewegung, wie es die Chronofotografie machen würde, sondern ohne Unterbrechung, vom Anfang bis zu Ende, denn die fotodinamica kann auch alle Zwischenstadien der Bewegung festhalten.“*¹⁷⁷

Der Unterschied zu den chronofotografischen Aufnahmen liegt demnach darin, dass die dargestellten Gesten – anders als bei Marey, der die Bewegung in Sequenzen unterteilt – den ganzen Bewegungsstrom abbilden, wodurch die bergsonsche Idee der *durée*¹⁷⁸ und der Unteilbarkeit der Bewegung ins Bild gebracht wird. Zudem unterscheidet sich die Fotodynamik von der Chronofotografie in der Wiedergabe des „psychischen

¹⁷⁵ Lista 2001a, S. 158.

¹⁷⁶ Cecchini 2014, S. 488.

¹⁷⁷ Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911–1913, zitiert nach: Kemp 1979, S. 53, Übers. v. Wolfgang Kemp.

¹⁷⁸ Deleuze 1989, S. 53.

Eindrucks“ („l'impressione psichica“), hervorgerufen durch eine Geste, die über die visualisierte Bewegungsbahn zum Ausdruck gebracht wird. Dabei bezieht sich Bragaglia im *Fotodinamismo futurista* auf William James, welcher aus physo-psychologischer Sicht feststellt, dass die authentischste Wahrnehmung von Bewegung im „Phänomen des Schwindelgefühls“ liegt.¹⁷⁹ Diese Analogie zwischen Bewegung und innerer Gefühlswelt drückt sich im Konzept der bereits besprochenen „dynamischen Empfindung“ aus. Die Wiedergabe dieser Empfindung stellt nach Anton Giulio Bragaglia eine wirksame Strategie dar, um die Gefühlswelt des „neuen Menschen“ wiederzugeben und dadurch die Fotografie in die Kunst einzuführen:

*„Wir Heutigen, dem unablässigen Treiben unserer Tage ausgeliefert, sehen alles in Bewegung, wir sehen alles bewegt und in ständiger Revolution begriffen. Die intuitiven Kräfte, die uns zu hochempfindlichen Wesen machen, zu schnell und fieberig lebenden Menschen, rufen hundert Stimmen und hundert Vorstellungen in uns hervor; optischer, geistiger, gefühlsmäßiger Art, die sich vermischen und durchdringen, die sich mit der Wahrnehmung des gegenwärtigen Augenblicks vereinigen. Um also eine moderne Kunst zu schaffen, die als wirkliche Kunst evoziert und bewegt, müssen wir genau jene Empfindungen wieder hervorrufen, in einem Moment vereinigt und das wirkliche und echte Gefühl bewirkend, das aus dem gelebten Moment hervorgeht. So entsteht die dynamische Empfindung des Lebens, das rhythmische Pulsieren des Blutes, das unaufhörliche Atmen, ausgedrückt in der vibrierenden Energie von Gesten und Handlungen.“*¹⁸⁰

Dennoch gesteht sich Bragaglia am Ende des Texts ein, dass die Fotodynamiken noch keine Kunst seien, jedoch die „gleiche Empfindungen erwecken wie die Kunst“.¹⁸¹

Insgesamt lässt sich feststellen, dass es sich beim Fotodynamismus um die erste ästhetische Theorie der avantgardistischen Fotografie in Italien handelt.¹⁸² Die theoretischen Abhandlungen Anton Giulio Bragaglias sind durchaus vergleichbar mit den Ideen Boccionis, wie er sie in seinen Schriften für die Malerei formuliert hat, woraus folgt, dass die Identität des Porträtierten sich nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Fotografie weniger über seine äußere Erscheinung als über die „dynamische Empfindung“ ausdrückt, welche durch die transitorische Bewegung hervorgerufen wird. Diese wird in der Fotografie über die eingefangene Lichtspur, die sich aus der Bewegung ergibt und welche sich auf dem Negativ einschreibt, versinnbildlicht. Das zentrale Thema

¹⁷⁹ Siehe: Lista 2001a, S. 166.

¹⁸⁰ Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, 1911–1913, zitiert nach: Kemp 1979, S. 52, Übers. v. Wolfgang Kemp.

¹⁸¹ Ebd., S. 54.

¹⁸² Carey 2010, S. 224.

der fotodynamischen Aufnahmen ist somit der Seelenzustand des „neuen Menschen“, der sich in der Bewegungserfahrung realisiert und so den *rigor mortis* der Fotografie überwindet. Dennoch spaltet der Fotodynamismus die futuristische Gemeinschaft. Während sich Boccioni davor scheut sein fotodynamisches Porträt zu veröffentlichen und sich gegen den Fotodynamismus wendet, zählt Balla zu den Unterstützern der Bragaglias und nützt den Fotodynamismus für seine eigene Selbstinszenierung. Insgesamt sind jedoch sehr wenige Fotodynamiken bekannt auf denen die Futuristen abgelichtet sind. Die Entmaterialisierungstendenz in den fotodynamischen „Anti-Porträts“ scheint sich nur bedingt für propagandistische Zwecke zu eignen.

5. Die Porträts von Fortunato Depero und die Erfindung der Fotoperformance

Während Marinetti krampfhaft versucht die Kontrolle über sein Bild zu behalten, um durch penibel eingenommene Posen zur Ikone zu werden, nähert sich Fortunato Depero in seinen fotografischen Selbstporträts dem Künstlermythos auf eine ironische Art und Weise. Depero wird 1892 in Fondo, einer kleinen Ortschaft im Trentino geboren.¹⁸³ Die Region befindet sich zu dieser Zeit noch unter österreichisch-ungarischer Herrschaft, weshalb sich Depero zunächst nach Wien orientiert und sich nach dem Besuch der Kunstschule in Rovereto an der Kunstakademie in Wien bewirbt.¹⁸⁴ Diese lehnt ihn jedoch ab, woraufhin er in Turin und Rovereto als Dekorateur und Steinmetz arbeitet.¹⁸⁵ 1913 zieht der Künstler nach Rom und kommt dort mit den Futuristen in Kontakt. Bis zu diesem Zeitpunkt wird Depero weitestgehend vom Sezessionismus und Expressionismus beeinflusst. Als er in Rom mit den Ansätzen des Futurismus konfrontiert wird, richtet er seinen Schaffensprozess neu aus und nähert sich der italienischen Avantgardebewegung an.¹⁸⁶ Die offizielle Aufnahme in den futuristischen Kreis erfolgt 1915¹⁸⁷ und noch im selben Jahr veröffentlicht Depero zusammen mit Balla am 11. März 1915 den Aufsatz

¹⁸³ Belli 1994, S. 282.

¹⁸⁴ Marsan, 1974, S. 65.

¹⁸⁵ Belli 1994, S. 282.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Die Aufnahme wird in einem Brief, der an Balla gerichtet ist, dokumentiert: „Caro Balla siamo lieti di comunicarti che abbiamo deciso in comune accordo di mettere il nome di Depero tra il gruppo die pittori e scultori futuristi. Crediamo che questo farà piacere a Te che con tanta abnegazione ed entusiasmo scopri e incoraggi i giovani, e spingerà Depero a continuare il suo lavoro con sempre maggiore coraggio.“ Zitiert nach: Belli 1994, S. 282.

Die futuristische Neukonstruktion des Universums (Ricostruzione futurista dell' Universo). Depero und Balla unterzeichnen das Manifest als „futuristische Abstraktisten“¹⁸⁸ und fordern die Einführung des Futurismus in sämtliche Lebensbereiche sowie die Schaffung abstrakter Äquivalente für alle „Formen und Elemente des Universums“.¹⁸⁹ Dieses Manifest leitet die zweite Phase des Futurismus ein. In dieser Phase beschränkt sich der Futurismus nicht mehr nur auf die klassischen Medien der Kunst, sondern wendet sich den Gebrauchsgegenständen, den Möbeln, der Mode, der Theaterausstattung, dem Verlagswesen, der Werbegraphik und sogar der Lebensmittelzubereitung zu. Depero selbst erweist sich als vielfältiger Künstler, der in den verschiedensten Bereichen arbeitet: in der Malerei, der Dichtung und Lautmalerei bis hin zum Design und Theater. Ein Großteil seiner Werke ist an die Welt des Theaters geknüpft. Somit kommt dem futuristischen Theater und seinen Abhandlungen eine bedeutende Rolle für die Interpretation seiner Werke zu. Das Interesse für das Theater und die futuristischen Abende mit ihren progressiven Performances spiegeln sich ebenfalls in den fotografischen Selbstbildnissen Deperos wider. Das Vorhaben, alle Bereiche des Lebens in die Kunst zu integrieren, schließt auch die Fotografie mit ein, mit der Depero ebenfalls 1915 – unberührt von der ablehnenden Haltung Boccionis gegenüber der Fotografie – Experimente mit dem Lichtbild ausführt.

5.1. Close-ups

Zwischen 1915 und 1916 entstehen die wohl spannendsten fotografischen Selbstbildnisse des Künstlers. Den Auftakt bildet hier eine Porträtfotografie, die von Depero auf den Januar 1915 datiert wird. Es handelt sich hierbei um eines von mehreren Close-up-Aufnahmen, um die es im Folgenden geht. Dieses erste Close-up zeigt Depero mit einer Zigarette im Mund, während er, mit zu dünnen Schlitzen zusammengekniffenen Augen, in die Linse der Kamera blickt (Abb. 43). Auf Karton geklebt, wird das Gesicht von einer in Tempera großzügig aufgetragenen Schrift eingerahmt. Depero versieht das Bild zweimal mit seinem Namen, dem Entstehungsort Rom und der Monats- und Jahresangabe. Jedoch ist die Schrift am rechten Rand abgeschnitten, wodurch nur noch ein Teil des letzten Buchstabens von „DEPERO“ zu lesen ist und die „5“ in der Jahresangabe völlig

¹⁸⁸ Siehe Schmidt-Bergmann 1993, S. 246.

¹⁸⁹ Fortunato Depero/ Giacomo Balla, *Die futuristische Neukonstruktion des Universums*, 1915, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 241, Übers. aus: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild. Futurismus 1909–1917*, Kat. Ausst., Düsseldorf 1974.

fehlt. Die Schrift scheint den Bildträger zu verlassen, um in den Realraum zu streben, wodurch diese Beschriftung zum Verbindungsglied zwischen dem fotografischen Werk des Künstlers und dem Betrachtarraum wird. Die sowohl über den Karton als auch die Fotografie verlaufende Schrift betont die Materialität der Fotografie.¹⁹⁰ Laut Lista sind die Signatur und die betonte Materialität ein Indiz dafür, dass Depero die Fotografie als Kunstwerk auszeichnet.¹⁹¹

Am 24. März 1915 entstehen zwei weitere Selbstporträts im Close-up-Format. Auf ein und demselben Abzug wird zweimal dasselbe Porträt belichtet (Abb. 44). Der Abzug ist wiederum auf einen Karton geklebt, diesmal befindet sich die Beschriftung in dünnen Linien am unteren Rand des Kartons ohne dabei die Fotografie zu berühren. Beide Belichtungen zeigen Depero, wie er nachdenklich, mit leicht besorgtem Blick, vom Betrachter aus nach links blickt. Allerdings ist der Bildausschnitt der rechten Abbildung viel enger gefasst und schneidet einen Teil des Kopfes ab. Durch den weißen Rand wird jedoch nicht der Eindruck erweckt, als würde etwas in den Realraum dringen. Hier scheint es Depero viel mehr um den Eindruck der Verdoppelung des Porträts zu gehen. Dieses Doppelselbstporträt stellt die Erinnerung an die Zeit in Frage: Es bleibt unklar ob es sich hierbei um zwei identische Fotos und somit um einen identischen „Zeitausschnitt“ oder um zwei unterschiedliche Aufnahmen, die unmittelbar hintereinander aufgenommen wurden, handelt. Mit Sicherheit feststellen lässt sich jedoch, dass ein und derselbe Bildgegenstand verdoppelt wird und auf einen gemeinsamen Bildträger gebracht wird. Durch diese Art der Duplikation kommt eine Form der Simultanität zum Ausdruck. Diese stellt eines der Leitmotive des Futurismus dar und findet auf unterschiedliche Weise ihren Ausdruck in den künstlerischen Arbeiten. Bereits 1913 beschreibt Marinetti in *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte* (*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*), dass die Beschleunigung des Lebens durch technische Errungenschaften eine „vielseitige und gleichzeitige Bewusstseinslage (Coscienze molteplici e simultanee) in ein und derselben Person“ erzeuge.¹⁹² Zu dieser

¹⁹⁰ Lista 2001b, S.146.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Marinetti, *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte*, 1913, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 211, Übers. aus: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 119–130. Im Orig.: „Queste possibilità [damit sind technische Errungenschaften wie etwa die Massenmedien und das Transportwesen gemeint] sono invece per l'osservatore acuto altrettanti modificatori della nostra sensibilità, poiché hanno creato i seguenti fenomeni significativi: 1. Acceleramento della vita, che ha oggi, un ritmo rapido. Equilibrio fisico, intellettuale e sentimentale sulla corda tesa della velocità fra i magnetismi contraddittorii. Coscienze

simultanen Bewusstseinslage tragen, nach Marinetti, die modernen Transportmittel, die Massenmedien und das Varieté bei:

„Jeder Mensch kann sich mit einer 24-stündigen Fahrt im Zug von einer kleinen, toten Stadt mit verlassenen Plätzen, auf denen sich die Sonne, der Staub und der Wind still vergnügen, in eine große Metropole versetzen, die vor Licht, Gebärden und Geschrei startt... Der Bewohner eines Alpendorfes kann durch eine Zeitung jeden Tag angsterfüllt um die Aufständischen in China, die Suffragetten in London und in New York, um Dr. Carrel und die heroischen Schlitten der Polarforscher bangen. Der ängstliche und unbewegliche Einwohner jeder beliebigen Provinzstadt kann sich den Rausch der Gefahr leisten, wenn er im Kino einer Großwildjagd im Kongo beiwohnt. Er kann japanische Athleten, schwarze Boxer, Amerikaner von unerschöpflicher Exzentrizität und hoch elegante Pariserinnen bewundern, wenn er eine Mark für das Varieté ausgibt.“¹⁹³

Daraus ergibt sich die These, dass Depero in seinem Doppelporträt der Idee der „coscienza simultanea“, die dem modernen Menschen innewohnen, Ausdruck verleihen will. Schließlich ist er selbst dieser von Marinetti erwähnte „abitante di un villaggio alpestre“, der sich in die italienische Hauptstadt und später nach New York begibt, um den Lebensweg eines modernen Großstädtlers und Futuristen einzuschlagen. Gleichzeitig bleibt Depero mit seiner alpenländischen Provinz verwurzelt, in die er immer wieder zurückkehrt, um schließlich in den 1950er Jahren in Rovereto die *Casa d'arte futurista Depero* zu gründen. Der vom Betrachter abgewandte, leicht besorgte, nachdenkliche Blick greift dabei den psychologischen Begriff des Bewusstseins auf, der an den mentalen Zustand des Menschen geknüpft ist.¹⁹⁴ Das simultane Bewusstsein Deperos wird in einer Zeit zum Thema, in der der Porträtierte sich zwischen die beiden Fronten von italienischer und österreichischer Nationalität begibt – bedenkt man, dass der österreichisch-ungarische Staatsbürger sich mit den Futuristen einer antiösterreichischen Gruppe anschließt – und an einem Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffensprozess steht.

molteplici e simultanee in uno stesso individuo.“

¹⁹³ Ebd., S. 210. Im Orig.: „Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno, da una piccola città morta dalle piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale, irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante di un villaggio alpestre, può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le slitte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, boxeurs negri, eccentrici americani inesauribili, parigine elegantissime, spendendo un franco al teatro di varietà.“

¹⁹⁴ Der Zusammenhang von Bewusstsein und mentalem Zustand wird ausführlich bei Thomas Szanto erklärt: Siehe: Thomas Szanto, *Bewusstsein, Intentionalität und mentale Repräsentation: Husserl und die analytische Philosophie des Geistes*, Berlin 2012, S. 25.

5.2. Die Erfindung der Fotoperformance

Am selben Tag, an dem das Doppelselbstporträt entsteht, verfertigt Depero das *Selbstporträt mit Faust* (Abb. 45). Als wolle Depero auf jemanden einschlagen, erhebt er mit wütendem Blick und aufgerissenem Mund die Faust. Dabei ist sein Blick nach unten gerichtet und vermeidet so den Blick in die Linse der Kamera. Das Foto kann als Reflex darauf verstanden werden, dass die Futuristen den „Faustkampf in den künstlerischen Wettkampf“ einführen.¹⁹⁵ Bereits im ersten futuristischen Manifest schreibt Marinetti: „Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.“¹⁹⁶ Das Foto zeigt die Nahaufnahme einer emotionsgeladenen Aktion, wodurch dem Rezipienten der Eindruck vermittelt wird, dass es sich auch um ein Filmstill handeln könnte. Es wird hier zum ersten Mal der Charakter der Fotoperformance deutlich, die Depero auf eine Reihe seiner Selbstbildnisse anwendet und die neben dem Fotodynamismus als weitere Innovation im fotografischen Schaffensprozess im Milieu der futuristischen Bewegung verstanden werden kann. Das englische Wort „performance“ taucht in der Geschichte der Avantgarde zum ersten Mal 1914 auf, als der Journalist Paolo Scarfoglio mit dieser Bezeichnung eine „serata futurista“ beschreibt, die in der Galleria Sprovieri in Neapel stattfindet.¹⁹⁷ Die futuristischen Abende mit ihren performativen Inszenierungen spielen von Anfang an eine bedeutende Rolle für die Futuristen. Als wichtige Inspirationsquelle gelten dabei die Aufführungen des Dichters Alfred Jarry (1873–1907), welche Ende des 19. Jahrhunderts in Paris stattfinden.

5.2.1. Die Anfänge der futuristischen Performance und der „serate futuriste“

Jarry führt am 11. Dezember 1896 das Stück *Ubu Roi* – ein Theaterstück mit performativem Charakter – im Théâtre de l'Œuvre von Lugné-Poë auf. Es gibt nur ein Bühnenbild, welches „Innen- und Außenraum, die heißen, gemäßigten und arktischen Zonen, alles auf einmal“ darstellt.¹⁹⁸ Dem Hauptdarsteller namens Ubu wird ganz im Sinne des „alten englischen Theaters“ ein Pferdekopf aus Karton umgehängt, womit er als Hauptfigur erkenntlich gemacht wird.¹⁹⁹ Auf der Bühne stehend spricht Ubu zu

¹⁹⁵ Goldberg 2014, S. 14.

¹⁹⁶ Filippo Tommaso Marinetti, Manifest des Futurismus, 1909, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 77, Übers. v. Christa Baumgarth. Im. Orig.: „Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.“

¹⁹⁷ Lista 2001a, S. 177.

¹⁹⁸ Goldberg 2014, S. 12.

¹⁹⁹ Ebd., S. 11.

Beginn der Vorstellung ein einziges Wort aus, welches die Zuschauer in Empörung versetzt: „Mordre“. Das Wort „Scheiße“ – wenn auch mit einem zusätzlichen „r“ ausgesprochen – in der Öffentlichkeit zu benutzen, stellt einen das Publikum erzürnenden Tabubruch dar.²⁰⁰ Während der Vorstellung bricht eine Schlägerei aus und mit nur zwei Vorstellungen von *Ubu Roi* gelangt das Théâtre de l'Œuvre zu Berühmtheit.²⁰¹

Bei Marinetti, der sich von 1893 bis 1896 in Paris aufhält,²⁰² hinterlässt das Stück großen Eindruck. Schon bald nach der Veröffentlichung des futuristischen Manifests führt Marinetti im selben Theater sein Stück *Roi Bombance* auf.²⁰³ Inspiriert von *Ubu Roi*, löst Marinettis Stück ebenfalls einen Skandal aus.²⁰⁴ Die Provokation des Publikums wird in den darauffolgenden sogenannten *Futuristischen Abenden* zur gängigen Praxis der neuen Avantgardenkünstler. Den ersten futuristischen Abend veranstaltet Marinetti mit seinen Künstlerkollegen am 12. Januar 1910 in Triest, dem Zentrum des österreichisch-italienischen Konflikts. An diesem Abend im Teatro Rosetti spricht sich Marinetti gegen den Kult des Alten sowie die Kommerzialisierung der Kunst aus.²⁰⁵ Das Publikum wird im Laufe des Abends mit dem futuristischen Manifest bekannt gemacht, dabei lassen die Futuristen keine Gelegenheit aus, um zu provozieren und beschimpfen die österreichischen Polizisten, die die Ereignisse des Abends aufzeichnen, als „wandelnde Pissiors“, was zu einer strengen Überwachung der darauffolgenden *serate futuriste* führt.²⁰⁶ Doch sollte sich die Provokation nicht nur gegen staatliche Ordnungshüter richten, sondern auch gegen das Publikum selbst. Marinetti stellt in der Abhandlung *Das Varieté* von 1913 verschiedene Strategien vor, um das Publikum zu reizen. Eine davon ist es, einen Sitzplatz zehnfach zu verkaufen oder die Sitze mit Juckpulver oder Leim zu versehen.²⁰⁷ Die Besucher wiederum antworten auf die Provokationen, indem sie während der Vorführung Kartoffeln, Orangen und andere Geschosse auf die Künstler

²⁰⁰ Ebd., S. 12.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd., S.11.

²⁰³ Ebd., S. 13.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., S. 16. Vgl. Filippo Tommaso Marinetti, *Das Varieté*, 1913, in: Schmidt-Bergmann 1993, S. 225, Übers. aus: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 170–177.

werfen.²⁰⁸ Während eines Abends soll Carrà dem Publikum entgegnet haben: „Schmeißt eine Idee, anstatt Kartoffeln, ihr Idioten!“. In *Krieg, die einzige Hygiene der Welt* (1911–1915) schreibt Marinetti über die „Lust, ausgepiffen zu werden“.²⁰⁹ Seiner Meinung nach sollen die Künstler lernen, das Publikum zu verachten, denn Applaus sei „etwas Mittelmäßiges, Abgestumpftes, Hochgewürgtes oder schlecht Verdautes“.²¹⁰ Die Performer werden dazu angehalten zu tun, was ihnen in den Sinn kommt.²¹¹ 1914 kommt es im Teatro dal Verme in Mailand dazu, dass die Künstler die österreichische Flagge verbrennen, was umgehend ein Handgemenge unter den Beteiligten auslöst.²¹² Eine besondere Stellung kommt dem Varieté-Theater zu, dem Marinetti 1913 ein eigenes Manifest widmet. Für die Futuristen, die sich von alten Traditionen lösen wollen, stellt das Varieté-Theater ein Genre dar, welches frei von tradierten Dogmen ist. Marinetti schätzt an dem Theater, dass es in seiner Vielfältigkeit, „der ganzen Skala der Dummheit, des Blödsinns, des Unsinns und der Absurdität, [...] die Intelligenz unmerklich bis an den Rand des Wahnsinns“ führt.²¹³ Des Weiteren bewundert Marinetti am Varieté, dass es „anti-akademisch, primitiv und naiv“²¹⁴ ist sowie, dass es „das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst“ zerstört.²¹⁵

5.2.2. Der Einfluss des Theaters auf die Fotografie Deperos

Noch vor seiner Aufnahme in die futuristische Gruppe durch Marinetti partizipiert Depero an den *serate futuriste*. Am 29. März 1914, als in der Galleria Sprovieri die *Prima declamazione dinamica e sinottica* stattfindet, spielt Depero beispielsweise zusammen mit Sprovieri, Balla und Mario Sironi (1885–1961) das „scetavajasse“ – ein Musikinstrument, das im Süden Italiens bekannt ist.²¹⁶

Im *Selbstporträt mit Faust* (Abb. 45) gelangt das Konzept der Simultanität nicht in Form von einer Verdoppelung des Porträts zum Ausdruck, sondern über den Bezug zum futuristischen Schauspiel, genauer zum synthetischen Theater. Im Manifest über das

²⁰⁸ Goldberg 2014, S. 14.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 16.

²¹² Ebd.

²¹³ Filippo Tommaso Marinetti, *Das Varieté*, 1913, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 221, Übers. aus: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 170–177.

²¹⁴ Ebd., S. 224.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Fonti 1994, S. 61.

synthetische Theater, welches 1915 von Marinetti, Settimelli und Corra verfasst wird, werden die Begriffe Dynamik und Simultanität mit „Improvisation“, „blitzartiger Intuition“ und „Aktualität“ gleichgesetzt.²¹⁷ Zudem heißt es, „dass eine Sache dann Wert hat, wenn sie improvisiert ist (Stunden, Minuten, Sekunden) und nicht lange vorbereitet worden ist (Monate, Jahre, Jahrhunderte).“²¹⁸ Die Aufnahme der Aktion erfolgt mit Hilfe der Fotografie in Echtzeit. In dem Moment, in dem Depero eine Aktion ausführt, wird sie – auch wenn noch nicht sichtbar – mittels Fotokamera reproduziert,²¹⁹ und entspricht in der Möglichkeit zur spontanen und schnellen Ausführungsart dem Konzept des synthetischen Theaters. Im Manifest heißt es weiter:

*„SYNTHETISCH also sehr kurz. In wenigen Minuten, in wenigen Worten und in wenigen Gesten wird eine Unzahl von Situationen, Empfindungen, Ideen, Sinneswahrnehmungen, Ereignissen und Symbolen zusammengedrängt. Wir sind überzeugt, dass man durch die Kürze auf mechanischem Wege zu einem völlig neuen Theater gelangen kann, das in vollkommenem Einklang mit unserer sehr raschen und lakonischen futuristischen Sensibilität steht. Bei uns kann ein Akt ein Augenblick sein, also nur wenige Sekunden dauern.“*²²⁰

Im futuristischen Theater sollen in schneller Abfolge improvisierte, nicht logisch miteinander verbundene Sequenzen gespielt werden, wobei sich das Theater in seinem schnellen und dynamischen Ablauf mit dem Medium Film messen möchte.²²¹ Die Close-up-Aufnahmen wie *Selbstporträt: zynisches Lachen* (Abb. 46) und *Selbstporträt mit Grimasse* (Abb. 47), aber auch Ganzkörperaufnahmen wie *Selbstporträt auf einem Baum in Acqua Acetosa* (Abb. 48) und *Selbstporträt: Depero spielt Verstecken* (Abb. 49) – alle bis auf Letzteres im Jahr 1915 entstanden – zeigen jeweils einen, wie im Manifest beschriebenen, „Augenblick“ von verschiedenen Aktionen. Die Selbstporträts mit dem zynischen Lachen und der Grimasse stellen die für die Futuristen wichtigen Inhalte des

²¹⁷ Filippo Tommaso Marinetti/ Emilio Settimelli/ Bruno Corra, Das futuristische synthetische Theater, 1915, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 228, Übers. v. Christa Baumgarth. Im Orig.: „Dinamico, simultaneo, cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice.“

²¹⁸ Ebd.: „Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi) e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli).“

²¹⁹ Meint hier die „Reproduktion“ im Sinne der „Wiederholung der Wirklichkeit im Bild“, siehe: Geimer 2009, S. 139.

²²⁰ Marinetti, Das futuristische synthetische Theater, 1915, zitiert nach: Schmidt-Bergmann, 1993, S. 227, Übers. v. Christa Baumgarth. Im Orig.: „Sintetico, cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli [...] Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere attimi, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col cinematografo.“

²²¹ Ziele 2002, S. 62.

Variété-Theaters zur Schau:

„[...] ernste Worte, die durch komische Gesten lächerlich gemacht werden; wunderliche Verkleidungen, entstellte Worte, Grimassen, Narrenstreiche [...] Das Variété ist folglich die Synthese all dessen, was die Menschheit bisher in ihren Nerven herauskristallisiert hat, um sich lachend vom materiellen und moralischen Schmerz abzulenken. Es ist ferner der Siedekessel allen Gelächters, allen Lächelns, allen Hohngelächters, aller Verrenkungen und aller Grimassen der künftigen Menschheit.“²²²

So schreibt Marinetti 1913 in einem Aufsatz über das Variété.

Dass es sich bei den Close-ups nicht um voneinander völlig unabhängige Porträts handelt, darauf verweist bereits die formale Ausführung der Fotografien, die sich in der Wahl des Bildausschnitts und des Formats sehr ähnlich sind. Zudem gruppiert Depero drei der Close-up-Abzüge miteinander, indem er sie mit Botschaften versieht und zusammen in einem Briefumschlag an Carrà schickt.²²³ Wir dürfen die Close-ups somit als eine zusammengehörige Serie verstehen, die uns unterschiedliche, in Echtzeit aufgenommene, Aktionen im Sinne des synthetischen Theaters und in Anlehnung an eine kinematographische Filmstill-Optik vor Augen führt. Dahinter steht die Erkenntnis, dass sowohl das Theater als auch die Fotografie von Natur aus der realen Dingwelt verhaftet sind und somit auf ähnliche Weise einen neuen futuristischen Weg beschreiten können. Die Bezugnahme auf das synthetische Theater und die enge Verwandtschaft mit dem Kino ermöglicht es der fotografischen Aufnahme, den *rigor mortis* zu überwinden, zudem kann sich das neue Medium über die Einführung der Performance in die Fotografie von der Malerei emanzipieren und so aus ihrem Schatten heraustreten. Zu erwähnen ist aber auch der Fotodynamismus als Wegbereiter für derartige Entwicklungen. Obwohl die Bragaglia-Brüder sich auf das Manifest der Malerei beziehen und ihre Fotografien demnach über die Malerei gewertet werden, nähern sie sich durch die Bewegungsaufnahme einem theatralischen Arbeitsprozess an, bei dem das Studio zur Bühne, die Modelle zu Akteuren und der Bildbetrachter zum Publikum avancieren.

5.3. Das Bildnis als Postkarte

Innerhalb der futuristischen Gruppe wird es zu einer beliebten Praxis, Einzel- sowie

²²² Filippo Tommaso Marinetti, Das Variété, 1913, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 221, Übers. aus: Umbro Apollonio, Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972, S. 170–177.

²²³ Lista 2001b, S. 35.

Gruppenporträts als Postkarte an weitere Mitglieder der Gruppe oder der Gruppe nahestehende Personen zu verschicken. Wie bereits im vorherigen Kapitel angesprochen, beschriftet Depero 1915 drei seiner Close-up-Porträts und versendet diese an seinen Künstlerkollegen Carrà.²²⁴ Später lässt er seine Porträts mit den für Postkarten typischen Linien bedrucken und verschickt diese ohne den sie verhüllenden Briefumschlag. Bei diesen Aufnahmen handelt es sich um einen Abzug vom *doppelten Selbstporträt* (allerdings nur als Einzelaufnahme), einen Abzug des *Selbstporträts mit Faust* und einen weiteren Abzug des Porträts mit zynischem Lachen. Während die ersten beiden im März entstehen, wird das *Selbstporträt: zynisches Lachen*, auf den 16. April 1915 datiert. Auf diesem Porträt trägt Depero einen Hut und, wie in den beiden anderen Close-ups, meidet der Künstler auch hier den Blick in die Kameralinse. Der Umschlag, in dem die Abzüge verschickt werden, wird von Depero flächendeckend in Blockbuchstaben mit der Adresse Carràs beschriftet. Alle drei Fotos sind auf der Vorderseite mehrmals mit dem Namen des Künstlers signiert. Auf die Rückseite des *Selbstporträts mit Faust* schreibt Depero: „ACCETTA QUESTE MIE FOTOGRAFIE VOLENTIERI – SALUTAMI TUTTI FUTII. TUO DEPERO“. Auf den anderen beiden Fotografien, ebenfalls mit Blockbuchstaben beschriftet, vermerkt Depero mehrmals, dass er ein „Genie“ sei. Dies geschieht nicht zum ersten Mal, denn bereits in seinem Manifest *Die futuristische Neukonstruktion des Universums* bezeichnet Depero sich und seine Kollegen als Künstlergenies, wenn er sagt, dass „nur das italienische Genie“ den „abstrakten plastischen Komplex“ erahnen könne.²²⁵ Die Beschriftung folgt dem Prinzip der „parole in libertà“ (befreite Worte), welche Marinetti, auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln in der Literatur, im Jahr 1912 mit dem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* erfindet. Die Abhandlung formuliert u. a. das Ziel, dass die Typografie emotionale und akustische Eindrücke vermitteln soll.²²⁶ Bezugnehmend auf dieses Manifest schreibt Marinetti ein Jahr später:

„Das Buch muss der futuristische Ausdruck unseres futuristischen Gedankens sein. Und nicht nur das. Meine Revolution richtet sich auch gegen die sogenannte harmonische Aufteilung der Seite [...].²²⁷ Wir werden auf ein und derselben Seite drei oder vier

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Fortunato Depero/ Giacomo Balla, *Die futuristische Neukonstruktion des Universums*, 1915, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 246, Übers. aus: Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild. Futurismus 1909–1917, Kat. Ausst., Düsseldorf 1974. Im Orig.: „Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto.“

²²⁶ Müller 1994, S. 24.

²²⁷ Marinetti, *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte*, 1913, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 217, Übers. aus: Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1972, S. 119–130.

*verschiedene Druckerschwärzen verwenden und, wenn nötig, auch zwanzig verschiedene Typen. Beispiel: Kursivdruck für eine Reihe von ähnlichen oder raschen Empfindungen, Fettdruck für heftige Klangmalereien. Mit dieser Revolution des Druckes und dieser bunten Vielfalt der Typen will ich die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln.*²²⁸

Im Sinne der *parole in libertà* bedient sich Depero einer expressiven Schrift, die zu schreien scheint. Dieser Ausschrei wird durch die mehrfache Wiederholung des Buchstabens „À“ im Namen Carrà betont. Lista interpretiert diese Close-up-Gruppe als ein Triptychon, welches das Trio „Kunst-Leben-Aktion“ und somit drei Momente, die als Grundpfeiler des Futurismus zu sehen sind, darstellt.²²⁹

Mehrere als Postkarten ausgeführte, jedoch nicht versandte und unbeschriftete Abzüge desselben Porträts aus dem Jahr 1922 (Abb. 50) befinden sich im Archivio del '900 in Rovereto. Zudem verschickt Depero 1925 ein Gruppenporträt (Abb. 51), welches auf der Rückseite einen Mailänder Poststempel trägt, an seine Frau Rosetta Depero in Rovereto. Auf der Vorderseite trägt das Foto die Unterschriften der porträtierten Futuristen. Depero sendet seiner Frau Grüße „da tutti futuristi“. Die Postkartenbilder weisen zwar nicht mehr den progressiven Charakter der an Carrà gesendeten Close-ups auf, dennoch sind sie ein wichtiges Dokument dafür, wie das fotografische Porträt als Informationsträger in die Alltagswelt integriert wird. Im Gegenzug erhält Depero selbst von anderen Künstlern Postkartenporträts, wie etwa das im Jahr 1928 entstandene Porträt Russolos. Der Musiker posiert auf einem Stuhl sitzend zwischen zwei Modellen seines Rumorharmoniums (Abb. 52). Auf der unteren Hälfte des Fotos steht geschrieben: „Al caro e grande Depero con affetto ed ammirazione Luigi Russolo“. Die Postkartenporträts sind nicht nur Symbol für die Euphorie über die moderne Luftpost, sondern verhelfen Depero auch seinen Stand innerhalb der futuristischen Gruppe zu festigen. Ein Anliegen, das womöglich daher rührt, dass seine Aufnahme in die futuristische Gruppe von Futuristen wie Boccioni abgelehnt wurde.²³⁰

²²⁸ Ebd., S. 218. Im Orig.: „Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, grassetto tondo per le onomatopее violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole.“

²²⁹ Lista 2001b, S. 35.

²³⁰ Ebd.

5.4. Die Gardasee-Serie

1926 entsteht eine Serie kleinformatiger Fotografien, die mit Freunden und der Frau Deperos – welche in diesem Fall auch abwechselnd die Kamera bedienten – am Gardasee aufgenommen wurden. Das Bildfeld dieser Aufnahmen ist größer gefasst als bei den Close-ups. Die Bildchen lassen einen narrativen Charakter vermuten und verleiten dazu, die Serie wie eine Bildgeschichte zu lesen. Die Aufnahmen wirken dabei teils improvisiert, teils gut durchdacht, wobei der Bildausschnitt mit Bedacht ausgewählt wurde. Depero tritt in dieser „Geschichte“ als Hauptdarsteller, als Abenteurer und kindlicher Entdecker auf. In einer Szene steht Depero auf einem Hügel (Abb. 53) und zeigt in einer heroisch anmutenden Pose in die Ferne, um dann in der nächsten Szene auf einer Parkbank ein Nickerchen zu machen (Abb. 54). Er trifft auf Freunde, posiert mit ihnen, zeigt wieder in die Ferne, weiter geht die Reise (Abb. 55). Im nächsten Bild sitzt Depero mit einer weiteren Person vor dem Kühlergrill des Autos (Abb. 56) und scheint in eine hitzige Diskussion mit seinem Weggefährten verstrickt zu sein. Schließlich posiert der Künstler triumphierend vor dem See, womöglich dem erreichten Ziel der Reise. Die Reihenfolge ist unklar, auch die Titel²³¹ der Bilder, die auf der Rückseite geschrieben stehen, geben keinen Aufschluss über die Leserichtung. Deutlich wird jedoch, dass Depero sich einem kinematographischen Konzept annähert, indem er ähnlich wie es im Kino passiert, Bildsequenzen hintereinander reiht, um eine Geschichte zu erzählen. Sein Interesse für das Kino gelangt wenige Jahre später zu seinem Höhepunkt, als Depero 1928 nach New York zieht, um schließlich ein Jahr später mit einem Filmskript in der Tasche nach Italien zurückzukehren.²³²

Die Rückseiten der Fotografien wurden nicht von Depero, sondern von einem Bekannten beschriftet, darauf verweist der Titel „Depero dissocupato (il titolo l'hai messo tu!)“ („Depero arbeitslos (du hast ihm diesen Titel gegeben!)“) für die Aufnahme mit dem auf einer Parkbank schlafenden Depero. Mit dem Zusatz „du hast ihm [= dem Bild] diesen Titel gegeben“ bezieht sich der Autor auf den Künstler. In den Titeln offenbart sich ein manchmal infantiles Spiel, was den nicht ganz so ernst gemeinten Charakter der Serie unterstreicht. So trägt etwa das Foto, auf dem Depero in die Ferne schaut den Titel „L'è lì, l'è là, [l'è] lù“ („Es ist hier, es ist dort, es ist lù“) (Abb. 53). Das letzte Glied im Titel

²³¹ Alte Klebespuren verunreinigen die Rückseite und machen die Titel teilweise unleserlich.

²³² McKever 2014, S. 993.

„l'è lù“ ergibt keinen inhaltlichen Sinn und dient lediglich der Fortführung der Syntax und der damit verbundenen Assoziation mit einem kindlichen Wortspiel. Der strenge und aggressive Charakter, wie er sich in *Selbstporträt mit Faust* oder *Selbstporträt mit Grimasse* offenbart, weicht hier einem infantilen Spiel, selbst der inszenierte Streit vor dem Kühlergrill wirkt nicht ganz ernst gemeint. Zudem wird das Porträt in eine Narration eingewebt, während die Close-up-Serien keinen erzählerischen Zusammenhang haben, da diese der synthetischen Aktion, welche keine Narration zulässt, unterliegen. Im Hinblick auf das Porträt kommt es zu einer seltsamen Hybriderscheinung zwischen Schauspiel und Porträtaufnahme. So posiert etwa in einer der Aufnahmen eine Begleiterin Deperos für die Kamera, indem sie bewusst in die Linse der Kamera blickt, während Depero im Hintergrund sein Schauspiel weiter inszeniert (Abb. 55) und die Geschichte der Reise wiederaufleben lässt, indem er mit erhobener Hand in die Ferne weist. In einigen der Aufnahmen blickt aber auch Depero selbst in die Kamera und stellt so den Bezug zu seinem Publikum her (Abb. 57).

Die Interaktion mit dem Betrachter des Bildes ist für Depero von Anfang an ein wichtiger Aspekt. 1915 entsteht das *Selbstporträt in der Osteria* (Abb. 58). Das Foto zeigt Depero an einem Tisch sitzend und eine Zigarette rauchend. Dabei schaut er zwar rechts am Betrachter vorbei, dennoch wird dieser ganz und gar nicht vom Geschehen ausgeschlossen, denn Depero gegenüber steht ein zweites Weinglas. Dieses Weinglas setzt den Betrachter in das Bild und lässt ihn in die Rolle des Begleiters schlüpfen. Hier scheint sich ein Moment zu realisieren, welches bereits Marinetti am Varieté-Theater schätzt: Die Einbindung des Publikums in das Geschehen.²³³ Bereits 1910 verkündet Boccioni „Wir setzen den Betrachter mitten in das Bild“. ²³⁴ Daher ist es nicht ungewöhnlich, dass in uns der Eindruck erweckt wird, dass es sich bei Deperos Fotoserien um ein absurdes Spiel zwischen Dokumentation, Schauspiel, synthetischer Aktion und Porträtaufnahme handelt.

²³³ Filippo Tommaso Marinetti, Das Varieté, 1913: „Das Varieté ist das einzige Theater, das sich die Mitarbeit des Publikums zunutze macht. Dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil, singt mit, begleitet das Orchester und stellt durch improvisierte und wunderliche Dialoge eine Verbindung zu den Schauspielern her.“ Zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 222, Übers. aus: Umbro Apollonio, Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972, S. 170–177.

²³⁴ Umberto Boccioni, Die futuristische Malerei. Technisches Manifest, 1910, publiziert in Schmidt-Bergmann 1993, S. 294, Übers. v. Christa Baumgarth.

Der kindische Primitivismus als ästhetisches Bildthema wird in Italien bereits 1887 populär, als Corrado Ricci (1858–1934) das Buch *L'arte dei bambini* veröffentlicht.²³⁵ Davon nicht ganz unbeeinflusst, bricht die unkonventionelle Clownerei von Depero mit den konventionellen ikonographischen Regeln, der sich Marinetti in seinen Porträts bedient. Im Gegensatz zu Marinetti, der alles Menschliche verschleiern möchte, bringt Depero die absolute Präsenz des Künstlers in die Fotografie. Zur selben Zeit versucht Marinetti noch immer die Kontrolle über sein Bild zu behalten und durch penibel eingenommene Posen selbst zur Ikone zu werden. Dabei bleibt er in gewisser Weise dem Künstlermythos verhaftet. Depero hingegen scheint durch seine provokativen und infantilen Gesten vor der Kamera jeglichen noblen und romantischen Mythos um die Kunst zu negieren. Die synthetische Aktion, die in den Close-ups wiedergegeben wird sowie das narrative Moment der Gardasee-Serie – die sich über die Hintereinanderreihung von Bildern, ähnlich dem Kino, realisiert – erweisen sich als wirksame Strategien, um sowohl die Fotografie aus dem Schatten der Malerei zu holen als auch den *rigor mortis* des fotografischen Bildes zu überwinden. Letzteres ist eng an eine geistige Aktivität des Rezipienten geknüpft, der die Aktion und die Narration erkennt und in seinem inneren Auge fortführt. Die Rolle des Rezipienten wird dadurch unterstrichen, dass Depero diesen über verschiedene Strategien in das Bild holt und ihn zu einem Teil des Werks macht. Die Integration des Betrachters in das Bild, sei es durch den unerwarteten Blick des Schauspielers in die Linse der Kamera oder durch das Weinglas im *Selbstbildnis in der Osteria*, unterstreicht die Nähe der Fotografie zum Varieté-Theater, in dem das Publikum an der Vorstellung aktiv partizipiert. Clownerei und die Nähe zum Theater spielen auch in den fotografischen Selbstporträts Guglielmo Sansonis (= Tatos) eine bedeutende Rolle.

5.5. Selbstporträts im Vergleich: Grimassen bei Fortunato Depero und Tato

In der Phase des zweiten Futurismus tritt vor allem Tato als wichtige Persönlichkeit in Bezug auf die Fotografie auf. Bei der Betrachtung seines fotografischen Œuvres wird schnell klar, dass er die Leidenschaft für das Varieté-Theater mit Fortunato Depero teilt und diese sich in seinen Werken niederschlägt. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Künstler ist das Schneiden von Grimassen (Abb. 59), wie wir es bei Depero in *Selbstporträt mit Grimasse* bereits gesehen haben. Tato bedient sich sehr häufig sowohl

²³⁵ Lista 2001b, S. 36.

in Einzel-, als auch in Gruppenporträts der karikaturistischen Gesichtsverzerrung. 1920 entsteht ein Gruppenporträt zusammen mit Caviglioni und Marinetti, die sich im Vordergrund befinden, während Tato hinter ihnen steht und zwischen den beiden hindurchblickt (Abb. 60). Alle drei sind im Brustbild, frontal zur Kamera stehend aufgenommen. Marinetti blickt wie gewohnt mit strengem Blick in die Linse. Der Gesichtsausdruck Caviglionis wirkt neutral. Die volle Aufmerksamkeit zieht in diesem Trio Tato auf sich, weil er unerwartet eine Grimasse schneidet, die im krassen Gegensatz zur pietätvollen Haltung Marinettis steht. Tato zieht die Augenbrauen weit nach oben, der Mund ist geöffnet, als würde er den Betrachter anschreien. Tato zerstört soden Mythos des heroischen Künstlerporträts und zieht es ins Lächerliche.

Besonders gut kommt der Bezug zur Welt des Schauspiels in einem Selbstbildnis aus dem Jahr 1923 zum Ausdruck. Tato trägt auf dem Bild Hut und Ohrringe und schlüpft so in die Rolle einer Frau (Abb. 61). Vor sich hält er mit beiden Händen ein gestreiftes Tuch. Seine Augen sind weit aufgerissen und auf dem Gesicht breitet sich ein unnatürliches, übertriebenes Lachen aus. Im Gegensatz zu Deperos zynischem Lachen wirkt die Mimik Tatos wie eine nicht ernst gemeinte Karikatur.

Anders als bei Depero, der für die Kamera eine Emotion schauspielert, deformiert sich Tatos Gesichtsausdruck auf eine absurde Weise, die keine Deutung der inneren Befindlichkeit zulässt. Die Grimasse wirkt wie eine Maske. Gunnar Schmidt hat beim Versuch der Deutung der Grimasse in der Fotografie treffend bemerkt:

„Stellt sich am Ende doch der Zustand ein, in dem das Gesicht in Gestalt medialer Masken dem Ausdruck ausweicht? Die mimische Hypertrophisierung und die Verdinglichung in der angehaltenen Zeit könnten als Zerstörung des Gesichts angesehen werden.“²³⁶

Die „Zerstörung des Gesichts“ meint hier radikal ausgedrückt eine Sinnentleerung des Porträts. Das Porträt entzieht sich über die Grimasse der bereits übercodierten Tradition des Genres.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Depero im Hinblick auf die Konzeption des „Neuen Menschen“ einerseits den modernen Menschen verkörpert, dessen Bewusstsein

²³⁶ Schmidt 2005, S. 101.

durch die Massenmedien vervielfältigt wird, andererseits präsentiert er sich aber auch als antiakademischen futuristischen Künstler. Letzteres realisiert Depero indem er den heroischen Charakter des Künstlerporträts durch Grimassen, Gelächter und offensive Gesten, wie etwa dem Faustschlag, zerstört. Der Aktionscharakter drückt Deperos Interesse für das futuristische, synthetische Theater und das Kino aus, wodurch die fotografischen Aufnahmen sich von dem Konkurrenzverhältnis zur Malerei distanzieren können.

Die Nähe der Fotografie zum Theater und dem Kino führt dazu, dass Depero zusammen mit dem Fotografen Mario Castagneri (1892–1940) den Buchumschlag des Filmskripts *New York – Film Vissuto* mit Fotomontagen gestaltet (Abb.62).²³⁷ Dabei nimmt diese fotografische Technik Bezug auf kinematographische Montage, die für den Film – wäre dieser realisiert worden – eine zentrale Rolle gespielt hätte.²³⁸ Nach den Entwürfen realisiert Castagneri zwei Fotomontagen in denen der Kopf des Künstlers mit Wolkenkratzern, als Symbol für die moderne Großstadt, überlagert wird. In der Zeit in der sich Depero in New York aufhält werden die Hochhäuser zur Inspiration, diese psychologische Realität soll mit der Überlagerung der Gebäude und dem Künstlerporträt zum Ausdruck gelangen.²³⁹

6. Futuristische Porträts in den Fotomontagen

6.1. Geschichte und Funktion der Fotomontage

Die Technik der Fotomontage ist fast so alt wie die Geschichte der Fotografie selbst, jedoch ist die Entwicklungsgeschichte dieser Technik und ihr Einzug in die Kunst noch wenig erforscht. Bevor die Fotomontage von der Avantgarde im 20. Jahrhundert eingesetzt wird, erfüllte diese Technik hauptsächlich den Zweck, malerische Effekte nachzuahmen oder technische Unzulänglichkeiten zu überbrücken.²⁴⁰ So kombiniert Gustave Le Gray (1820–1884) zwischen den Jahren 1855 und 1860 zwei Negative miteinander, um sowohl das darauf abgebildete Meer als auch den Himmel – welche eine unterschiedliche Belichtungszeit erfordern – im perfekten Licht auf einer Fotografie

²³⁷ Weber 1995, S. 65.

²³⁸ Chiesa 2010, S. 2.

²³⁹ Lista 2001b, S. 88.

²⁴⁰ Baltzer 2015, S. 22.

abbilden zu können.²⁴¹ Um eine der bekanntesten frühen Fotomontagen handelt es sich bei Oscar Gustav Rejlanders (1813–1875) *The Two Ways of Life*, welche bereits 1857 entsteht und von Rejlander aus rund 30 Negativen erstellt wird.²⁴² Darüber hinaus findet die Fotomontage ihre Anwendung in der Wissenschaft, so nutzt beispielsweise Francis Galton (1822–1911) 1878 die synthetisierende Überlagerung verschiedener Porträts von Kriminellen und psychisch Erkrankten, um physiognomische Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Personen mit ähnlichen Verhaltensstörungen ausfindig zu machen und damit seine sozial-darwinistischen Theorien zu unterstützen.²⁴³

Als Vorgänger für avantgardistische Fotomontagen des 20. Jahrhunderts nennt Nanni Baltzer den *Wandschirm* (1873/74) von Hans Christian Andersen (1805–1875).²⁴⁴ Der dänische Schriftsteller hat ab 1850 Fotografien, Abbildungen aus Publikationen, Scherenschnitte, Illustrationen und Stiche miteinander kombiniert.²⁴⁵ Später bieten die Kubisten mit ihren Collagen, den sogenannten *papiers collés*, neue Ansätze für die italienische Avantgarde, die infolgedessen die Darstellung von Simultanität und die Zerstückelung der Objekte zunächst für die Malerei und später für die Fotografie entdeckt.²⁴⁶ Die modernen futuristischen Fotomontagen entstehen in etwa zur selben Zeit mit jenen der Dadaisten, Surrealisten und russischen Konstruktivisten. Der Ursprung der modernen Montagetechnik kann jedoch nicht genau ermittelt werden, da in der Forschung zum einen unklar ist, was alles als Fotomontage definiert werden kann, zum anderen viele Fotografen keine Berücksichtigung finden.²⁴⁷ Gustav Klutsis (1895–1938) und John Heartfield (1891–1968), George Grosz (1893–1959), Raoul Hausmann (1886–1971) und Hannah Höch (1889–1978) zählen zu den ersten Fotomonteuren in der Kunst.²⁴⁸ Etwas später stoßen auch El Lissitzky (1890–1941) und Alexander Michailowitsch Rodtschenko (1891–1956) auf die Fotomontage.²⁴⁹ Vinivio Paladini (1902–1971), der sich selbst in den 1920er Jahren mit dieser Technik auseinandersetzt, lokalisiert den Ursprung der künstlerischen Fotomontage ebenfalls in Deutschland. In einem kurzen Text für *Fiera*

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Witzgall 2002, S. 97.

²⁴⁴ Baltzer 2015, S. 22.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 23.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

Letteraria (1929) erwähnt er László Moholy-Nagy (1895–1946) und Hannah Höch als zentrale Figuren, die die Fotomontage in die Kunst einführen.²⁵⁰ Auch der futuristische Maler Luigi Veronesi (1908–1998) verortet die fotografische Montagetechnik im deutschen Raum: „In den wenigen Jahren seit ihrer Erfindung (in Deutschland durch Heartfield um 1920) wurde die Sprache [der Fotomontage] universell.“²⁵¹ Nach Gustav Klutis liegt der Ursprung der künstlerischen Fotomontage gleichermaßen in Deutschland, als auch in der Sowjetunion:

*„Es existieren in der Welt zwei Hauptrichtungen der Entwicklung der Fotomontage: die eine rührt von der amerikanischen Reklame her, wurde von den Dadaisten und Expressionisten ausgenutzt, das ist die sogenannte formalistische Fotomontage; die zweite Richtung, die der agitierenden und politischen Fotomontage, ist auf dem Boden des sozialen-politischen Lebens des Sowjetlandes entstanden.“*²⁵²

Parallel dazu, und vom Einfluss der restlichen europäischen Avantgarde geleitet, entstehen auch in Italien vermehrt Fotomontagen. Die Geschichte der futuristischen Fotomontagen beginnt bereits in den 1910er Jahren mit den Experimenten der Bragaglia-Brüder.

6.2. Die Fotomontage im Futurismus

In der Theorie wird der Begriff der Fotomontage mal enger, mal weiter gefasst. So fallen manchmal auch die Fotocollage und die Mehrfachbelichtung unter den Überbegriff der Fotomontage. Lista hingegen unterscheidet zwischen zwei Haupttechniken in der futuristischen Montage: Die erste Technik besteht aus verschiedenen Negativen, die zerschnitten und zu einem neuen Negativ zusammengesetzt werden, um dann in der Belichtung auf dem Bildträger zu einem Bild zu verschmelzen. Bei der zweiten Technik handelt es sich um die Überlagerung oder Überblendung verschiedener Negative, wobei die Negative im sogenannten *Sandwichverfahren* aufeinandergelegt und in der Dunkelkammer zusammengefügt werden.²⁵³ Die *cut-and-paste-Technik* wird in der Zwischenkriegszeit hauptsächlich von Ivo Pannaggi (1901–1981) und Paladini sowie von der Triester Gruppe der Futuristen, zu der Avgust Černigoy (1898–1985) und Giorgio Riccardo Carmelich (1907–1929) zählen, angewandt.²⁵⁴ Sie alle pflegen rege Kontakte

²⁵⁰ Ebd., S. 25.

²⁵¹ Ebd., S. 27.

²⁵² Ebd., S. 24.

²⁵³ Lista 1985, S. 11.

²⁵⁴ Lista 2001b, S. 57.

zu anderen europäischen Avantgardebewegungen. So geht Pannaggi beispielsweise in den 1920er Jahren oft nach Deutschland, um dort die dadaistischen Gemeinschaften zu besuchen, und pflegt Kontakte zu Walter Benjamin (1892–1940) und Leni Herzfeld, der Schwester von John Heartfield.²⁵⁵ Paladini, der zur politischen Linken tendiert, reist nach Moskau und knüpft Kontakte zu Künstlern in Paris, Prag und Antwerpen.²⁵⁶ Während die Fotomontagen dieser Künstler stark von anderen Avantgardebewegungen wie etwa den Dadaisten und Konstruktivisten beeinflusst werden, entfalten sich vor allem in der Überlagerungstechnik die futuristischen Spezifika im Umgang mit der Fotomontage.²⁵⁷ Daher wird im Folgenden der Fokus auf jene fotografischen Porträts gerichtet, die mittels Überlagerungen angefertigt wurden.

Eine der frühen Fotomontagen, die im Milieu der Futuristen entsteht, wird von den Bragaglia-Brüdern angefertigt. Dabei handelt es sich um ein Porträt des Philosophen Gino Gori (1876–1952), welches 1914 mittels Überlagerungstechnik entsteht.²⁵⁸ Giovanni Lista bezeichnet dieses Porträt als *die* erste futuristische Fotomontage.²⁵⁹ Dies würde bedeuten, dass die Fotomontage im Umfeld der Futuristen bereits viel früher angewendet wird, als gemeinhin angenommen. Neben den Bragalias sind für diese Art der Montagetechnik vor allem die bis dato unerforschten Arbeiten der Turiner Fotografen Giuseppe Guarnieri und Pietro Boccardi relevant.²⁶⁰ Doch erst über 15 Jahre später spielt die Überlagerungstechnik auch in den Theorien der Futuristen, um genauer zu sein, im Manifest über die futuristische Fotografie von 1930 eine wichtige Rolle für die italienische Avantgarde. Bereits im selben Jahr, in dem das Manifest veröffentlicht wird, fertigt Tato zahlreiche Fotografien an, in denen er die im Manifest formulierten Theorien in die Praxis umsetzt.²⁶¹ Daher gelten seine Montagen als die futuristischen Fotomontagen schlechthin. Sowohl die Bragalias als auch Tato setzen die

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Lista 1985, S. 11.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., S. 12.

²⁶¹ Einige der Fotografien, die zwischen 1930 und 1932 von Tato angefertigt wurden, wurden auf der Rückseite mit Titel und Untertitel beschriftet. Der Untertitel gibt Aufschluss darüber, welche Idee aus dem Manifest umgesetzt wird. Beispielsweise wird *Il perfetto borghese* zusätzlich mit „camuffamenti d’oggetti“ beschriftet. Dies bezieht sich auf Punkt drei und sechzehn des Manifests *La fotografia futurista*. Dieselben Punkte werden auch in *Balletto sintetico della danzatrice Stearina Candelotti* und *Pastore con somarello* umgesetzt. Die letztgenannte Fotografie illustriert das Manifest in einer Sonderausgabe von *Il Futurismo*. Siehe: *Il Futurismo. Rivista sintetica illustrata*, 22, 1931, Titelseite.

Überlagerungstechnik für Porträts ein, dennoch unterscheiden sich die Arbeiten dieser beiden Künstler drastisch voneinander, was nicht zuletzt auch daran liegen mag, dass mehr als 15 Jahre zwischen ihren Arbeiten liegen. Während Tato seine Montagen nach den futuristischen Theorien erstellt, richten die Bragaglias ihren Blick auf die Tradition der illusionistischen Geisterfotografie.²⁶²

6.3. Die spiritistische Fotomontage der Bragaglia-Brüder

Ende des 19. Jahrhunderts stehen verschiedene „unsichtbare Phänomene“²⁶³ hoch im Kurs. Die Entdeckung elektromagnetischer Wellen durch Heinrich Hertz (1857–1894) im Jahr 1888, die Ausführung über solare Spektren von Joseph von Fraunhofer (1787–1826), die Entdeckung der Röntgenstrahlen 1895 und die Konzeption einer *Vierten Dimension* beflügeln die Phantasie der Menschen und finden ihren Niederschlag in der futuristischen Kunst.²⁶⁴ So steht im technischen Manifest der futuristischen Malerei von 1910:

„Wer kann noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben, wenn uns unsere verschärfte und vervielfältigte Sensibilität die dunklen Offenbarungen mediumistischer Phänomene erahnen lässt?“²⁶⁵ Warum sollen wir weiterhin schaffen, ohne unserer visuellen Kraft Rechnung zu tragen, die Röntgenstrahlen vergleichbare Ergebnisse erzielt?“²⁶⁶

In der Erforschung des Unsichtbaren gehen Spiritismus und Wissenschaft im 19. Jahrhundert Hand in Hand und der Fotoapparat wird zum Instrument der Sichtbarmachung jener Dinge, die das menschliche Auge nicht erfassen kann. Als Beispiele sei hier auf die Bewegungsaufnahmen mittels Chronofotografie und Fotodynamismus verwiesen, aber auch auf die Mikrofotografie (Abb. 63), die bereits von William Henry Fox Talbot (1800–1877) praktiziert wird.²⁶⁷ Die Entdeckung der Röntgenstrahlen²⁶⁸, der elektromagnetischen Wellen und des ultravioletten Lichts führen zu den Versuchen verschiedenste menschliche Energien, wie etwa jene die von Gedanken

²⁶² Siehe: Braun 1997.

²⁶³ Braun 1997, S. 109.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Umberto Boccioni, Die futuristische Malerei. Technisches Manifest, 1910, publiziert in: Schmidt-Bergmann 1993, S. 307, Übers. v. Christa Baumgarth.

²⁶⁶ Ebd., S. 308. Im Orig.: „Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X?“

²⁶⁷ Stahl 2015, S. 136.

²⁶⁸ Siehe: Michel Poivert, Der unsichtbare Strahl. Die Strahlungsfotografie zwischen Wissenschaft und Okkultismus, in: Braun 1997, S. 120–128.

ausgeht, aber auch postmortale Energien, sprich Geister mittels Fotografie zu erfassen.²⁶⁹ In der spiritistischen Forschung kommt der Fotografie eine besondere Dokumentationsqualität zu. So meint der Philosoph Eduard von Hartmann (1842–1906) in seinem Büchlein *Der Spiritismus*, dass die Fotografie ein unbestechlicher, neutraler Zeuge sei.²⁷⁰ Dadurch wird die Kamera für pseudowissenschaftliche Dokumentationszwecke bei spiritistischen Sitzungen eingesetzt. Schließlich wird 1900 an der Sorbonne von Emmanuel Voucher ein Komitee für transzendente Fotografie gegründet.²⁷¹ Unter den Mitgliedern des Komitees befindet sich auch der belgische Maler Jean Delville (1867–1953), dessen Werke Einfluss auf die Futuristen ausüben.²⁷² Die im Zuge dieser Forschung entstandenen Fotografien zeigen „Verdoppelungen des Ich“, „Plasmaerscheinungen“, schwebende Körper und weitere geisterhafte Darstellungen.²⁷³ Auch die Bragaglia-Brüder ziehen aus diesem Bildmaterial neue Ideen für ihre Fotografien.

Neben fotodynamischen Experimenten beschäftigt sich Anton Giulio Bragaglia eine Zeit lang mit der spiritistischen Fotografie. Diese gelangt 1912 in Italien zu neuer Aktualität, als der Turiner Arzt Enrico Imoda sein Buch *Fotografie di fantasmi* veröffentlicht. Über mehrere Jahre hinweg beobachtet Imoda das Medium Linda Gazzeri, welches im Stande sei, telekinetische und teleplastische Phänomene zu erzeugen.²⁷⁴ In Folge dessen veröffentlicht Bragaglia seine Artikel *Erscheinungen von Lebenden und Toten (I fantasmi dei vivi e dei morti)* und *Fotografie des Unsichtbaren (La fotografia dell'invisibile)*. Der Artikel über die Erscheinungen der Lebenden und Toten enthält eine Sammlung von spiritistischen Fotografien, die in „authentisch“ und „gefälscht“ unterteilt werden.²⁷⁵ Bragaglia bezieht sein Wissen von Erfahrungen mit dem bekannten Medium Eusapia Paladino und den Turiner Séancen, die von Linda Gazzeri ausgeführt werden.²⁷⁶ Zwar schlägt Bragaglia meist einen sarkastischen Ton an, wenn es um die Geisterfotografie

²⁶⁹ Stiegler 2006, S. 124.

²⁷⁰ Ebd., S. 125.

²⁷¹ Braun 1997, S. 109

²⁷² Ebd.

²⁷³ Lista 1986, S. 18.

²⁷⁴ Fischer 1997, S. 95.

²⁷⁵ Cecchini 2014, S. 496.

²⁷⁶ Lista 2001a, S. 169.

geht, doch glaubt er gleichzeitig auch, dass mentale Energien, wie etwa Gedanken, fotografisch festgehalten werden können.²⁷⁷

Auch wenn die Bragaglia-Brüder nicht an die Geisterfotografie glauben, werden sie dennoch von Mystik, Esoterik und der Theosophie angezogen. Anton Giulios Schriften zeugen von einem regen Interesse für die Idee der *Drei Aura-Körper*, die sich im Körper überlagern.²⁷⁸ Im ersten Artikel erklärt Bragaglia, dass der Mensch aus Geist und Materie besteht und zudem über mehr als nur einen Körper verfügt.²⁷⁹ Neben dem physischen Körper besitzt jeder Mensch seiner Auffassung nach zusätzlich einen ätherischen Körper, der ihn mit Energie versorgt, und einen astralen Körper, der über die leidenschaftlichen und instinktiven Kräfte verfügt.²⁸⁰ Anton Giulio Bragaglia meint:

*„Der Mensch selbst ist nahezu doppelt [...] die Materie gibt ihm einen Körper, und eine beseelende, intelligente Kraft verleiht ihm seinen Geist. In uns existieren unterschiedliche Prinzipien, wie verschiedene Körper, die einander durchdringen: und der sichtbare Körper ist aus parapsychologischer Sicht nur das Instrument des unsichtbaren Körpers.“*²⁸¹

Um 1913 bereitet es den Brüdern Vergnügen selbst transzendente Fotografien herzustellen auf denen Doppelungen und „Verdichtungen des astralen Körpers“ zu sehen sein sollen.²⁸² Damit möchten sie aufzeigen mit welchen technischen Hilfsmitteln Geisterfotografien entstehen. Darunter befinden sich auch fotodynamische Porträts, um zu verdeutlichen wie die Fotografie das Phänomen der „unbewussten Duplikation“ hervorruft.²⁸³

Davon inspiriert entstehen Fotomontagen wie etwa das *Porträt Gino Goris* (Abb. 64).²⁸⁴ Die Montage zeigt Gino Gori einmal in der Bildmitte aufrecht stehend, mit leicht gedrehtem Körper in die Linse der Kamera blickend. Diese Ganzkörperdarstellung wird überlagert von einer Nahaufnahme seines Gesichts. Die Verdoppelung oder Vervielfachung des Porträtierten ist auch in der spiritistischen Fotografie eine beliebte Praxis und wird um die Jahrhundertwende, mit Aufkommen der Amateurfotografie, zum

²⁷⁷ Braun 1997, S. 114.

²⁷⁸ Lista 1986, S. 19.

²⁷⁹ Cecchini 2014, S. 496.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Anton Giulio Bragaglia, *I fantasmi dei vivi e dei morti*, o. J., S. 764, zitiert nach: Braun 1997, S. 114.

²⁸² Lista 1986, S. 18.

²⁸³ Cecchini 2014, S. 496.

²⁸⁴ Lista 1985, S. 11.

privaten Vergnügen weiterhin unter dem Motto der Geisterfotografie ausgeübt. (Abb. 65–67).²⁸⁵ Das Porträt Gino Goris erhebt keinen Anspruch auf authentische spiritistische Fotografie, erklärt Bragaglia doch selbst in seiner Abhandlung *I fantasmi dei vivi e dei morti*, mit welchen Tricks die Brüder Doppelungen inszenieren können (Abb. 68).²⁸⁶ Dennoch greift dieses Bildnis auf symbolische Art und Weise die Theorie der Aurakörper auf. Laut Giovanni Lista stellt die Ganzkörperdarstellung des Porträtierten den physischen Körper und sein darübergelegtes Gesicht, den geistigen Körper sowie „den Willen, die Intelligenz, die Führerschaft, den erhabenen Gedanken, das Seelische der Griechen, die Anima der Römer“ dar.²⁸⁷

Von Gustavo Bonaventura lässt Anton Giulio Bragaglia zwischen 1913 und 1914 ein Porträt von sich anfertigen, welches stark an die spiritistische Fotografie erinnert (Abb. 69). Darauf ist Bragaglia zu sehen wie er auf einem Hocker sitzt, wobei seine Erscheinung verdoppelt wird, indem er einmal links und einmal rechts an der Kamera vorbeischaute, dabei blickt er zunächst nach oben und dann nach unten. Als er sich von einer Richtung in die andere dreht, versetzt sich sein Oberkörper leicht und ein Fuß sowie die Hand, die auf dem Oberschenkel aufliegt, drehen sich nach außen. Anders als bei den meisten Fotodynamiken wird hier nicht eine Bewegungsspur des sich drehenden Körpers dargestellt, sondern lediglich eine Vervielfältigung des Körpers angestrebt. Im dunklen Hintergrund erscheinen leicht angedeutet zwei Hände und ein Auge – Motive, die aus der Geisterfotografie bekannt sind.

Die Fotografie erinnert an ein Geisterfoto angefertigt von Frederick Hudson und Mr. Reeves aus dem Jahr 1900 (Abb. 70). In ihrem Album befindet sich eine Aufnahme einer Materialisationserscheinung, in der auf der linken Seite des Bildes ein Mann auf einem Stuhl sitzt. Er hat die Beine über Kreuz und lehnt sich mit einem Ellenbogen an einem Tisch an. Auf der rechten Seite des Fotos erscheinen schwebende Gesichter und Figuren. Die größte der fliegenden Gestalten streckt ihren Arm über den Porträtierten und scheint nach etwas zu greifen, das wie ein großes Auge aussieht, welches über einen Teil des Gesichts, des Halses und der Schulter der abgelichteten Person erscheint.

²⁸⁵ Fischer 1997, S. 93.

²⁸⁶ Braun 1997, S. 117.

²⁸⁷ Lista 1986, S. 19.

Die Erscheinung einzelner Körperteile, meist Hände und Köpfe von Geistwesen, sind typisch für mediumistische Sitzungen und werden auch in der Geisterfotografie festgehalten (Abb. 71). Abdrücke dieser Materialisierungen sollen die Authentizität der spiritistischen Sitzungen beweisen, so meint der parapsychologische Forscher Fritz Grunewald (?–1926):

*„Der schärfste Beweis dafür, dass in Gegenwart eines Mediums sich wohl organisierte Hände, Füße und Gesichter menschlicher Gestalten bilden können, sind die unter den zwingendsten Bedingungen erhaltenen Gussformen in Paraffin, ganz besonders die von Händen und Füßen.“*²⁸⁸

Die durch das Medium hervorgerufene Materialisation, beispielsweise eine Hand, wird dabei in geschmolzenes Paraffin und anschließend in kaltes Wasser getaucht. Der nahtlose Abdruck der nach der Dematerialisation zurückbleibt gilt als Beweis für die Echtheit der Erscheinung.²⁸⁹ In Italien werden diese Abgüsse zum Beispiel in den Sitzungen mit dem Medium Eusapia Palladino und E. Gellona angefertigt und fotografisch dokumentiert (Abb. 72). Das Auftauchen von zwei Händen in der spiritistischen Fotografie wird von Anton Giulio Bragaglia bereits in einer Fotografie in *I fantasmi dei vivi e dei morti* nachgestellt (Abb. 73). Hier sitzt Bragaglia ebenfalls auf einem Stuhl während neben seinem Gesicht zwei in der Luft schwebende Hände auftauchen. Während hier die Hände mit der Überlagerungstechnik zweier realistischer Fotografien angefertigt wurden, werden die Hände im Bonaventura-Porträt mittels Schablonen erzeugt. Stellt man sich diese aus einem Karton oder Papier ausgeschnittene Schablone, die auf das unbelichtete Fotopapier gelegt wird, vor, wird man unweigerlich an die Geisterfotografie Imodas erinnert. Auf einer Aufnahme aus dem Jahr 1911 ist das Medium Gazerra zu sehen, wie sie mit geschlossenen Augen, wie in tiefer Trance, tief in ihren Sessel eingesunken sitzt und über ihrem Kopf eine Hand erscheint (Abb. 74). Bei dieser, wenig überzeugend aussehenden, Materialisierung, handelt es sich vermutlich um eine aus einem Karton oder einem ähnlichen Material ausgeschnittene Hand. Nicht zu Unrecht wird dem Medium vorgeworfen, es habe Bilder und Zeichnungen in die Sitzungen geschmuggelt, um Geistererscheinungen zu simulieren.²⁹⁰ Beinahe scheint es so als wollten Bonaventura und Bragaglia nicht nur den Mythos der Geisterfotografie endgültig zerstören, sondern gleichsam vorzeigen, wie es besser zu machen wäre.

²⁸⁸ Grunewald 1925, zitiert nach: Fischer 1997, S. 96.

²⁸⁹ Fischer 1997, S. 97.

²⁹⁰ Ebd., S. 96.

Ungeachtet davon ob das Porträt mit Anton Giulio Bragaglia eine authentische Geisterfotografie darstellen soll oder nicht, verleihen die Erscheinungen und die Verdoppelung dem Bild eine traumhafte und halluzinatorische Wirkung.²⁹¹

Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren ist sowohl eines der großen Themen bei den bragaglianischen Porträts als auch in den malerischen Porträts der Futuristen. Besonders deutlich wird dies in den *Stati d'animo* Boccionis. Doch wie können diese an die Geisterfotografie angelehnten Porträts der Bragaglias auch als futuristische Porträts verstanden und somit das Porträt Gino Goris als erste *futuristische* Fotomontage gewertet werden? Dass sich die Futuristen für Spiritismus und Okkultismus interessieren ist unbestritten, lassen sich in den Manifesten doch immer wieder Hinweise darauf finden. So schreibt Marinetti in *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine* in Bezug auf die lamarcksche Theorie: „Ihr könnt diese paradoxen Thesen leicht verstehen, wenn ihr die bei spiritistischen Sitzungen fortwährend auftretenden Phänomene entäußerlichten Willens beobachtet.“²⁹² Die Frage nach dem Einfluss des Okkultismus auf den italienischen Futurismus wird in der Forschung bis dato nur unzureichend behandelt. Derzeit widmet sich Lista Hanstein in ihrer Dissertation *Die verborgene Seite des italienischen Futurismus* der Erforschung der Bedeutung des Okkultismus für die italienische Avantgarde.

Die Auseinandersetzung der Bragaglias mit der Fotomontage bleibt jedoch zunächst nur eine Randerscheinung. Zu einem regelrechten Boom experimenteller Porträtfotomontagen kommt es im Futurismus erst ab 1930. Den wichtigsten Einfluss auf die Produktion futuristischer Fotomontagen übt die in Stuttgart stattfindende Schau *Film und Foto* von 1929 aus. Marinetti erkennt wohl, dass es seitens der Futuristen Aufholbedarf in Bezug auf die Fotografie gibt und veröffentlicht im darauffolgenden Jahr gemeinsam mit Tato das Manifest *La fotografia futurista*.

6.4. Tato (Guglielmo Sansoni, 1896–1974)

Tato wird am 29. Dezember 1896 als Guglielmo Sansoni in Bologna geboren und verstirbt

²⁹¹ Vgl. Lista 2001a, S. 169.

²⁹² Filippo Tommaso Marinetti, *Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine*, 1910–1914, zitiert nach: Schmidt-Bergmann 1993, S. 108, Übers. v. Heinz-Georg Ortmanns. Im. Orig.: „Potrete facilmente concepire queste ipotesi apparentemente paradossali, studiando i fenomeni di volontà esteriorizzata che si manifestano continuamente nelle sedute spiritiche.“

am 18. Januar 1974 in Rom. Bevor er sich mit der experimentellen Fotografie auseinandersetzt, absolviert er eine landwirtschaftliche Ausbildung und bringt sich währenddessen selbst das Malen bei.²⁹³ 1915 wird Sansoni zum Wehrdienst eingezogen.²⁹⁴ Ende des Ersten Weltkrieges entdeckt er den Futurismus, woraufhin er dem figurativen Stil den Rücken kehrt und 1919 die zweite Futuristische Gruppe in Bologna gründet.²⁹⁵ 1922 organisiert er eine Gruppenausstellung für futuristische Malerei, welche in Bologna, Parma, Turin und Salsomaggiore gezeigt wird.²⁹⁶ In dieser Zeit arbeitet Tato zwischen Rom und Bologna und beginnt mit Fotografie zu experimentieren.²⁹⁷ Zudem entwirft er Bühnenbilder und Karnevalswagen, wodurch er sein Interesse für Theater und Schauspiel bekundet,²⁹⁸ welches sich auch in den Fotografien niederschlägt.

Noch im selben Jahr, in dem er das Manifest über die futuristische Fotografie verfasst, macht er sich daran, die Theorie mit verschiedenen fotografischen Beispielen zu illustrieren und Porträtfotografien mittels Fotomontage zu bearbeiten, wobei er sich hauptsächlich der Überlagerungstechnik bedient. Neben einigen Selbstporträts realisiert Tato 1930 fotografische Porträts von den Futuristen Carli, Depero, Fanelli, Marinetti, Chiti und Gerardo Dottori (1884–1977).²⁹⁹ Indem er die Gesichter der Porträtierten mit symbolhaften Bildern von Objekten überlagert, erfindet Tato praktisch eine neue Heraldik des modernen Künstlers.³⁰⁰ Derartige Porträts offenbaren allegorische, narrative, imaginäre, psychologische und charakteristische Aspekte des Modells.³⁰¹ Laut Lista ist es Ziel der Futuristen, die vielseitige Psyche des Egos, das im Inneren der körperlichen Hülle existiert, einzufangen.³⁰²

6.4.1. Die Komik in Tatos Selbstporträt als Gefangener

1930 bearbeitet Tato das bereits besprochene Selbstporträt (Abb. 59), auf dem er mit einem breiten Grinsen und nach oben gezogenen Augenbrauen zu sehen ist, mit

²⁹³ Lista 2001b, S. 149

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd., S. 88.

³⁰² Ebd.

Schablonen (Abb. 75). Das Porträt wird in waagerechte und senkrechte Streifen unterteilt. Der Effekt erinnert an Probestreifen, die zur Ermittlung der Belichtungszeit in der Dunkelkammer angelegt werden. Dabei wird das Fotopapier teilweise mit einem Karton abgedeckt und belichtet, ein weiterer Teil wird freigelegt und das Ganze wird abermals belichtet. So entstehen auf dem entwickelten Fotopapier Streifen, die das Bild in unterschiedlicher Helligkeit wiedergeben. In einem ähnlichen Verfahren bearbeitet Tato sein Selbstporträt, indem er gleich breite Streifen in einem gleichbleibenden Abstand über das Fotopapier legt. Nicht unwesentlich für die Interpretation dieser Streifen ist der Titel des Porträts: *Der Sträfling oder Ankündigung der Befreiung (Il Galeotto o annuncio della liberazione)*. Tato bezeichnet sich selbst als Sträfling. Die alternierend hellen und dunklen Streifen des Bildes sind somit als nicht mehr vorhandene, aber dennoch ins Bild eingeschriebene Gitterstäbe zu lesen. Stellt man sich die vertikalen Schablonen über den helleren Streifen des Bildes vor, so erkennt man, dass sich je ein Streifen zwischen den Augen und links und rechts davon befinden sowie, im selben Abstand gehalten, zwei weitere Streifen am äußeren Rand der Fotografie. Die Augen liegen frei und Tato schaut wie hinter Gittern zwischen den Gitterstäben hervor. Die Darstellung des Gefängnisgitters verstärkt Tato durch zwei horizontale Balken, indem er drei dicke Streifen über das Fotopapier legt und das Papier ohne Negativ belichtet bis es an den freien Stellen schwarz wird. Ergibt sich der Eindruck des Gitters bei den vertikalen Streifen in einer additiven Herangehensweise, sprich durch Verdecken des Fotopapiers, werden die horizontalen Streifen durch das Freilegen des Bildes erzeugt. Die erste Variante sorgt dafür, dass das Porträt besser lesbar bleibt. Gleichzeitig entsteht ein Spiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Verhüllen und Befreien.

Das zur Grimasse verzogene Gesicht bringt etwas humoristisches in das Bildthema des Gefangenen. Das Lachen ist mehr als ein narratives Moment, das die Emotionen des Insassen über seine angekündigte Freiheit ausdrückt. Das zu einer Grimasse verzogene Gesicht wirkt humoristisch, zynisch und monströs zugleich und verleiht der Thematik einen surrealistischen Charakter. Die Clownerie hinter dem Gefängnisgitter lässt an Filme wie Buster Keatons „Convict 13“ (1920) aber vor allem an *Detained* von 1924 mit Stan Laurel denken (Abb. 76,77). In beiden Filmen kommen die Hauptdarsteller unverschuldet ins Gefängnis, weil sie die Kleidung mit einem entflohenen Häftling tauschen. Es stellt sich ein Katz-und-Mausspiel mit den Wächtern ein, doch am Ende werden die Hauptdarsteller zu Helden, indem sie den scheinbar unfähigen Gefängniswächtern dabei

helfen die ungehorsamen Sträflinge zu überwältigen.

In den Rezensionen der Futuristen werden die Werke zeitgenössischer Komiker, darunter Charlie Chaplin (1889–1977), Max Linder (1883–1925) und Leopoldo Fregoli (1867–1936) verherrlicht.³⁰³ Die Komik ist bereits seit den 1910er Jahren ein wichtiges ästhetisches Element im Futurismus, die vor allem in der Dramaturgie und der Kinematographie zum Ausdruck kommt.³⁰⁴ Stilistisch reicht die Komik der Futuristen von der Parodie und Selbstironie bis hin zum sadistischen Sarkasmus und versteht sich als Mittel der Provokation.³⁰⁵ Laut Donatella Chiancone-Schneider ist der Futurismus die erste westeuropäische Avantgarde, „die die Komik auch kinematographisch umsetzt“.³⁰⁶ So sollen in dem verschollenen Hauptwerk des futuristischen Kinos *Vita futurista* zahlreiche Komik-Genres umgesetzt worden sein und auch *Dramma nell'Olimpo* – ebenfalls verschollen – von Anton Giulio Bragaglia soll ein futuristischer Slapstick-Kurzfilm gewesen sein.³⁰⁷ Die Forderung nach einem witzigen Kino lässt sich sowohl im Manifest *La cinematografia futurista* von 1916 als auch in *La cinematografia* von 1938 ausmachen.³⁰⁸ Im Hinblick auf die Porträtfotografien offenbart sich der futuristische Zugang zur Komik am deutlichsten in den Selbstporträts Tatos. Die Repräsentation Tatos als Frau (Abb. 61) und als Sträfling lassen auf eine gewisse Selbstironie schließen. Es drängt sich jedoch auch die Frage auf, auf welcher Seite Tato eigentlich steht? Ist er der Gefangene oder ist er der Wächter? Steht er vor oder hinter den Gittern? Empfängt oder verkündet er die Mitteilung der Freilassung? Oder ist er gar beides, wie Buster Keaton, der vom Unschuldigen zum Sträfling und durch einen weiteren Kleidertausch vom Sträfling zum Wächter wird?

Die Zeit, in der das Porträt entsteht, ist von einer starken Fluktuation und Unsicherheit geprägt, und die verschärfte politische Situation kann als Auslöser für das Motiv des Insassen gedeutet werden. Zwar pflegen die Futuristen, vor allem Marinetti, die Zusammenarbeit mit dem faschistischen Regime, doch kommt es auch immer wieder zu Meinungsverschiedenheiten.³⁰⁹ Die Rückwendung der nationalistischen Rechten zur

³⁰³ Ebd., S. 82.

³⁰⁴ Chiancone-Schneider 2004, S. 75.

³⁰⁵ Ebd., S. 76.

³⁰⁶ Ebd., S. 81.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Vgl. Bartsch 2002, S. 12.

„römischen Größe“³¹⁰ und die damit einhergehenden künstlerischen Ansprüche der neuen Politik, stehen im krassen Gegensatz zu den Vorstellungen der auf die Zukunft ausgerichteten Futuristen. Durch die Entstehung neuer, dem Realismus verhafteten, Künstlergruppen kommt es auf dem italienischen Kunstmarkt zu einem Verteilungskampf.³¹¹ Hatten die Futuristen zu Beginn der 1920er Jahre noch eine utopische Vorstellung von der „vita fascista“, die eine Revolution für die Gesellschaft bedeuten sollte, wird den Künstlern zunehmend klar, dass die Realität des Lebens unter dem Regime ihre Erwartung nicht erfüllt.³¹² Schließlich sehen sich die Futuristen mit dem Vorwurf konfrontiert, das Regime nicht adäquat repräsentieren zu können.³¹³ Zwar wird den Künstlern – anders als in Deutschland – Raum zugesprochen, um ihrer Tätigkeit weiterhin nachgehen zu können, doch darf der Einfluss der Kunst auf die Gesellschaft nicht die Absichten des Regimes übersteigen.³¹⁴ Zwischen den Intellektuellen Italiens kommt es zu Polemiken, denn jeder von ihnen bezichtigt den anderen darin, „Antifaschist“ zu sein.³¹⁵ Nicht immer gewinnen die Futuristen den ständigen Kampf um das Wohlwollen der Staatsmacht, und so wird etwa die futuristische Zeitschrift *Artecratia* vom Regime verboten.³¹⁶ Der Druck auf die futuristischen Künstler nimmt zu.

Das Changieren zwischen italienischer Propagandapolitik und europäischer Avantgarde beeinflusst Theorie und Praxis des *secondo futurismo* und äußert sich vor allem in der sogenannten *aeropittura*.³¹⁷ Neben Tullio Crali (1910–2000) und Gerardo Dottori (1884–1977) zählt Tato zu den wichtigsten Vertretern der Flugmalerei. Der Einfluss der *aeropittura* auf die Porträtfotografie wird vor allem im Porträt Mino Somenzis, um das es im Folgenden gehen wird, deutlich.

6.4.2. Von der *aeropittura* zur Aerofotografie

Durch die bisher vorgestellten Selbstporträts ergibt sich der Eindruck, als würde sich Tato immer auf humoristische Art und Weise inszenieren, doch gibt es durchaus Selbstbildnisse, auf denen der Künstler eine ernstere Haltung einnimmt. Dies geschieht

³¹⁰ Ebd. S. 13.

³¹¹ Beyme 2005, S. 692.

³¹² Falkenhausen 1979, S. 264.

³¹³ Bartsch 2002, S. 13.

³¹⁴ Falkenhausen 1979, S. 265.

³¹⁵ Hinz 1985, S. 210.

³¹⁶ Ebd., S. 209.

³¹⁷ Falkenhausen 1979, S. 141.

etwa in seinem *aero-autoritratto* von 1930 (Abb. 78). In diesem Porträt werden zwei Bilder auf einem Foto vereint: Zum einen das Porträt Tatos, wie er sich von der rechten Seite des Bildes in den Bildausschnitt leicht hinein beugt und dabei mit einem ungewohnt strengen Blick in die Kamera schaut und zum anderen die Nase eines Propellerflugzeugs auf der linken Bildhälfte. Die Aufnahme des Propellers wurde auf der rechten Seite stufenförmig beschnitten und überlagert Kinn, Hals und Oberkörper Tatos. Die Stufen betonen die Diagonale, die vom linken oberen Eck über den Teil einer Stange hinunter zu Tatos Gesicht, Hals und Hemdkragen führt. Der Propeller selbst betont in der Senkrechten den linken Rand des Bildes. Das gesamte Porträt wird von einem weißen Rand eingerahmt, der von Tato beschriftet wurde. Die Beschriftung gibt Aufschluss über den Entstehungsort Rom und enthält eine Widmung an Depero. Mit diesem Porträt unterstreicht Tato sein Interesse für das Flugzeug und verweist auf seine Tätigkeit als Aeromaler. Vier Jahre später erstellt Tato eine Fotomontage mit dem Porträt Mino Somenzis. Auch hier taucht das Propellermotiv wieder auf. In diesem Falle kennzeichnet der Propeller den Literaten als Verfasser des ersten Manifests über die *aeropittura e aeroscultura*.³¹⁸

6.4.2.1. Tatos Aeroporträt von Mino Somenzi

Eine Synthese verschiedener Ideen findet sich im Porträt des futuristischen Poeten und Journalisten Mino Somenzis, welches 1934 von Tato angefertigt wird, wieder (Abb. 79). Somenzi ist Herausgeber der Zeitschrift *Futurismo* und Verfasser des bereits erwähnten Manifests über die Flugmalerei und die Flugbildhauerei.³¹⁹ Tato komponierte sein Porträt mit zwei sich überkreuzenden Diagonalen: Zuerst fällt der Propeller am linken oberen Eck und das von vorne dargestellte Gesicht des Porträtierten am rechten unteren Eck auf. Diese beiden Bildteile stechen hervor und bilden die erste Diagonale. Die zweite Diagonale beginnt links unten, wo der im Dreiviertelprofil abgelichtete Poet eine Zigarette raucht. Somenzis Blick führt nach rechts oben zu einer weiteren Ablichtung des Literaten. In dieser dritten Erscheinung zeichnet sich sein Profil mit dünnen Linien, die sich aus dem Streiflicht ergeben, ab. Der im Profil abgelichtete Somenzi blickt wiederum vom Betrachter aus gesehen nach links auf den Flugzeugpropeller. Zusätzlich fügt Tato im Direktkontaktverfahren verschiedene Formen in das Bild ein: am rechten oberen Rand

³¹⁸ Escher 2002, S. 48.

³¹⁹ Ebd. Das Manifest Mino Somenzis gerät in Vergessenheit, als Marinetti 1932 sein eigenes Manifest über die *aeropittura* verfasst.

drei rechteckige Streifen; über das Gesicht links unten legt sich ein Dreieck und ein länglicher Streifen, rechts unten ein weiteres Viereck und links oben eine Linie die sich zum Teil geschwungen über den Propeller erstreckt um dann in der Form eines kleinen Quadrates zu enden, von dem aus eine weitere Linie nach unten weist und kurz vor dem Gesicht Somenzis endet. Diese Linie scheint eine Verbindung zwischen den beiden kleineren Porträtdarstellungen herzustellen ohne diese jedoch zu berühren.

Für die Interpretation dieser Fotomontage ist es an dieser Stelle von wesentlicher Bedeutung, sich mit dem futuristischen Interesse für die Luftfahrt und dessen Einfluss auf die futuristische Kunst auseinanderzusetzen. Dabei finden sowohl die theoretischen Schriften über die Flugmalerei als auch die Malerei selbst Berücksichtigung.

6.4.2.1.1. Die Bedeutung des Flugzeugs und der *aeropittura* im Futurismus

Die fundamentalen Weichen für den Erfolg der modernen Luftfahrt legt Louis Blériot (1872-1936), der am 25. Juli 1909 als Erster den Ärmelkanal in einem Flugzeug überquert.³²⁰ Im selben Jahr finden die ersten sportlichen Flugtage auf dem ersten Flughafen der Welt in Reims und darauffolgend in Brescia, Paris und Berlin statt.³²¹ Die zunehmende Popularität des Flugzeugs macht auch vor den Futuristen keinen Halt und so schreibt Marinetti bereits 1909 im ersten futuristischen Manifest: „[...] besingen werden wir [...] den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.“³²² 1912 fährt Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* mit seiner Apotheose der Luftfahrt fort:

*„Ich saß im Flugzeug auf einem Benzintank und wärmte meinen Bauch am Kopf des Fliegers, da fühlte ich die lächerliche Leere der alten, von Homer ererbten Syntax. Stürmisches Bedürfnis, die Worte zu befreien. ... Das hat mir der surrende Propeller gesagt, während ich in der Höhe von zweihundert Metern über die mächtigen Schlote von Mailand flog.“*³²³

³²⁰ Ebd., S. 47.

³²¹ Ebd.

³²² Filippo Tommaso Marinetti, Das futuristische Manifest, 1909, zitiert nach: Escher 2002, S. 48. Im Orig.: „Noi canteremo [...] il vibrante fervore notturno [...] degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.“

³²³ Filippo Tommaso Marinetti, Technisches Manifest der futuristischen Literatur, 1912, zitiert nach: Escher 2002, S. 47. Im Orig.: „In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena

Die Auseinandersetzung der Futuristen mit Bewegung und die technischen Innovationen im Bereich der Luftfahrt führen dazu, dass sich in den 1920er Jahren futuristische Künstler vermehrt mit der Flugperspektive und dem Einfluss des Fliegens auf die Psyche des Menschen beschäftigen.³²⁴ Schließlich verfasst Mino Somenzi 1929 seinen Text über die Flugmalerei und die Flugbildhauerei.³²⁵ Jedoch wird der Text nie von Marinetti anerkannt, dieser verfasst hingegen zwei Jahre später seine eigene Abhandlung über die Flugmalerei.³²⁶ In Auszügen lautet dieser Text wie folgt:

„Wir Futuristen erklären:

1. dass die wechsellvollen Perspektiven des Fluges eine völlig neue Wirklichkeit darstellen, die mit der traditionellen und starren Wirklichkeit der Erdperspektive nichts mehr gemein hat,
 2. dass die Elemente dieser neuen Wirklichkeit keine feste Basis haben, sondern sich auf die dauernde Bewegung selbst gründen,
 3. dass der Maler nur beobachten und malen kann, wenn er selbst an der Geschwindigkeit teilnimmt.
 4. Dass das Malen dieser neuen von oben gesehenen Wirklichkeit die völlige Missachtung der Einzelheiten und den Zwang zur Umformung und zusammenfassenden Neuschöpfung bedingt.
 5. Alle Teile der Landschaft erscheinen dem Maler im Flug als:
 - a) plattgedrückt
 - b) künstlich
 - c) provisorisch
 - d) frisch vom Himmel gefallen
 6. Alle Teile der Landschaft betonen für das Auge des fliegenden Malers ihren Charakter als:
 - a) dicht zusammengedrängt
 - b) zerstreut und aufgelöst
 - c) sauber
 - d) großartig
- [...]

9. Man wird bald zu einer neuen außerirdischen Geistigkeit in der bildenden Kunst gelangen.

[...] Das Flugzeug, das gleitet, sich senkt, sich aufrichtet, schafft einen idealen hypersensiblen Beobachtungsposten, der irgendwo im Unendlichen hängt. Seine Dynamik wird noch gesteigert durch das Bewusstsein von der Bewegung, die Wert und Rhythmus des Geschauten und Empfundnen in Minuten und Sekunden verändert. Zeit und Raum zerrieben vor der blitzartigen Feststellung, dass die Erde unter dem feststehenden Flugzeug hinsinkt.“³²⁷

Dieses Interesse für die Luftfahrt spiegelt sich nicht nur in der Malerei und der Bildhauerei wider, sondern auch in der Fotografie. 1922 entsteht eine kleine Serie von Fotografien, die Depero zeigen, wie er als Passagier in einem kleinen Flugzeug sitzt (Abb. 80+81). Das erste Bild ist beschriftet mit „Depero prima di un volo“ und ein weiteres Bild mit „Depero dopo il volo“. Auch Filippo Masoero (1894–1969) widmet sich 1930 in *Dynamische Luftaufnahme des Forum Romanum (Veduta aerea dinamizzata*

il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando! Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano.”

³²⁴ Escher 2002, S. 48.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Filippo Tommaso Marinetti, Das Manifest der Flugmalerei, 1931, zitiert nach: Escher 2002, S. 49.

del Foro Romano) (Abb. 82) diesem Thema. Der dabei entstandene „Zoomeffekt“, der das Motiv zum Bildrand hin in dynamische Streifen auflöst, die beim Anblick des Bildes zu pulsieren scheinen, suggeriert Geschwindigkeit und vermittelt den Eindruck eines Sturzfluges.

Während die Fotografien bei Depero einen dokumentarischen Charakter haben und Masoero sich mit der Perspektive und dem Eindruck der Bewegung aus dem fliegenden Flugzeug heraus beschäftigt, scheint Tato als einziger das Thema der Luftfahrt in die Porträtfotografie zu integrieren.

Die Flugmalerei nimmt laut Günter Berghaus eine ganz spezifische Funktion ein. Er stellt fest, dass die Bezeichnung „aereo“ immer häufiger an Stelle von „futuristisch“ gebräuchlich wird und meint:

*„aeropittura, Futurist music aeromusica, etc., probably in an attempt to detract from the negative image Futurism possessed and to replace it with something that was more in tune with a popular fashion of the period. But aeropittura/ scultura/ poesia etc. was also a way for many artists to ingratiate themselves with the regime. The aero genres offered plenty of scope for the promulgation of Fascist ideology, and since the subject matter, because of its modernist connotations, found little interest amongst traditionalist or Novecento painters, it offered a unique opportunity to prove that Futurism was after all more suited to become Fascist State Art than any of the other competitions in the field.“*³²⁸

Immer wieder sehen die Futuristen eine Notwendigkeit darin, sich und ihre Kunst zu verteidigen, um sich ihre Position innerhalb des Regimes zu sichern. Es kommt zu einer Überbetonung der Relevanz der futuristischen künstlerischen Tätigkeit für den Faschismus. So meint Marinetti in einem Interview:

*„die aeropittura ist eine rein italienische Bewegung, die ihre Ursprünge in demselben Geist hat, welcher der wunderbaren faschistischen Fliegerei das Leben schenkte: ein revolutionärer, aggressiver, inbrünstiger Geist. [...] Die aeropittura wurde im Morgengrauen des Faschismus von den ersten Futuristen erahnt, deren Dichtung, Skulptur, Malerei, ihr Verlangen zum Ausdruck brachte, sich von der Erde loszulösen und eine erste Ästhetik des Fluges und des aviatischen Lebens zu realisieren.“*³²⁹

Das Regime integriert die Innovationen der Luftfahrt in seine Propagandamythographie, wodurch die Flugtechnik Symbol für den Fortschritt der Nation und der Pilot zum Heroen

³²⁸ Berghaus 1996, S. 247.

³²⁹ Marinetti in einem Interview, in: *L'Ala d'Italia*, November 1937, zitiert nach: Esposito 2011, S. 374.

und faschistischen Prototyp erhoben wird.³³⁰ Zwar haben die Futuristen die Luftfahrt schon viel früher verherrlicht, doch kollidieren nun ihre Vorstellungen vom futuristischen Flugmenschen mit dem des faschistischen Heroenmythos. Die Futuristen erkennen ihre Chance, sich über die *aeropittura* ihren Platz in der faschistischen Kulturpolitik zu sichern, und tatsächlich findet die Flugmalerei großen Anklang seitens des Regimes, wodurch vor allem Dottori und Tato zu neuen Aufträgen gelangen.³³¹ Nach Susanne von Falkenhausen erreicht das Regime bis 1929 „einen Grad der Sicherheit und der Organisation“, sodass es Ende der 1920er möglich wird die *aeropittura* in das „von den Maximen der Propaganda geprägtes Mäzenatentum“ zu integrieren.³³² Alles deutet darauf hin, dass die *aeropittura* ein „Angebot der Futuristen an das Regime“ zu sein scheint.³³³ Die Funktion der fotografischen Aeroporträts liegt somit in der gezielten Repräsentation für das faschistische Regime und unterstreicht die Relevanz der Futuristen für die faschistische Propagandapolitik. Dies erklärt, warum die humoristischen Elemente, die für die Porträtfotografien Tatos bezeichnend sind, hier – zu Gunsten einer adäquaten Repräsentation des faschistischen Menschen – nicht mehr zum Tragen kommen.

Doch wirkt sich nicht nur der Einfluss des faschistischen Regimes auf die Porträtgestaltung aus, sondern auch die künstlerischen Entwicklungen im Bereich der Fotomontage, die sich außerhalb Italiens vollziehen. Deshalb können Tatos Fotomontagen nicht gänzlich losgelöst von diesem Einfluss betrachtet werden. Um die formalen Eigenheiten der futuristischen Fotomontage besser hervorheben und gleichzeitig auf den Einfluss der europäischen Avantgarde eingehen zu können, soll im Folgenden ein Vergleich zwischen dem Porträt Mino Somenzis und einem Selbstporträt von El Lissitzky erfolgen.

6.4.2.2. Vergleich Tatos *Porträt von Mino Somenzi* mit El Lissitzkys *Der Konstrukteur* (Abb. 83)

Bei beiden Porträts kommen zwei unterschiedliche Ideen der Überlagerung zum Einsatz: Einmal werden mehrere Negative für die Belichtung übereinandergelegt und zusätzlich werden, wie bei einem Fotogramm, Schablonen und Gegenstände auf den unbelichteten

³³⁰ Falkenhausen 1979, S. 140.

³³¹ Ebd., S. 149.

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

Bildträger gelegt, deren Abdruck sich während der Belichtung ins Bild eingeschrieben hat. Nicht nur technisch, sondern auch inhaltlich ist Tatos *Porträt von Mino Somenzi* vergleichbar mit El Lissitzkys *Selbstporträt als Konstrukteur*, welches 1924 in der Schweiz entstanden ist. Bei beiden Bildnissen handelt es sich um Porträts, die die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft thematisieren.

El Lissitzky überlagert die Aufnahme seines Gesichts mit einer Fotografie seiner Hand, die einen Zirkel hält. Dabei wird das Auge von der Hand umschlossen. Im Hintergrund befindet sich das Muster eines Millimeterpapiers. Auf der Rasterung des Papiers ist eine dünne Kreislinie zu sehen, welche mit dem Zirkel gezogen wurde. Diese Linie schneidet den Buchstaben Y, der in der linken oberen Bildhälfte zu sehen ist und zusammen mit den Buchstaben X und Z die letzten Buchstaben des deutschen Alphabets bildet. An dieser Stelle schreiben sich durch mehrere Rechtecke und Quadrate horizontale und vertikale Streifen, in unterschiedlichen Grauabstufungen und Transparenzen in das Foto ein. Oberhalb der Buchstaben weist ein Pfeil nach rechts, an dessen Spitze „el“ geschrieben steht. Bei einem Teil dieser geometrischen Formen zusammen mit dem Schriftzug „El Lissitzky“ handelt es sich um den Briefkopf, den der Künstler für sich entworfen hat.³³⁴ Die geometrischen Formen und das Lineament des Millimeterpapiers überlagern sich. Es entsteht ein Kontrast zwischen präzise ausgerichteten geometrischen Formen und ungleichmäßiger realer Fotografie.

Bei El Lissitzky wie auch bei Tato werden Negativüberlagerungen mit der Technik des Fotogramms kombiniert. Die Buchstaben XYZ sind von Lissitzky im Direktkontaktverfahren erzeugt worden. Diese Buchstaben sind laut Matthew Drutt mit einem Text des Künstlers in Verbindung zu bringen, in dem es heißt:

*„Meine Augen. Die Objektive und Okulare, die Präzisionsinstrumente und Spiegelreflexkameras, das Kino mit der Zeitlupe und Zeitraffer, die Röntgen und X, Y, Z-Strahlen haben in meine Stirn noch 20, 2 000, 2 000 000 haarscharfe, geschliffene, abtastende Augen gesetzt.“*³³⁵

³³⁴ Drutt 1999, S. 22.

³³⁵ El Lissitzky, Der Lebensfilm von El bis 1926, 1926, zitiert nach: Drutt 1999, S. 22.

Mit dem Verweis auf den wissenschaftlichen Fortschritt wird die „schöpferische Gestaltung“³³⁶ des Künstlers zum Ausdruck gebracht.³³⁷ Lissitzky selbst formuliert diesen Bezug zum „Schöpferischen“ in seinen Texten.³³⁸ Diese Idee drückt sich ebenso in der Darstellung des Zirkels aus: Mit der Verwendung des Zirkels an Stelle des Pinsels bezieht sich Lissitzky auf die Konstruktion an Stelle der Komposition.³³⁹ So meint der Künstler, dass es im Konstruktivismus nicht darum ginge, „das Leben zu schmücken, sondern es zu organisieren“.³⁴⁰ Weiter heißt es: „für die Äußerung des Schöpfertums sind Pinsel und Lineal, Zirkel und Maschine nur das letzte Glied meines Fingers, der den Weg angibt“.³⁴¹ Der Zirkel sei dem Pinsel jedoch vorzuziehen, da dieser der „Meißel der Konstruktion“, wohingegen „der Pinsel das Instrument der Komposition“ sei.³⁴² Konstruktion heißt für El Lissitzky die Erschaffung von Gegenständen, wohingegen die Komposition lediglich formale Gesichtspunkte diskutiert.³⁴³ Die Hand und der Kopf, die ineinander übergehen, versinnbildlichen die Einheit zwischen Denken und Tun.

Zudem ist Lissitzkys Fotomontage durchdrungen vom „utopischen Geist der Proun-Experimente“.³⁴⁴ Ziel war es, durch diese Entwürfe nach der Oktoberrevolution neuen Raum zu konstruieren, der für eine neue gesellschaftliche Ordnung steht.³⁴⁵ Geometrische Grundformen bilden den wesentlichen Teil der Prounbilder. Diese verweisen auch in der Fotomontage auf die Basis architektonischen Gestaltens.³⁴⁶ Der mit dem Zirkel gezogene Kreis gilt in der Architektur als Idealform, die seit der Antike dem Zentralbau seinen Grundriss verleiht und sich in der Revolutionsarchitektur Étienne-Louis Boullées fortsetzt.³⁴⁷ Doch ist die Fotomontage nicht so exakt konstruiert wie sie auf den ersten Blick erscheint: Das Gesicht des Künstlers wurde unscharf aufgenommen und das Millimeterpapier, welches sinnbildlich für Präzision steht, ist nicht parallel zur Bildkante der Originalaufnahme ausgerichtet. Bei der Überlagerung der Negative entstehen weitere

³³⁶ El Lissitzky, Proun, in: De Stijl, 5/6, 1922, zitiert nach: Lissitzky-Küppers 1967, S. 344. In Bezug auf seine Prounen meint Lissitzky: „Proun ist die schöpferische Gestaltung (Beherrschung des Raumes) mittels der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials.“

³³⁷ Drutt 1999, S. 22.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Rautmann 1990, S. 48.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd., S. 50.

schiefe Kanten, die die horizontale Ausrichtung des Balkens über Lissitzkys Kopf zu relativieren versuchen. Die geometrische Präzision wird sukzessive aus dem Lot gebracht. Perfektion und Imperfektion sowie Naturform und Geometrie gehen in dieser Fotomontage eine Synthese ein. Dieses Zusammenspiel resultiert aus der theoretischen Reflexion Lissitzkys über Natur und Technik. Für ihn schließen sich diese beiden Begriffe nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen sich: „Die Maschine hat uns nicht von der Natur getrennt. Durch sie haben wir eine neue, vorher nicht geahnte Natur entdeckt.“³⁴⁸ Von der Natur zieht der Künstler seine konstruktive Kraft. Lissitzky verweist in einem Merz-Heft auf die Definition der Natur von Brockhaus: „Natur [von lat. *Nasci*,] das ist Werden oder Entstehen, heißt alles, was sich aus sich selbst durch eigene Kraft entwickelt, gestaltet und bewegt“.³⁴⁹

Der Künstler als Schöpfer, der das Leben über die Konstruktion neu organisiert und dabei seine kreative Kraft aus der Natur zieht – das sind die Themen von El Lissitzkys Selbstbildnis. Dabei wirkt der Aufbau der Fotomontage strukturiert, geordnet und wohl durchdacht. Das Bildnis zeigt den Künstler ruhig, kontemplativ in die Linse der Kamera blickend, während Mino Somenzi bei Tato mit ausdrucksstarker Mimik am Betrachter vorbeischaud. Die weit aufgerissenen Augen scheinen mit Erstaunen etwas zu erblicken, gleichzeitig zieht er seine Augenbrauen wütend zusammen. Auf dieselbe Art und Weise wurde Somenzi schon einmal, sechs Jahre zuvor, im Studio Coletti, abgelichtet. Insgesamt wirkt die Fotomontage Tatos impulsiver und weniger meditativ als es bei Lissitzky der Fall ist. Eine Gemeinsamkeit ist jedoch, dass sowohl Tato, als auch Lissitzky die fotografischen Porträts mit Identifikationsmerkmalen überlagern. Bei Lissitzky ist dies die Hand mit dem Zirkel, der den Künstler als Konstrukteur kennzeichnet, bei Somenzi ist es der Flugzeugpropeller als Symbol für die von ihm verfassten Theorien der *aeropittura* und *aeroscultura*.

Die von Lissitzky eingefügten geometrischen Formen unterteilen und strukturieren den Bildaufbau. Hauptsächlich auf der linken Seite von Lissitzkys Kopf gruppiert er verschiedene Quadrate, Streifen und Rechtecke miteinander. Ihre Proportionen beziehen sich aufeinander und bilden eine wohl durchdachte Komposition: Das kleine Quadrat neben dem „Z“ fügt sich in einen vertikalen Streifen ein, darüber erscheint ein weiteres

³⁴⁸ El Lissitzky, Merz-Heft *Nasci*, Vorwort, zitiert nach: Rautmann, 1990, S. 51.

³⁴⁹ El Lissitzky, Merz-Heft 8/9, Hannover 1924, zitiert nach: Rautmann, 1990, S. 50.

Quadrat in derselben Größe, die Linien der Rechtecke und der beiden länglichen Streifen sind parallel zueinander usw. Anders verhält es sich mit den weißen – ebenfalls durch Schablonen erzeugten – Formen, die Tato auf der Fotomontage platziert hat. Diese sind viel weiter im Bild verstreut und wirken autonomer. Es entstehen vier Gruppen: Das kleine Quadrat rechts unten, das für sich steht. Eine weitere Gruppe besteht aus drei Streifen im rechten oberen Eck. Die nächste Gruppe besteht aus den Linien, die über ein kleines Quadrat miteinander verbunden werden. Die letzte Gruppe bildet ein Dreieck zusammen mit einem Streifen, der auf einer Seite rund und auf der anderen Seite gerade abgeschnitten ist. Während sich laut Rautmann in den geometrischen Formen Lissitzkys der „Geist der Proun-Experimente“³⁵⁰ offenbart, lässt sich in der Fotomontage Tatos der Geist der *aeropittura* wiederfinden.

Zur bildlichen Wiedergabe der Flugemotionen bedienen sich die Vertreter der Flugmalerei abstrakter, teils kubischer Formen. In *Avvitamento* (Abb. 84) von 1930 reduziert Tato eine Stadtansicht auf geometrische Figuren und reduziert die Farben auf ungesättigte Blau-, Braun-, und Grüntöne. Dadurch treten die Dächer der Häuser, die als dunkle Quadrate, Dreiecke und Linien erscheinen, am markantesten hervor. Daraus ergibt sich ein Muster, welches beinahe autonom von der Realdarstellung gelesen werden kann. Die Fotogrammformen im Porträt Mino Somenzis wirken wie ein Echo dieser abstrahierten Stadtlandschaften. Noch deutlicher wird der Bezug zur *aeropittura* im Vergleich mit *Me ne frego e vado in su* (*Es interessiert mich nicht, ich hebe ab*) (Abb. 85) von 1933. Im Hintergrund lassen sich Berge, Flüsse, Wolken und Häuser erkennen, die sich in kubische Formen auflösen und über Linien miteinander verbunden sind. Während Lista in den weißen Linien des Fotogramms den Querschnitt einer Harfe ausmacht, die die *harmonia mundi* symbolisiert,³⁵¹ lassen diese Linien im Vergleich mit der *aeropittura* eher auf Teile einer Landschaftsdarstellung aus der Flugperspektive schließen.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Tatos und Lissitzkys Fotomontage besteht in der Thematisierung von Zeit, Bewegung und Simultanität, welche sich bei Tato in der Propellerdarstellung festmachen lässt. In der *aeropittura* werden Propellerbewegungen auf verschiedene Arten dargestellt: in transparent zulaufenden Linien, die vom Motor ausgehen (Abb. 86) oder mittels Kreisen, Spiralen und gekrümmten Linien, die einen

³⁵⁰ Rautmann 1990, S. 48.

³⁵¹ Lista 2001b, S. 90.

Schweif nach sich ziehen (Abb. 87). Letzteres versucht Tato auch in seiner Fotomontage umzusetzen. Die gekrümmten Metallteile mit den daran anschließenden transparenten Flächen, die sich überschneiden, suggerieren eine Bewegungsspur – einen sich bewegendenden Propeller. Quer über diese imaginierte Bewegungsspur legt sich jedoch ein stillstehender Propeller, der auf beiden Seiten aus dem Bildfeld herausragt. Das Moment der Simultanität wird in der gleichzeitigen Darstellung von Stillstand und Bewegung realisiert. Bezieht sich Tato hier womöglich auf das von Azari beschriebene Paradox von gleichzeitigem Stillstand und Geschwindigkeit, das sich in den modernen Fortbewegungsmitteln realisiert?

Fedele Azari (1895–1930) thematisiert 1927 in seinem Aufsatz *Vita simultanea futurista* von neuem die Simultandarstellung. Dabei setzt er Simultanität mit dem multiplizierten Leben und das multiplizierte Leben mit Geschwindigkeit gleich:

„Unsere aktuelle Lebensdauer ist erschreckend kurz im Vergleich zu den intellektuellen Möglichkeiten, die sich proportional zu den visuellen Erfahrungen entwickeln [...]. Ein Mittel mit dem der Mensch versucht sein Leben zu verlängern ist die Geschwindigkeit. Die relative Geschwindigkeit der Massenmedien und der modernen Transportmittel hat bereits unsere Lebensration verdoppelt oder verdreifacht. [...] Die unerträgliche Langsamkeit zu der wir immer noch verurteilt sind – trotz der scheinbaren Eroberung der Geschwindigkeit [...] – und das Bedürfnis unsere Existenz zu verlängern, indem wir immer intensiver leben, bringen uns dazu die Simultanität maximal zu entwickeln.“³⁵²

Im nächsten Teil kritisiert Azari, dass sich in den modernen Fortbewegungsmitteln ein Paradox von Geschwindigkeit und Stillstand offenbart, da der Passagier, der beispielsweise im Zug oder im Flugzeug reist, nichts tun kann als tatenlos darauf zu warten, dass er von A nach B transportiert wird.³⁵³ In diesem Zustand offenbart sich nach Azari die „unerträgliche Langsamkeit“, der es gilt die simultane Lebensweise

³⁵² Azari 1927, S. o. A., Übers. Aut. Im Orig.: „La durata attuale della nostra esistenza è spaventosamente breve in confronto alle possibilità intellettuali che si sviluppano proporzionalmente all'esperienza vissuta e sono subito troncate dalla vecchiaia e dalla morte.

Uno dei mezzi coi quali l'uomo tenta di prolungare la propria esistenza è la velocità.

La relativa rapidità raggiunta dalle comunicazioni e dai trasporti moderni ha già raddoppiato o triplicato la nostra ragione di vita. [...] L'exasperante lentezza cui siamo tuttora condannati malgrado l'apparente conquista della velocità (così grottescamente deprecata dai passatisti) ed il desiderio di prolungare la nostra esistenza vivendo sempre più intensamente, ci portano a dare il massimo sviluppo alla simultaneità.” In seinem Aufsatz bezieht er sich auf die Theorien, die Marinetti bereits 1913 in Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte in Hinblick auf den multiplizierten Menschen formuliert hat.

³⁵³ Vgl. Azari 1927, S. o. A.

entgegenzusetzen, indem es für den Reisenden möglich sein soll, während der Reise einer Arbeit, einem Sport etc. nachgehen zu können, denn das untätige Warten beschreibt Azari als „paradox, lächerlich und demütigend“.³⁵⁴

Als Fazit kann festgehalten werden, dass Tato sich bei der technischen Gestaltung seiner Fotomontagen, sowohl von den Bragaglias (multiple Porträtdarstellung), als auch von der außeritalienischen Avantgarde inspirieren lässt. Zwar enthalten Tatos und Lissitzkys Künstlerporträts ähnliche Elemente, doch weisen sie aus formaler Sicht bereits grundlegende Unterschiede auf. Während Lissitzkys Montage geordnet, beinahe präzise konstruiert erscheint, scheint Tato eine gewisse Unordnung in der Ordnung herzustellen. Lissitzky präsentiert sich als in Kontemplation versunkenen Schöpfer. Somenzi hingegen wird als „multiplizierter Mensch“, der im Rausch zwischen Geschwindigkeit und Stillstand steht, die die Luftfahrt bereithält, dargestellt. Nebenbei steht das Thema der Luftfahrt in einem engen Zusammenhang mit der futuristischen Propaganda, die die Gunst des faschistischen Regimes zu erlangen versucht. Dennoch wird vier Jahre später im Zuge der Rassengesetze Somenzis Zeitschrift „Futurismo“ von den Faschisten verboten.³⁵⁵

Insgesamt lässt sich feststellen, dass diese palimpsestartigen Überlagerungen unterschiedlicher Motive sich zumindest formal von den früheren fotografischen Repräsentationsarten der Futuristen unterscheiden. Nicht unwesentlich sind dabei die Arbeiten Tatos und sein Einfluss auf andere futuristische Fotografen und Künstler.

6.5. Die Selbstrepräsentation Marinettis in der Fotomontage

Eine Frage, die bereits zu Beginn der Arbeit angedeutet wurde, steht an dieser Stelle noch im Raum: Wie verändern die offizielle Einführung der Fotografie in den Futurismus und die damit einhergehenden fotografischen Experimente im Bereich der Fotomontage den Repräsentationsstil Marinettis in der Bildnisfotografie? Wie bereits in Kapitel 3 dargelegt, sind die Posen Marinettis sowohl in der Porträtfotografie als auch in dokumentarischen Aufnahmen futuristischer Ereignisse gut durchdacht. Anders als Depero und Tato vermeidet Marinetti Grimassen und Gesichtsausdrücke, die auf Gefühlsregungen

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Hinz 1985, S. 15.

schließen lassen. Die Fotografie nutzt er in den 1910er und 1920er Jahren, um einen heroischen Mythos um seine Person zu erschaffen. In diesem Kapitel soll geklärt werden, ob sich der Repräsentationsstil Marinettis in den 1930er Jahren unter dem Einfluss Tatos und seinen Experimenten mit der Fotomontage verändert.

1930 erstellt Tato ein Porträt Marinettis mit dem Titel *Ritratto oratorio di Marinetti* (*oratorisches Porträt von Marinetti*), (Abb. 88). Ähnlich wie es bereits die Bragaglia-Brüder im Porträt von Gino Gori umgesetzt haben, überlagert Tato zwei Porträtaufnahmen miteinander. Fast bildfüllend scheint der Kopf Marinettis in einem undefinierbaren schwarzen Raum zu schweben. Im Halbprofil wendet sich Marinetti vom Betrachter ab und schaut von diesem aus gesehen links an ihm vorbei. Die Augenbrauen sind streng zusammengezogen und der Mund ist geöffnet. Über dieses Kopfstück legt sich ein weiteres Mal der Kopf Marinettis. Dieser ist nur halb so groß und legt sich schräg über Wange, Nase und Augenhöhle des ersten Porträts. In dieser zweiten Aufnahme blickt Marinetti frontal in die Linse der Kamera, sein Gesichtsausdruck bleibt jedoch derselbe. Das große Kopfstück wird zudem von zwei weiteren Aufnahmen teilweise überlagert, in denen ein Muster aus dunklen Rechtecken zu erkennen ist. An wenigen Stellen werden Säulen, Gesimse und Dreiecksgiebel erkennbar: Die Aufnahmen zeigen Häuserfassaden. Eine dieser Stadtlandschaften legt sich über Marinettis Stirn, die andere über den Bereich um seinen Mund und das Kinn. Die Ränder der Aufnahmen hinterlassen zwei Linien, die obere legt sich über Marinettis rechte Augenbraue und geht hinunter über das linke Ohr. Eine weitere Linie zieht sich über seine Nase und den Mund. Dadurch entsteht eine nach oben hin spitz zulaufende Form.

Diese spitz zulaufenden Linien werden in der futuristischen Kunst angewendet, um verschiedene dynamische Prozesse im Raum darzustellen. Am treffendsten kann dies in den Autogemälden von Balla, Boccioni und Russolo beobachtet werden (Abb. 89). In der *aeropittura* unterstreichen sie die Dynamik des Fluges, aber auch in der Gestaltung von Bühnenbildern, Plakaten und Stoffmustern werden die spitz zulaufenden Linien, die zu Dreiecken und Blitzen werden, eingesetzt. Sie sind nicht nur Ausdruck von schnellen, mechanischen Bewegungen, sondern auch von Chaos und Aggression, wenn sie gezielt dazu eingesetzt werden, um eine gewisse Disharmonie zu erzeugen. Auch Tato fügt in

einem zweiten Abzug von *aero-autoritratto* mittels Schablonen mehrere spitz zulaufende Formen ein, die einen Verweis auf die Flugbewegung darstellen.

Auffallend ist auch die neue Pose Marinettis mit dem geöffneten Mund. Diese Geste bindet den Futuristen in eine Aktion ein und unterstreicht seine Stellung als Denker und Sprecher. Diese neue Pose taucht zwei Jahre später in einer Fotomontage von Ferruccio A. Demanins (1903–1944) auf (Abb. 90). Demanins eröffnet 1920 sein Fotostudio in Triest und tritt 1932 den Futuristen bei. Im Hinblick auf die futuristische Fotografie-Ausstellung in Triest fertigt der Fotograf ein Porträt Marinettis – ebenfalls mittels Überlagerungstechnik – an.³⁵⁶ In Demanins Porträt scheinen Pose und Lichtführung das kleine Kopfstück in Tatos Porträt exakt kopieren zu wollen. Marinetti erscheint auch bei Demanins mit offenem Mund und strengem Blick in die Kamera. Wie bei Tato wird die rechte Gesichtshälfte Marinettis hell beleuchtet, während die andere Hälfte im Schatten liegt. Die von Marinetti neu entdeckte Pose wird somit penibel eingehalten. Über das Gesicht legen sich mehrere Negativüberlagerungen, dadurch lösen sich viele der abgelichteten Motive bis zur Unkenntlichkeit auf. Das Einfügen von Mustern und Details, wie etwa den Punkten, die sich auf Marinettis Schulter und neben seinem Kopf befinden, verleihen der Fotomontage ein abstraktes Moment. Am deutlichsten zu erkennen ist das Gesicht Marinettis und das über sein Gesicht gelegte Kohlemikrofon. Das Mikrofon erscheint als rechteckige weiße Form zwischen Nase und Mund des Porträtierten. Der Ring, in dem das Mikrofon eingespannt ist, legt sich über die unteren zwei Drittel des Gesichts.

Das Porträt entsteht ein Jahr bevor Marinetti zusammen mit Pino Masnata (1901–1968) das Manifest *La radia* veröffentlicht, wodurch die beiden Autoren die Radiokunst in den Futurismus einführen. *La radia* wird als neue Kunst beschrieben, die dort beginnt, wo das Theater, das Kino und die Narration aufhören. Diese neue Kunst, die sich über das Radio realisiert, soll laut Marinetti und Masnata universal und kosmisch sein, da diese unsichtbar ist und ohne einen Raum oder einen Rahmen auskommt.³⁵⁷ Außerdem führen die Futuristen in Punkt 7 des Manifests an, dass die Radiokunst nicht nur frei vom Raum,

³⁵⁶ Lista 1981, S. 52.

³⁵⁷ Filippo Tommaso Marinetti/ Pino Masnata, *La Radia*, 1933, zitiert nach: Rainey/ Poggi 2009, S. 294. Übers. Aut. aus dem Englischen. Englische Übers. v. Lawrence Rainey.

sondern auch frei von Zeit – von „Gestern und Morgen“³⁵⁸ – sei, da die Übertragung gleichzeitig von unterschiedlichen Stationen, aus unterschiedlichen Zeitzonen gesendet werden kann.³⁵⁹ Diese Befreiung von Zeit und Raum äußert sich in den Fotomontagen, indem verschiedene Räume und Zeitausschnitte miteinander kombiniert und auf einen Bildträger gebracht werden. In diesem Beispiel spricht Marinetti in ein Mikrofon, das sich zum Zeitpunkt der Aufnahme gar nicht vor ihm befindet. Räumlich und zeitlich getrennte Dinge finden somit in der Fotomontage zueinander.

Während sich in den 1910er und 1920er Jahren die geistige Haltung Marinettis auf subtile Art und Weise in den Porträtfotografien niederschlägt, wird die Idee der Radiokunst in dem Porträt Demanins‘ derart plakativ umgesetzt, dass die Fotomontage selbst zum Manifest zu werden scheint. Dies mag daran liegen, dass nach 1930 die futuristische Ausstellungspraxis im Bereich der Fotografie deutlich zunimmt, wodurch die Porträtfotografien eine neue Autonomie erlangen. Auch Demanins fertigt das Porträt Marinettis im Hinblick auf die *Futuristische Ausstellung über Fotografie* in Triest an.³⁶⁰ Das Foto ist nicht mehr nur illustratives Beiwerk und Dokumentationsmittel, sondern auch eigenständiges Kunstwerk. Dadurch kommt der Porträtfotografie nach 1930 eine größere Aufmerksamkeit zu, was Marinetti dazu verleitet sich experimentierfreudigeren Porträtfotografien zu öffnen. Die Vervielfältigung des Gesichts, die Abstrahierungstendenz des Gegenständlichen durch verschiedene Überlagerungen, die Einführung der futuristischen Kompositionsprinzipien und die performative Inszenierung des Porträtierten verleihen den Porträts einen expressiven Charakter, durch den sich die neuen Bildnisse von den früheren unterscheiden.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd. Im Orig.: „La radia sarà [...] 2. Un Arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione 3. Immensificazione dello spazio. Non più visibile né incorniciabile la scena diventa universale e cosmica [...] 7. Un’Arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani. La possibilità di captare stazioni trasmettenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore il giorno e la notte.”

³⁶⁰ Lista 1981, S. 52.

7. Conclusio

Ziel der Arbeit war es, exemplarisch die verschiedenen Repräsentationsarten der Futuristen in der Porträtfotografie herauszuarbeiten und diese auf ihre Vision des „Neuen Menschen“ – wie sie sich in den theoretischen Schriften verwirklicht – hin zu prüfen.

Zu Beginn konnte das schwierige Verhältnis der Futuristen zur Fotografie aufgedeckt werden. Wie sich herausstellt, sah Boccioni seine Malerei in einem Konkurrenzverhältnis zum Fotodynamismus der Bragaglia-Brüder. Dies hatte zur Folge, dass ein Großteil der futuristischen Maler, mit Ausnahme von Balla, die Fotografie als künstlerisches Medium für den Futurismus ablehnte. Anders als beim Kino, dem bereits 1916 ein Manifest gewidmet wurde, dauerte es bei der Fotografie bis zum Jahr 1930, bis sie offiziell in den Futurismus eingeführt wurde. In seinem Fotomanifest bekennt sich Marinetti rückwirkend zum Fotodynamismus der Bragaglia-Brüder und stellt zusammen mit Tato 16 Strategien für die futuristische Fotografie vor.

Zunächst zwar nicht als künstlerisches Medium integriert, erfüllte die Porträtfotografie dennoch eine wichtige Rolle für die Futuristen. Diese setzten die Fotografien für propagandistische Zwecke ein, indem sie ihre fotografischen Porträts in Zeitungen abdrucken ließen oder sie bei verschiedenen Gelegenheiten verteilten. Jene Fotografien, auf denen Marinetti abgelichtet wurde, weisen einen sehr klassischen Charakter auf. Die These von Giovanni Lista, die besagt, dass Marinetti sich über wohl durchdachte Posen einen Mythos um seine Person schuf,³⁶¹ bestätigt sich und konnte untermauert werden. Zudem wurde hervorgehoben, dass vor allem der von Boccioni kritisierte *rigor mortis* der Fotografie bewusst von Marinetti eingesetzt wurde, um sich damit ein Denkmal für die Nachwelt zu erschaffen. Es stellte sich heraus, dass die Pose mit dem angehobenen Kinn Marinetti als Wortführer der Avantgarde auszeichnet. Sein stets strenger Blick hingegen lässt ihn als futuristischen Menschen ganz im Sinne von seiner Romanfigur Mafarka erscheinen. In seinem Roman *Mafarka il futurista* beschäftigte sich Marinetti mit der Metamorphose des modernen Menschen zur Maschine. Bei dieser Vorstellung berief sich Marinetti auf die lamarcksche Evolutionstheorie und stellt fest, dass sich der Großstadtmensch bereits zu seiner Zeit von sentimental Gefühlsregungen abwendet,

³⁶¹ Lista 2001b, S. 14.

was eine Eigenschaft des Maschinenmenschen darstellt.

In den fotodynamischen Porträts der Bragaglia-Brüder hingegen findet der Status der Porträtierten keinerlei Berücksichtigung. Durch die Entmaterialisierungstendenzen, die sich in der aufgezeichneten Bewegungsspur verwirklicht, können die Bildnisse als „Anti-Porträts“³⁶² verstanden werden. Die physiognomischen Merkmale des Porträtierten lösen sich auf und auch die Identität der Porträtierten wird nicht immer überliefert. Inspiriert vom *dinamismo pittorico* wird die dynamische Empfindung, der Seelenzustand des „Neuen Menschen“, wiedergegeben. Die Darstellung des inneren Zustandes ist an das Interesse geknüpft, Unsichtbares sichtbar machen zu wollen. Dies zeigt sich vor allem in der Rezeption der Geisterfotografie, die die Brüder in ihren Fotomontagen umgesetzt haben. Der Einfluss des Okkulten auf die Futuristen spielt zweifelsohne eine Rolle, diesbezüglich muss jedoch erst noch Forschungsarbeit geleistet werden.

Während die Bragaglia-Brüder die Fotografie über die Malerei werteten, erkannte Depero die Nähe des Mediums zu Theater und Kino. Seine fotografischen Selbstporträts wirken wie Filmstills und vermitteln so einen narrativen Charakter. Die ironischen, infantilen und aggressiven Gesten und Handlungen, die in den Selbstporträts thematisiert werden, finden ihre Inspiration vor allem im synthetischen Theater und den *serate futuriste*. Seine Fotografien stehen in einem klaren Gegensatz zum heroischen Künstlermythos, wie er in Marinettis Porträtfotos zelebriert wird.

Die humoristische Selbstdarstellung findet ihren Höhepunkt in den Selbstporträts Guglielmo Sansonis. Ähnlich wie bei Depero drückt sich in den Porträts ein Interesse für das Varieté-Theater aus. Gleichzeitig konnte aber auch die Nähe zu komödiantischen Filmen wie etwa Stan Laurels *Detained* von 1924 herausgearbeitet werden. Die Gesichtsverzerrungen in seinen Porträts erweisen sich als Strategie, um sich von übercodierten Traditionen der Porträtfotografie und von der bürgerlichen Bildnistradition loslösen zu können. Neben den humoristischen Selbstdarstellungen entwickelte Tato zusammen mit der *aeropittura* die Aerofotografie.

Kennzeichen der Aeroporträts ist die Thematisierung der Luftfahrt mittels

³⁶² Cecchini 2014, S. 477.

Propellerdarstellungen, die mit Hilfe der Überlagerungstechnik in das Porträt eingefügt wurden. Diese Porträts weisen einen wesentlich ernsteren Charakter aus, was, wie sich zeigte, mit der futuristischen Propaganda, die die Gunst des faschistischen Regimes zu erlangen versucht, zusammenhängt. Tatos Aeroporträt von Mino Somenzi ähnelt technisch dem bereits zehn Jahre früher entstandenen Selbstporträt von El Lissitzky – *Der Konstrukteur*. Während Lissitzky sich laut Drutt in der Fotomontage auf seine Prounexperimente bezieht,³⁶³ konnte für Tato festgestellt werden, dass sich in seiner Fotomontage der Einfluss der *aeropittura* über mehrere Ebenen realisiert. Ein Vergleich des Porträts von Mino Somenzi mit Tatos Aeromalerei konnte zeigen, dass es sich bei der Fotomontage nicht, wie von Lista behauptet, um den Querschnitt einer Harfe,³⁶⁴ sondern um Teile einer reduzierten Landschaftsdarstellung aus der Vogelperspektive handelt.

Ab 1930 öffnete sich auch Marinetti für die experimentelle Fotomontage in der Bildnisdarstellung. Die mittels Überlagerungstechnik erstellten Porträts weisen einen deutlich expressiveren Charakter auf. Wie bereits in früheren Jahren bediente sich Marinetti aber immer noch der Gesten, Posen und Attribute für seine selbstrepräsentativen Zwecke. Ist es in der klassischen Studiofotografie das erhobene Kinn, welches auf seinen Status als Wortführer verweist, ist es nun der geöffnete Mund. Es wurde jedoch festgestellt, dass die palimpsestartigen Überlagerungen in den Fotomontagen zur Verdichtung von Bildthemen und Botschaften führen, fast so als würden diese Art der fotografischen Bilder selbst zu Manifesten werden wollen. Schließlich sind die Fotografien ab 1930 nicht mehr nur Beiwerk zu den theoretischen Abhandlungen, sondern werden als eigenständige Medien in den futuristischen Fotografie-Ausstellungen präsentiert.

³⁶³ Drutt 1999, S. 22.

³⁶⁴ Lista 2001b, S. 90.

8. Literaturverzeichnis

Azari 1927

Fedele Azari, Vita simultanea futurista, 1927, (22.08.2016),
URL: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/vitaSimultanea.htm>.

Baltzer 2015

Nanni Baltzer, Die Fotomontage im faschistischen Italien. Aspekte der Propaganda unter Mussolini, Berlin 2015.

Bartsch 2002

Ingo Bartsch (Hg.), ... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... . Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945, Kat. Ausst., Dortmund 2002.

Baumgarth 1964

Christa Baumgarth, Die Anfänge der futuristischen Malerei, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 11, Florenz 1964, S. 167–192.

Bazin 2004

André Bazin, Ontologie des photographischen Bildes, in: Robert Fischer (Hg.), Was ist Film?, Berlin 2004, S. 33–42.

Belli 1994

Gabriella Belli (Hg.), Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte, Kat. Ausst., Rom 1994.

Berghaus 1996

Günter Berghaus, Futurism and Politics. Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909–1944, Oxford 1996.

Beyer 2002

Andreas Beyer, Das Porträt in der Malerei, München 2002.

Beyme 2005

Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905–1955,

München 2005.

Braun 1997

Marta Braun, Anton Giulio Bragaglia und die Fotografie des Unsichtbaren, in: Eva Bracke (Hg.), Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 1997, S. 109–119.

Buccheri 2010

Alessandra Buccheri, Il ritratto: storia e funzione di un genere artistico, in: L'arte e il visuale. Enciclopedia della cultura italiana, 10, Turin 2010, S. 337–374.

Carey 2010

Sarah Carey, From fotodinamismo to fotomontaggio. The Legacy of Futurism's Photograph, in: Carte Italiane, 2 (6), Los Angeles 2010, S. 221–237.

Cecchini 2014

Laura Moure Cecchini, Photodynamism and Vortography: The Futurist Anti-Portraits of Anton Giulio Bragaglia and Alvin Langdon Coburn, in: Günter Berghaus (Hg.), International Yearbook of Futurism Studies, 4, o. O. 2014, S. 477–506.

Chiancone-Schneider 2004

Donatella Chiancone-Schneider, Futurismus und Komik, in: Ludger Scherer/ Rolf Lohse (Hg.), Avantgarde und Komik, Amsterdam 2004, S. 75–84.

Chiesa 2010

Laura Chiesa, Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York (1928–1930), in: California Italian Studies 1(2), o. O. 2010, S. 1–33, (30.06.2016), URL: http://escholarship.org/uc/ismrg_cisj?volume=1;issue=2.

Deleuze 1989

Gilles Deleuze, Bergson zur Einführung, dt. und hg. von Martin Weinmann, Hamburg 1989.

Drutt 1999

Matthew Drutt, El Lissitzky in Deutschland, 1922–1925, in: Margarita Tupitsyn (Hg.), El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion. Fotografie, Design, Kooperation, Kat. Ausst., Hannover 1999, S. 9–24.

Escher 2002

Gudrun Escher, Aeropittura – Arte Sacra Futurista. Die futuristische Flugmalerei im Kontext von Fluggeschichte und zeitgenössischer Kunst, in: Ingo Bartsch (Hg.), ...auch wir Menschen, auch wir mechanisiert!.... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945, Kat. Ausst., Dortmund 2002, S. 47–56.

Esposito 2011

Fernando Esposito, Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München 2011.

Falkenhausen 1979

Susanne von Falkenhausen, Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943, Frankfurt am Main 1979.

Fischer 1997

Andreas Fischer, Vorbemerkung zum Bildteil. „Okkulte Fotografie“, in: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Kat. Ausst., Ostfildern 1997. S. 27–103.

Fonti 1994

Daniela Fonti, Depero „mimismagico“ (mimica, declamazione, teatro cabaret, marionette) motorumorismo, in: Gabriella Belli (Hg.), Depero. Dal Futurismo alla Casa d'Arte, Kat. Ausst., Rom 1994, S. 61–75.

Frecot 2005

Janos Frecot, Selbstportraits, in: Monika Faber (Hg.), Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900–1938, Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2005, S. 140–154.

Geimer 2009

Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009.

Goldberg 2014

RoseLee Goldberg, dt. von Ute Astrid Rall, Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute, München 2014.

Gördüren 2013

Petra Gördüren, Das Porträt nach dem Porträt. Positionen der Bildniskunst im späten 20. Jahrhundert, Berlin 2013.

Heilbrun 2009

Françoise Heilbrun, Portraiture, in: A History of Photography. The Musée d'Orsay Collection 1839–1925, Paris 2009, S. 103–123.

Hinz 1985

Manfred Hinz, Die Zukunft der Katastrophe: Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus, Berlin 1985.

Kemp 1979

Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie II: 1912–1945, München 1979.

Lindner 2011

Rolf Lindner, Rauch-Zeichen. Zur Symbolik der Zigarette im 20. Jahrhundert, in: Andreas Hartmann (Hg.), Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln, Münster 2011, S. 99–106.

Lista 1981

Giovanni Lista, Photographie Futuriste Italienne 1911–1939, Kat. Ausst., Paris 1981.

Lista 1985

Giovanni Lista, I Futuristi e la fotografia, Kat. Ausst., Modena/ Rovereto 1985.

Lista 1986

Giovanni Lista, Fotografie und Futurismus in Italien 1911–1939, Kat. Ausst., Wien 1986.

Lista 2001a

Giovanni Lista, Cinema e fotografia futurista, Mailand 2001.

Lista 2001b

Giovanni Lista (Hg.), Futurism and photography, Kat. Ausst., London 2001.

Lista 2009

Giovanni Lista, Die Fotografie als Kunst und als Mittel im Kampf, in: Gabriella Belli (Hg.), Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie, Kat. Ausst., Berlin 2009, S. 244–249.

Maddow/ Sullivan 1979

Ben Maddow, Constance Sullivan, Antlitz. Das Bild des Menschen in der Fotografie. Von den ersten Porträtfotos bis zur Gegenwart, Köln 1979.

Marsan 1974

Corrado Marsan, Fortunato Depero, Florenz 1974.

McKever 2014

Rosalind McKever, Futurism Revived in New York, in: Italian Futurism 1909–1944. Reconstructing the Universe, Kat. Ausst., New York 2014, S. 993–997.

Millicent 1996

Marcus Millicent, Anton Giulio Bragaglia's "Thaïs"; or, The Death of the Diva + The Rise of the Scenoplastica = The Birth of Futurist Cinema, in: South Central Review, Futurism and the Avant-Garde, 13, 2/3, Baltimore 1996, S. 63–81.

Müller 1994

Claudia Müller, Typofoto. Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei Laszlo Moholy-Nagy, Berlin 1994.

Puttkamer 1992

Jesco von Puttkamer, Illustrierte Chronik zur Bewegungsdarstellung in der Photographie, in: Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart, Kat. Ausst., Berlin 1992.

Rainey/ Poggi 2009

Lawrence Rainey/ Christine Poggi (Hg.), Futurism an anthology, New Haven 2009.

Rautmann 1990

Peter Rautmann, Plädoyer für ein neues Sehen in Kunst und Leben. Lissitzky Selbstbildnis „Der Konstrukteur“ von 1924, in: Victor Malsy (Hg.), El Lissitzky, Konstrukteur, Denker, Pfeifenraucher, Kommunist, Mainz 1990, S. 44–61.

Sabelli 1994

Todd Sabelli, Photography, Futurism and the Representation of Violence, in: Carte Italiane, 1(13), Los Angeles 1994, S. 53–63.

Schmidt 2005

Gunnar Schmidt, Standbilder. Zur medialen Erzeugung der Grimasse, in: Christoph Wulf (Hg.), Ikonologie des Performativen, München 2005, S. 84–103.

Schmidt-Bergmann 1993

Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbeck bei Hamburg 1993.

Schneede 1994

Uwe M. Schneede, Umberto Boccioni, Stuttgart 1994.

Scopinich 1943

Ermanno Federico Scopinich, fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia, Milano 1943.

Stahl 2015

Christine Stahl, Vom Ornament zum Muster in der Mikrofotografie der Moderne, in:

Annette Tietenberg (Hg.), Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung? Köln 2015, S. 135–150.

Stiegler 2006

Bernd Stiegler, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006.

Tisdall/ Bozzola 1977

Caroline Tisdall/ Angelo Bozzola, Futurism, London 1977.

Weber 1995

Susanna Weber, Dal pittorialismo al modernismo: brevi note su Mario Castagneri, in: Italo Zannier (Hg.), L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895–1995, Kat. Ausst., Venezia 1995, S. 61–67.

Witzgall 2002

Susanne Witzgall, Überblendung/Überlagerung, in: Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Porträts, Kat. Ausst., München 2002, S. 96–97.

Zielke 2002

Sigrid Sonja Zielke, Der italienische Futurismus – ein erstes totales Medienevent in der Avantgarde, in: Ingo Bartsch (Hg.), ... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... . Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945, Kat. Ausst., Dortmund 2002, S. 57–66.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Umberto Boccioni, Io-Noi, 1905–1907, Silbergelatineabzug, 9 x 13,5 cm, Sammlung Calmarini Mailand, aus: Lista 2001b, S. 18.

Abb. 2

Lorenzo Lotto, Tripelporträt eines Juweliers, Öl auf Leinwand, 1525–1535, 57 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, aus: KHM-Museumsverband.

Abb. 3

Johannes Gump, Selbstporträt, 1646, Öl auf Leinwand, 88,5 x 89 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, aus: Getty Images / Leemage.

Abb. 4

Maurice Guibert, Toulouse-Lautrec malt Toulouse-Lautrec, 1890, Fotomontage, Musée Toulouse-Lautrec, aus: Getty Images / UniversallimagesGroup.

Abb. 5

Hannah Maynard, Selbstporträt, Mehrfachbelichtung, Silbergelatinedruck, 1887, aus: Naomi Rosenblum, A History of Woman Photographers, Paris/ London/ New York 1994, S. 47.

Abb. 6

Anton Giulio Bragaglia, Selbstbildnis [Gesamtansicht], 1911, Silbergelatineabzug, 17,5 x 12,7 cm, New York Gilman Paper Company Collection, aus: Bernhard Apke, Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Kat. Ausst., Ostfildern 1995.

Abb. 7

Étienne-Jules Marey, Chronophotographische Studie, Albuminpapier, 6,9 x 10,6 cm, 1890–1891, aus: artstor Bildarchiv.

Abb. 8

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der futuristische Maler G. Balla, 1912–1913 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0037.

Abb. 9

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Polyphysiognomisches Porträt Boccionis, 1912–1913, 12,3 x 17 cm, Privatsammlung, in: Enrico Crispolti, Futurismo 1909–1944, Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura..., Milano 2001, S. 514.

Abb. 10

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Polyphysiognomisches Porträt des futuristischen Poeten Luciano Folgore, 1912–1913 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0033.

Abb. 11

Giacomo Balla, Dynamismus eines Hundes an der Leine, 1912, 90,8 x 110,2 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, U.S.A, aus: Giovanni Lista, Balla, Edizioni galleria fonte d'Abisso, 1982, S. 176.

Abb. 12

Umberto Boccioni, Seelenzustände II: Die Abreisenden, Öl auf Leinwand, 1911, 70,8 x 95,9 cm, The Museum of Modern Art, New York, aus: artstor Bildarchiv.

Abb. 13

Wanda Wulz, Porträt des futuristischen Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti, 1932, Silbergelatineabzug, aus: Alinari Archiv Florenz: WWA-F-006186-0000.

Abb. 14

Mario Nunes Vais, Die futuristische Gruppe: Palazzeschi, Papini, Marinetti, Carrà, Boccioni, 1913, Silbergelatineabzug, 24 x 18 cm, Fondo Nunes Vais, Museo/ Archivio di Fotografia Storica, Rom, aus: Lista 2001, S. 19.

Abb. 15

O. A., Marinetti in der Redaktion von *Poesia*, um 1933., Museo del '900 Mailand, aus: Getty Images / Mondadori Portfolio.

Abb. 16

Fiat 500 Topolino, Werbeanzeige 1936, in: Excelsior settimanale illustrato, 28/10, Mailand 1936, aus: (02.08.2016), URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Modelli_FIAT#/media/File:Fiat_500_Topolino._Advertising_of_1936.jpg.

Abb. 17

Arturo Bragaglia, Der Schriftsteller Giannetto Bisi, 1919, Silbergelatineabzug, 21,5 x 17 cm, Sammlung Calmarini, Mailand, aus: Lista 2001b, S. 17.

Abb. 18

Mario Nunes Vais, Die Redaktion von *Italia Futurista*: Chiti, Neri Nannetti, Corra, Settimelli, Ginna, Maria Ginanni, Vieri Nannetti, Marinetti, 1916, Silbergelatineabzug, 20 x 25 cm, Fondazione Primo Conti: centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fiesole, aus: Lista 2001b, S. 34.

Abb. 19

Scipio Sighele, Marinetti an der Lybischen Front, 1911, 17 x 23 cm, Sammlung Malandrini, Florenz, aus: Lista 2001b, S. 15.

Abb. 20

Enrico Prampolini, Marinetti und andere Futuristen in Wien, 1924, 13 x 16,7 cm, Sammlung Massimo Prampolini, Rom, aus: Lista 1985, S. 89.

Abb. 21

O. A., Filippo Tommaso Marinetti, 1928, Postkarte 14 x 9 cm, aus: MART, Archivio del '900, Fondo Tullio Crali, Cra.1.17.

Abb. 22

Aufstand der Spartakisten am 7. Januar 1919 in Berlin, unbekannter Fotograf, aus: Nick Yapp, 150 Jahre Fotojournalismus, II, Köln 1995, S. 52.

Abb. 23

O. A., Mussolini, 1922, aus: Nick Yapp, 150 Jahre Fotojournalismus, 2, Köln 1995, S. 71.

Abb. 24

Armando Bruni, Filippo Tommaso Marinetti mit seinen beiden Töchtern, Silbergelatineabzug, o. J., aus: Archivio Alinari: RCB-F-017616-0000.

Abb. 25

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Grüßender, 8,5 x 11,2 cm, aus: Lista 1981, S. 39.

Abb. 26

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Suchend, 1912, Sammlung Antonella Vigliani Bragaglia/ Centro Studio Anton Giulio Bragaglia, aus: Schneede 1994, S. 86.

Abb. 27

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Maschinenschreiberin, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0032.

Abb. 28

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der Raucher, 1912, Privatsammlung Stefano Dello Schiavo, Rom, aus: Norbert Nobis (Hg.), Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918, Kat. Ausst., Hannover 2001, S. 314.

Abb. 29

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Eine Runde drehen, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0041.

Abb. 30

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Haltungswechsel, 1911, Silbergelatineabzug 12,8 x 17,9 cm, Gilman Paper Company New York, aus: Lista 2001b, S. 31.

Abb. 31

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Die Ohrfeige, 1912, 11,7 x 15,9 cm, aus: Lista 1981, S. 40.

Abb. 32

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Junger Mann der sich hin und her wiegt, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0031.

Abb. 33

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Die zwei meisterhaften Noten, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0036.

Abb. 34

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Polyphysiognomisches Porträt, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0045.

Abb. 35

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der gehende Mann, 1912–1913 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0038.

Abb. 36

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Die Verbeugung, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0047.

Abb. 37

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der sägende Handwerker, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0043.

Abb. 38

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der Mann, der sich erhebt, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia], aus: Museo d'Arte della Città Ravenna, NA0046.

Abb. 39

Arturo Bragaglia, Fotodynamisches Porträt einer Frau, um 1924, Silbergelatineabzug, 11,5 x 16,2 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, aus: Lista 2001b, S. 58.

Abb. 40

Anton Giulio Bragaglia, Selbstporträt, um 1914, Postkarte, 15 x 10 cm, Sammlung Malandrini, Florenz, aus: Lista 2001b, S. 22.

Abb. 41

Caesare Lombroso, Kriminologische Studie. Gabriele Bompard, 1899, aus: artstor Bildarchiv.

Abb. 42

Eadweard Muybridge, Rasches Gehen und Drehen. Ranzen in einer Hand, Rohr in der anderen, Addison Gallery of American Art, aus: Allison Kemmerer (Hg.), Sol LeWitt. Twenty-five years of Wall Drawings, Seattle 1993, S. 39.

Abb. 43

Fortunato Depero, Selbstporträt, 1915, Silbergelatineabzug auf Karton geklebt, 15 x 11 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 38.

Abb. 44

Fortunato Depero, Doppeltes Selbstporträt. 24. März 1915, Rom, 1915, Silbergelatineabzug, 8 x 12,5 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 39.

Abb. 45

Fortunato Depero, Selbstporträt mit Faust. 24. März 1915, Rom, 1915, Silbergelatineabzug, 7,5 x 7 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 39.

Abb. 46

Fortunato Depero, Selbstporträt: zynisches Lachen. 16. April 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 8 x 8 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 40.

Abb. 47

Fortunato Depero, Selbstporträt mit Grimasse. 11. November 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 9,5 x 9 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, in: Lista 2001b, S. 41.

Abb. 48

Fortunato Depero, Selbstporträt auf einem Baum in Acqua Acetosa. 6 November 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 6,5 x 4,9 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 43.

Abb. 49

Fortunato Depero, Selbstporträt: Depero spielt Verstecken. Rom, 1916, 1916 Silbergelatinedruck, 8,5 x 8 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 45.

Abb. 50

Stabilimento d'arte fotografica A. S. Biasiori, Fortunato Depero, Fotografie im Postkartenformat, Trient um 1922, 13 cm x 9 cm, aus: MART Archivio del '900 Dep. 7.1.1.1.81.

Abb. 51

O. A., Eine Gruppe von Futuristen, Fotografie im Postkartenformat, Mailand um 1925, MART Archivio del '900 Dep. 7.1.1.1.96.

Abb. 52

Anon, Luigi Russolo sitzt vor seinem Gemälde *Musik* und zwischen seinen zwei Modellen des Rumorharmoniums, 1928, Silbergelatineabzug, 29 x 23 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 50.

Abb. 53

Fortunato Depero, Depero zeigt auf etwas. „L'è li, l'è la, [l'è] lù”, 9 x 6 cm, 1926, aus: MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.118.

Abb. 54

Fortunato Depero, Depero ruht sich ausgestreckt auf einer Parkbank aus, „Depero disoccupato...(il titolo l'hai messo tu)”, 6 x 8 cm, 1926, aus: MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.116.

Abb. 55

Fortunato Depero, Depero deklamierend mit ausgestrecktem Arm, vor ihm Rosetta und eine Freundin, "Là, nel lontan, nel n[...]loso cielo...", 8,5 x 6 cm, 1926, aus: MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.117.

Abb. 56

Fortunato Depero, Depero und ein Freund [Eugenio Birrarini] sitzen auf der Stoßstange

eines Automobils, "Ma faranno sul serio?", 6 x 8 cm, 1926, aus: MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.115.

Abb. 57

Rosetta Amadori Depero, Fortunato Depero am Gardasee, 1926, Silbergelatineabzug, 8,5 x 6 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 36.

Abb. 58

Fortunato Depero, Selbstporträt in der Osteria, 11. November 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 9 x 9 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 42.

Abb. 59

Tato, Tato in colore con la fregola, um 1930, Silbergelatineabzug, 22,3 x 15,3 cm, Privatbesitz, aus: artnet.

Abb. 60

Tato, Selbstporträt mit Grimasse zwischen Caviglioni und Marinetti, 1920 (Stempel: Studio *La Serenissima*, Bologna), 8,6 x 13,5 cm, Sammlung Giovanni Lista, Paris, aus: Lista 1985, S. 108.

Abb. 61

Tato, Selbstporträt, 1923, Audrey and Sydney Irmas Collection, Los Angeles aus: Robert A. Sobieszek/ Deborah Irmas, *the camera i. Photographic Self-Portraits form the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles 1994, S. o. A.

Abb. 62

Mario Castagneri, Fortunato Depero in New York, Fotomontage für Deperos Buch *New York – Film Vissuto*, 1931, 30 x 24 cm, MART Archivio del '900, aus: Lista 2001b, S. 102.

Abb. 63

William Henry Fox Talbot, Mikrofotografie eines Nachtfalterflügels, 1839–1841, Talbot Museum Lacock Abbey, aus: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.

Abb. 64

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Porträt des Futuristen Gino Gori, aus: Lista 1981, S. 8.

Abb. 65

Anonym, o. T., Frankreich ca. 1900, 12 x 8,5 cm, Collection Adrein Guébhard, Nizza, aus: Fischer 1997, Abb. 66.

Abb. 66

Anonym, o.T., 6,5 x 50 mm, Collection Adrien Guébhard, Nizza, aus: Fischer 1997, Abb. 69.

Abb. 67

Anonym, o. T., 9 x 6 cm, Collection Adrien Guébhard, Nizza, aus: Fischer

1997, Abb. 70.

Abb. 68

A. G. Bragaglia, "In der Mitte der durchsichtige Astralkörper eines verdoppelten Subjekts, wenn es sich nach und nach zum eigentlichen Doppelgänger im Trancezustand verdichtet (gestellte spiritistische Fotografie)", aus: A. G. Bragaglia, *I fantasmi dei vivi e dei morti*, November 1913, Bildunterschrift zitiert nach: Braun 1997, S. 117., aus: Ebd.

Abb. 69

Gustavo Bonaventura, Fotodynamisches Porträt von Anton Giulio Bragaglia, 1912/13, Silbergelatineabzug, 22,8 x 16,5 cm, Calmarini Collection, Mailand, aus: Lista 2001, S. 29.

Abb. 70

Frederick Hudson/ Mr. Reeves, Album mit Geisterfotografien und Fotografien mit Materialisationserscheinungen, USA, um 1900, Galman Paper Company, New York, aus: Fischer 1997, Abb. 90.

Abb. 71

Jacoby Harms (Fotograf F. A. Dahlström), aus: „Eine Geistersorée“, Hamburg, 1886, 14,3 x 10,5 cm, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e. V. Freiburg i. Br., aus: Fischer 1997, Abb. 71.

Abb. 72

Anonym, Materialisationsabdruck aus einer Sitzung mit E. Gellona, Italien, 30.11.1906, 9 x 14 cm, Universität Turin, Istituto di scienze medico-forensi Museo Cesare Lombroso, aus: Fischer 1997, Abb. 95.

Abb. 73

Anton Giulio Bragaglia, „Die Hände des Phantoms hängen nahe bei dem Subjekt (gestellte spiritistische Fotografie)", aus: Anton Giulio Bragaglia, *I fantasmi dei vivi e dei morti*, November 1913, Bildbeschreibung zitiert nach: Braun 1997, S. 116, aus: Ebd.

Abb. 74

Enrico Imoda, Materialisationsexperiment mit dem Medium Linda Gazerra, Turin 1911, 14,4 x 16,5 cm, Privatsammlung, aus: Fischer 1997, Abb. 83.

Abb. 75

Tato, *Der Sträfling oder Ankündigung der Befreiung*, 1930, 23,8 x 17,9 cm, aus: Lista 1981, S. 126.

Abb. 76

O. A., Stan Laurel Autogrammkarte, zwischen 1920 und 1930, aus: (11.06.2016), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/St%C3%A4n_Laurel#/media/File:Stan_Laurel_c1920.jpg.

Abb. 77

Stan Laurel, *Detained*, 1924, Filmstill, 02:25, aus: (03.08.2016), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mytBJzOBvj4>.

Abb. 78

Tato, Aero-autoritratto, 1930, Fotomontage, 24 x 18 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, aus: Lisa 2001b, S. 110.

Abb. 79

Tato, Fantastisches Aeroporträt von Mino Somenzi, 1934, Fotomontage, 24 x 18 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, aus: Gabriella Belli (Hg.), Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie, Kat. Ausst., Berlin 2009, S. 269.

Abb. 80

Anon, Fortunato Depero, Fedele Azari und Franco Rampa Rossi: vor dem Flug, 1922, Silbergelatineabzug, 8 x 10,5 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 35.

Abb. 81

Anon, Fortunato Depero, Fedele Azari und Franco Rampa Rossi: nach dem Flug, 1922, Silbergelatineabzug, 8 x 10,5 cm, MART Archivio del '900, Rovereto, aus: Lista 2001b, S. 35.

Abb. 82

Filippo Masoero, Dynamische Luftaufnahme des Forum Romanum, 1934, Silbergelatineaufnahme, 20 x 30 cm, TCI/Gestione Alinari-Archiv, Mailand, aus: Lista 2001b, S. 92.

Abb. 83

El Lissitzky, Selbstporträt (Der Konstrukteur), 1924, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, aus: Drutt 1999, S. 81.

Abb. 84

Tato, Avvitamento, 1930, aus: Salvatore Ventura, Tato. Sessanta Opere del Maestro dell'Aeropittura, Rom 2015, (03.09.2016), http://www.futurism.it/esposizioni/Esp2015/ESP20150205_RM.htm.

Abb. 85

Tato, Es interessiert mich nicht, ich hebe ab, 1933, aus: Galleria Russo, (08.09.2016), URL: <http://www.galleriarusso.it/opere/10007-me-ne-frego-e-vado-in-su.html>.

Abb. 86

Tato, Flug über Sabaudien, um 1934, Öl auf Leinwand, 10 x 15 cm, Museo Storico dell'Aeronautica Militare Italiana, Bracciano, Rom, aus: Bartsch 2002, S. 264.

Abb. 87

Oswaldo Peruzzi, Aeropittura, um 1934, Öl auf Karton, 64,5 x 80,5 cm, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale, aus: (09.09.2016), URL: <https://mymagicalattic.blogspot.co.at/2014/03/italian-futurism-at-solomon-r.html>.

Abb. 88

Tato, Oratorisches Porträt von Marinetti, 1930 Silbergelatineabzug, 21 x 15,9 cm, aus: Giovanni Lista (Hg.), Futurismo 1909–2009. Velocità+Arte+Azione, Kat. Ausst.,

Mailand 2009, S. 332.

Abb. 89

Giacomo Balla, *Velocità d'automobile*, Tafelmalerei, 1913, Öl auf Pappe, 66 x 94 cm, Civica Galleria d'Arte Moderna, aus: *prometheus Bilddatenbank, Bildnachweis: Futurismo & Futurismi*, Milano, 1986, S. 82.

Abb. 90

Ferruccio A. Demanins, *Marinetti im Radio*, 1932, 23,4 x 17,5 cm, aus: *Lista* 1981, S. 53.

10. Abbildungen



Abb. 1

Umberto Boccioni, Io-Noi, 1905–1907, Silbergelatineabzug, 9 x 13,5 cm, Sammlung Calmarini Mailand



Abb. 2

Lorenzo Lotto, Tripelporträt eines Juweliers, Öl auf Leinwand, 1525–1535, 57 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum Wien



Abb. 3
Johannes Gump, Selbstporträt, 1646, Öl auf Leinwand, 88,5 x 89 cm, Florenz,
Galleria degli Uffizi



Abb. 4
Maurice Guibert, Toulouse-Lautrec malt Toulouse-Lautrec, 1890, Fotomontage,
Musée Toulouse-Lautrec



Abb. 5
Hannah Maynard, Selbstporträt, Mehrfachbelichtung, Silbergelatinedruck, 1887



Abb. 6
Anton Giulio Bragaglia, Selbstbildnis [Gesamtansicht], 1911, Silbergelatineabzug,
17,5 x 12,7 cm, New York Gilman Paper Company Collection



Abbildung nicht verfügbar

Abb. 7

Étienne-Jules Marey, Chronophotographische Studie, Albuminpapier, 6,9 x 10,6 cm,
1890–1891



Abbildung nicht verfügbar

Abb. 8

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der futuristische Maler G. Balla, 1912–1913
[Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 9
Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Polyphysiognomisches Porträt Boccionis, 1912–
1913, 12,3 x 17 cm, Privatsammlung



Abb. 10
Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Polyphysiognomisches Porträt des futuristischen
Poeten Luciano Folgore, 1912–1913 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico
Bragaglia]



Abb. 11

Giacomo Balla, Dynamismus eines Hundes an der Leine, 1912, 90,8 x 110,2 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, U.S.A



Abb. 12

Umberto Boccioni, Seelenzustände II: Die Abreisenden, Öl auf Leinwand, 1911, 70,8 x 95,9 cm, The Museum of Modern Art, New York



Abb. 13
Wanda Wulz, Porträt des futuristischen Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti,
1932, Silbergelatineabzug



Abbildung nicht verfügbar

Abb. 14

Mario Nunes Vais, Die futuristische Gruppe: Palazzeschi, Papini, Marinetti, Carrà, Boccioni, 1913, Silbergelatineabzug, 24 x 18 cm, Fondo Nunes Vais, Museo/ Archivio di Fotografia Storica, Rom



Abb. 15

O. A., Marinetti in der Redaktion von *Poesia*, um 1933., Museo del '900 Mailand



Abb. 16

Fiat 500 Topolino, Werbeanzeige 1936, in: *Excelsior settimanale illustrato*, 28/10, Mailand 1936



Abb. 17

Arturo Bragaglia, Der Schriftsteller Giannetto Bisi, 1919, Silbergelatineabzug, 21,5 x 17 cm, Sammlung Calmarini, Mailand



Abb. 18

Mario Nunes Vais, Die Redaktion von *Italia Futurista*: Chiti, Neri Nannetti, Corra, Settimelli, Ginna, Maria Ginanni, Vieri Nannetti, Marinetti, 1916, Silbergelatineabzug, 20 x 25 cm, Fondazione Primo Conti: centro di documentazione e ricerche sulle avanguardie storiche, Fiesole



Abb. 19

Scipio Sighele, Marinetti an der Lybischen Front, 1911, 17 x 23 cm, Sammlung Malandrini, Florenz



Abb. 20

Enrico Prampolini, Marinetti und andere Futuristen in Wien, 1924, 13 x 16,7 cm, Sammlung Massimo Prampolini, Rom



Abb. 21

O. A., Filippo Tommaso Marinetti, 1928, Postkarte 14 x 9 cm



Abb. 22

Aufstand der Spartakisten am 7. Januar 1919 in Berlin, unbekannter Fotograf



Abb. 23
O. A., Mussolini, 1922



Abb. 24
Armando Bruni, Filippo Tommaso Marinetti mit seinen beiden Töchtern,
Silbergelatineabzug, o. J.



Abb. 25
Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Grüßender, 8,5 x 11,2 cm



Abb. 26

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Suchend, 1912, Sammlung Antonella Vigliani Bragaglia/ Centro Studio Anton Giulio Bragaglia



Abb. 27

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Maschinenschreiberin, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 28

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der Raucher, 1912, Privatsammlung Stefano Dello Schiavo, Rom



Abb. 29

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Eine Runde drehen, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 30

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Haltungswechsel, 1911, Silbergelatineabzug
12,8 x 17,9 cm, Gilman Paper Company New York



Abb. 31

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Die Ohrfeige, 1912, 11,7 x 15,9 cm



Abb. 32

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Junger Mann der sich hin und her wiegt, 1911
[Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 33

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Die zwei meisterhaften Noten, 1911
[Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 34

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Polyphysiognomisches Porträt, 1911
[Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 35

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der gehende Mann, 1912–1913 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 36

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Die Verbeugung, 1911 [Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 37

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der sägende Handwerker, 1911 [Reproduktion
1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 38

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Der Mann, der sich erhebt, 1912–1913
[Reproduktion 1986 von Carlo Ludovico Bragaglia]



Abb. 39

Arturo Bragaglia, Fotodynamisches Porträt einer Frau, um 1924, Silbergelatineabzug,
11,5 x 16,2 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Abb. 40

Anton Giulio Bragaglia, Selbstporträt, um 1914, Postkarte, 15 x 10 cm, Sammlung Malandrini, Florenz



Abb. 41

Cesare Lombroso, Kriminologische Studie. Gabriele Bompard, 1899



Abb. 42

Eadweard Muybridge, Rasches Gehen und Drehen. Ranzen in einer Hand, Rohr in der anderen, Addison Gallery of American Art



Abb. 43

Fortunato Depero, Selbstporträt, 1915, Silbergelatineabzug auf Karton geklebt, 15 x 11 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 44

Fortunato Depero, Doppeltes Selbstporträt. 24. März 1915, Rom, 1915, Silbergelatineabzug, 8 x 12,5 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 45

Fortunato Depero, Selbstporträt mit Faust. 24. März 1915, Rom, 1915,
Silbergelatineabzug, 7,5 x 7 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 46

Fortunato Depero, Selbstporträt: zynisches Lachen. 16. April 1915, Rom, 1915,
Silbergelatinedruck, 8 x 8 cm, MART Archivio del '900, Rovereto



Abb. 47

Fortunato Depero, Selbstporträt mit Grimasse. 11. November 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 9,5 x 9 cm, MART Archivio del '900, Rovereto



Abb. 48

Fortunato Depero, Selbstporträt auf einem Baum in Acqua Acetosa. 6 November 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 6,5 x 4,9 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 49

Fortunato Depero, Selbstporträt: Depero spielt Verstecken. Rom, 1916, 1916
Silbergelatinedruck, 8,5 x 8 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 50

Stabilimento d'arte fotografica A. S. Biasiori, Fortunato Depero, Fotografie im
Postkartenformat, Trient um 1922, 13 cm x 9 cm, MART Archivio del' 900
Dep. 7.1.1.1.81.



Abb. 51

O. A., Eine Gruppe von Futuristen, Fotografie im Postkartenformat, Mailand um 1925, MART Archivio del' 900 Dep. 7.1.1.1.96.



Abb. 52

Anon, Luigi Russolo sitzt vor seinem Gemälde *Musik* und zwischen seinen zwei Modellen des Rumorharmoniums, 1928, Silbergelatineabzug, 29 x 23 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 53

Fortunato Depero, Depero zeigt auf etwas. „L'è li, l'è la, [l'è] lù”, 9 x 6 cm, 1926, MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.118.



Abb. 54

Fortunato Depero, Depero ruht sich ausgestreckt auf einer Parkbank aus, „Depero disoccupato...(il titolo l'hai messo tu)”, 6 x 8 cm, 1926, MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.116.



Abb. 55

Fortunato Depero, Depero deklamierend mit ausgestrecktem Arm, vor ihm Rosetta und eine Freundin, "Là, nel lontan, nel n[...]loso cielo...", 8,5 x 6 cm, 1926, MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.117.



Abb. 56

Fortunato Depero, Depero und ein Freund [Eugenio Birrarini] sitzen auf der Stoßstange eines Automobils, "Ma faranno sul serio?", 6 x 8 cm, 1926, MART Archivio del '900: Dep.7.1.1.1.115.



Abb. 57

Rosetta Amadori Depero, Fortunato Depero am Gardasee, 1926, Silbergelatineabzug, 8,5 x 6 cm, MART, Archivio del '900, Rovereto



Abb. 58

Fortunato Depero, Selbstporträt in der Osteria, 11. November 1915, Rom, 1915, Silbergelatinedruck, 9 x 9 cm, MART Archivio del '900, Rovereto



Abb. 59

Tato, Tato in colore con la fregola, um 1930, Silbergelatineabzug, 22,3 x 15,3 cm, Privatbesitz



Abb. 60

Tato, Selbstporträt mit Grimasse zwischen Caviglioni und Marinetti, 1920 (Stempel: Studio *La Serenissima*, Bologna), 8,6 x 13,5 cm, Sammlung Giovanni Lista, Paris



Abb. 61

Tato, Selbstporträt, 1923, Audrey and Sydney Irmas Collection, Los Angeles



Abb. 62

Mario Castagneri, Fortunato Depero in New York, Fotomontage für Deperos Buch
New York – Film Vissuto, 1931, 30 x 24 cm, MART Archivio del '900



Abb. 63

William Henry Fox Talbot, Mikrofotografie eines Nachtfalterflügels, 1839–1841,
Talbot Museum Lacock Abbey



Abb. 64

Anton Giulio und Arturo Bragaglia, Porträt des Futuristen Gino Gori



Abb. 65

Anonym, o. T., Frankreich ca. 1900, 12 x 8,5 cm, Collection Adrein Guébhard, Nizza



Abb. 66

Anonym, o. T., 6,5 x 50 mm, Collection Adrien Guébhard, Nizza



Abb. 67

Anonym, o. T., 9 x 6 cm, Collection Adrien Guébhard, Nizza



Abb. 68

A. G. Bragaglia, "In der Mitte der durchsichtige Astralkörper eines verdoppelten Subjekts, wenn es sich nach und nach zum eigentlichen Doppelgänger im Trancezustand verdichtet (gestellte spiritistische Fotografie)"



Abb. 69

Gustavo Bonaventura, Fotodynamisches Porträt von Anton Giulio Bragaglia, 1912/13,
Silbergelatineabzug, 22,8 x 16,5 cm, Calmarini Collection, Mailand



Abb. 70

Frederick Hudson/ Mr. Reeves, Album mit Geisterfotografien und Fotografien mit Materialisationserscheinungen, USA, um 1900, Galman Paper Company, New York



Abb. 71

Jacoby Harms (Fotograf F. A. Dahlström), aus: „Eine Geistersorée“, Hamburg, 1886, 14,3 x 10,5 cm, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e. V. Freiburg i. Br.



Abb. 72

Anonym, Materialisationsabdruck aus einer Sitzung mit E. Gellona, Italien,
30.11.1906, 9 x 14 cm, Universität Turin, Istituto di scienze medico-forensi Museo
Cesare Lombroso



Abb. 73

Anton Giulio Bragaglia, „Die Hände des Phantoms hängen nahe bei dem Subjekt
(gestellte spiritistische Fotografie)“



Abb. 74

Enrico Imoda, Materialisationsexperiment mit dem Medium Linda Gazerra, Turin
1911, 14,4 x 16,5 cm, Privatsammlung



Abb. 75

Tato, Der Sträfling oder Ankündigung der Befreiung, 1930, 23,8 x 17,9 cm



Abb. 76

O. A., Stan Laurel Autogrammkarte, zwischen 1920 und 1930



Abb. 77

Stan Laurel, Detained, 1924, Filmstill, 02:25



Abb. 78
Tato, Aero-autoritratto, 1930, Fotomontage, 24 x 18 cm, MART Archivio del '900,
Rovereto



Abb. 79

Tato, Fantastisches Aeroporträt von Mino Somenzi, 1934, Fotomontage, 24 x 18 cm,
MART Archivio del '900, Rovereto



Abb. 80

Anon, Fortunato Depero, Fedele Azari und Franco Rampa Rossi: vor dem Flug, 1922, Silbergelatineabzug, 8 x 10,5 cm, MART Archivio del '900, Rovereto



Abb. 81

Anon, Fortunato Depero, Fedele Azari und Franco Rampa Rossi: nach dem Flug, 1922, Silbergelatineabzug, 8 x 10,5 cm, MART Archivio del '900, Rovereto



Abb. 82
Filippo Masoero, Dynamische Luftaufnahme des Forum Romanum, 1934,
Silbergelatineaufnahme, 20 x 30 cm, TCI/Gestione Alinari-Archiv, Mailand



Abb. 83
El Lissitzky, Selbstporträt (Der Konstrukteur), 1924, Staatliche Tretjakow-Galerie,
Moskau



Abb. 84
Tato, Avvitamento, 1930



Abb. 85
Tato, Es interessiert mich nicht, ich hebe ab, 1933



Abb. 86

Tato, Flug über Sabaudien, um 1934, Öl auf Leinwand, 10 x 15 cm, Museo Storico dell'Aeronautica Militare Italiana, Bracciano, Rom



Abb. 87

Oswaldo Peruzzi, Aeropittura, um 1934, Öl auf Karton, 64,5 x 80,5 cm, Galleria d'Arte Moderna di Roma Capitale



Abb. 88

Tato, Oratorisches Porträt von Marinetti, 1930 Silbergelatineabzug, 21 x 15,9 cm



Abb. 89

Giacomo Balla, Velocità d'automobile, Tafelmalerei, 1913, Öl auf Pappe, 66 x 94 cm,
Civica Galleria d'Arte Moderna



Abb. 90

Ferruccio A. Demanins, Marinetti im Radio, 1932, 23,4 x 17,5 cm

11. Anhang

11.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den fotografischen Porträts der Futuristen von der Gründung der Avantgardebewegung im Jahr 1909 bis in die 1930er Jahre. Im Fokus steht dabei die Frage nach den formalen und inhaltlichen Konzepten der Selbstrepräsentation und -inszenierung der Künstler in den fotografischen Porträts. Der Kern der Arbeit besteht aus einer Analyse der Porträtfotografien im Hinblick auf die Konzeption des „Neuen Menschen“, wie er in den theoretischen Schriften der Futuristen beschrieben wird. Exemplarisch werden verschiedene Positionen und Innovationen der Porträtfotografie im Umfeld der Futuristen erläutert. Dabei geht es zunächst um die heroische Selbstrepräsentation Filippo Tommaso Marinettis. Über wohl durchdachte Gesten, Posen und Attribute setzt er sich als Wortführer der Avantgardebewegung in Szene und schafft so einen Mythos um seine Person. Anders verhält es sich mit den Anti-Porträts, die im Zusammenhang mit den fotodynamischen Experimenten der Bragaglia-Brüder entstehen. Sie konzentrieren sich auf die innere dynamische Empfindung des Porträtierten, die durch die aufgezeichneten Bewegungsspuren veranschaulicht werden soll. Während die Fotografien der Bragalias ihr Interesse für die Theorien der futuristischen Malerei ausdrücken, spiegelt sich in Fortunato Deperos Fotoperformances der Charakter des futuristischen Theaters wider. Desweiteren geht es in dieser Arbeit um die humoristischen Porträts Guglielmo Sansonis (Tato) und den Einfluss der *aeropittura* auf die Fotomontagen in den 1930er Jahren.