



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Marke Futurismus. Vermarktungsstrategien der italienischen Futuristen 1909-1914“

verfasst von / submitted by

Tessa Evert, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023/ Vienna 2023

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

UA 066 835

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

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Forschungsstand	3
1.2 Quellenlage.....	6
2 Filippo Tommaso Marinetti	10
2.1 Der Begriff „Futurismus“	10
2.2 Futurismus und Marinettismus	13
2.2.1 Stellungnahmen zur Eigenreklame	15
2.2.2 Interne Konflikte und Kritik.....	19
3 Die Literaturzeitschrift <i>Poesia</i>	21
3.1 Vermarktung 1905 - 1909	23
3.2 Sprachrohr des Futurismus	26
3.2.1 <i>Poesia</i> 1909, N.1-2.....	27
3.2.2 <i>Poesia</i> 1909, N.3-6.....	27
3.2.3 <i>Poesia</i> 1909, N.7-9.....	31
3.2.4 Die <i>Poesia</i> nach Produktionsende	32
4 Manifeste.....	34
4.1 Verbreitung	36
4.2 Charakteristika	38
5 Berichte futuristischer Veranstaltungen	41
5.1. Konfrontation des Publikums.....	44
5.2 Verbreitung von Anekdoten.....	48
6 Futuristische Presstexte	49
6.1 Charakterisierung der Gruppe.....	51
6.2 Publikationsverlauf.....	54
6.3 Allgemeine Reklame	57
7 Ausstellungen.....	59
7.1 Italien 1910-1911	61
7.1.1 Reklame	61
7.1.2 Katalogtexte	64
7.2 Kataloge der Gruppenausstellungen 1912-1913	65
7.2.1 Charakteristische Merkmale	66
7.2.2 Vergleich mit einer Nachahmung.....	77
7.2.3 Vergleich mit Einzelausstellungen	80
7.3 Galleria Futurista, Rom 1913-1914	85
7.3.1 „Futuristisch“ als Etikett für moderne Kunst	88
7.3.2 Der Galerieraum als Veranstaltungsort.....	90
8 Conclusio	96

Sekundärliteratur	101
Quellenverzeichnis	109
Publikationen	109
Zeitungsbeiträge	110
Ausstellungskataloge	113
Abbildungsverzeichnis.....	114
Abbildungen	119
Chronologie der wichtigsten Veranstaltungen der italienischen Futuristen im Zeitraum Februar 1909 – Juni 1914:	160
Chronologie der Ausstellungen der italienischen Futuristen im Zeitraum März 1910-Juni 1914:	164
Abstract.....	167

1 Einleitung

Der italienische Dichter Filippo Tommaso Marinetti gründete den Futurismus 1909 durch die Publikation des futuristischen Gründungsmanifests, das eine Neugestaltung der Künste propagierte, um die moderne Realität eines von Maschinen und Industrie geprägten Lebens widerzuspiegeln. Noch vor Publikation des Gründungsmanifests hatte Marinetti festgestellt, dass die von ihm geplante Kunstbewegung in der Öffentlichkeit ausgiebig diskutiert werden müsste, um von einer breiten Schicht der Bevölkerung wahrgenommen zu werden.¹ Eine permanente Präsenz in der Presse wurde zum Leitsatz für Marinettis Propagierung des Futurismus: Er hatte den Futurismus gegründet und eine neue Kunstbewegung geschaffen, in den Folgejahren schuf und vermarktete er ebenso ihr öffentliches Image. Seit Marinettis medienwirksamer Gründung der Bewegung in einer der größten Zeitungen Frankreichs, war der Vorwurf laut geworden, er provoziere bewusst, um Aufmerksamkeit auf den Futurismus zu lenken. Auch Marinettis Tätigkeit als Herausgeber einer Zeitung, die sich zunächst dem Futurismus widmete und später als Verlagshaus für futuristische Manifeste diente, wurde Ziel der Kritik: Marinetti betreibe eine Werbekampagne für die eigene Sache. Marinetti zählte zunächst italienische Literaten zu den Anhängern des Futurismus; bereits 1910 schloss sich eine Reihe von bildenden Künstlern sowie Musikern der Gruppe an, und die Bewegung gewann an Reichweite. Nachdem die Futuristen 1910 und 1911 durch Auftritte in Italien Bekanntheit erlangt hatten, stellte die erste Gruppenausstellung der futuristischen Künstler 1912 in Paris ihren Eintritt auf die internationale Bühne dar. Das selbsterklärte Ziel der Gruppe, sich an der Spitze der zeitgenössischen Avantgarde zu platzieren,²

¹ Chytraeus-Auerbach 2003, S.113.

² Vgl. die Einleitung des futuristischen Katalogs der ersten internationalen Gruppenausstellung in Paris 1912, in denen die Futuristen ihre künstlerische Vorrangstellung postulierten: „*En effet nous sommes jeunes et notre art est violemment révolutionnaire [...] nous avons pris la tête du mouvement de la*

gelang: Der Futurismus wurde als neueste Kunstrichtung, dem Kubismus und Expressionismus gleichgestellt, wahrgenommen – auch aufgrund der Kontroverse, die die erste internationale Ausstellung der Futuristen auslöste.³ Zeitgenossen sahen in der Lancierung des Futurismus ein kalkuliertes Vorhaben, das auf der aktiven Publizität der Gruppe beruhte.

Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts markiert den Beginn der modernen Reklame, deren Grundprinzipien noch heute in der Produktvermarktung angewandt werden.⁴ Studien und Lehrtexte über die bestmöglichen Praktiken der Produktbewerbung fanden, ausgehend von den Vereinigten Staaten, zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Europa Verbreitung.⁵ Parallel zu dieser Entwicklung der kommerziellen Werbestrategien, sahen sich Künstler im 19. Jahrhundert zunehmend mit der Notwendigkeit konfrontiert, die eigenen Werke strategisch zu vermarkten. Eine Reihe moderner künstlerischer Bewegungen wurde von den traditionellen Institutionen des Kunstmarktes abgelehnt und war auf alternative Möglichkeiten angewiesen, um Aufmerksamkeit für ihre Arbeiten zu erwecken.⁶ Diese reichten von unabhängig organisierten Ausstellungen bis hin zur Gestaltung von Plakaten und Handzetteln.⁷ Eben diese Mittel des Reklamewesens – Zeitungsbeiträge, Publikationen, Broschüren, Flugzettel – wurden von den italienischen Futuristen genutzt und sollen im Rahmen dieser Arbeit näher untersucht werden.

peinture européenne [...], („Ja, wir sind jung, und unsere Kunst ist unersehener revolutionär [...] wir stehen an der Spitze der Bewegung der europäischen Malerei [...])“ in: Kat.Ausst. „Les Peintres Futuristes Italiens“, Paris 5. – 24. Februar 1912, *Galerie Bernheim Jeune*, S.1., dt. Übersetzung zitiert nach der dt. Ausgabe des Katalogs, Kat.Ausst., „Zweite Ausstellung. Die Futuristen“, *Der Sturm*, Berlin, 12. April – 11. Mai 1912, S.10.

³ Werner 2011, S.208-210.

⁴ Gries 2008, S.255-257.

⁵ Beispielsweise können die folgenden Publikationen herangezogen werden: Stanislaus Swierczewski, „Wider Schmutz und Schwindel im Inseratenwesen“, Leipzig 1907; Hans Berthold, „Wie macht man erfolgreich Reklame?“, Berlin 1912; J. Arren, „Comment il faut faire de la publicité“, Paris 1912.

⁶ Malsch 1997, S.198-199.

⁷ Ibidem.

1.1 Forschungsstand

Dass die Futuristen ihr öffentliches Bild durch ein zuvor nicht gekanntes Maß an Publizität selbst inszenierten, ist in der kunsthistorischen Forschung unbestritten, ebenso wie Marinettis zentrale Rolle für die Propagierung der Gruppe. Patrick Werkner lieferte 1975 einen ersten Überblick des „sendungsbewussten“ Verhaltens der Futuristen.⁸ Werkner analysierte das Programm, den Ablauf und die Interaktion mit dem Publikum der futuristischen Veranstaltungen im Kontext einer Strategie, die das Ziel hatte, möglichst viel Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit zu erregen. Der Aufsatz bildet thematisch gleichsam die Basis für die auf ihn folgenden Ausführungen zur Selbstdarstellung der Gruppe, in welcher der Schwerpunkt auf die gezielte Provokation und Polemik der Futuristen in ihrem Umgang mit der Öffentlichkeit gelegt wird, ein Verhalten der Gruppe bei öffentlichen Auftritten, das zunehmend als Performance-bezogene, aktionistische Kunstpraxis analysiert wurde.⁹ Die Tatsache, dass die Aktionen häufig dahingehend konzipiert waren, von zeitgenössischen Pressemedien behandelt zu werden, ist in der Literatur zwar als Teil der Künstlerstrategie der Futuristen anerkannt, wurde jedoch nur in Einzelfällen gezielt untersucht, etwa in der Nachkonstruktion der Abläufe der futuristischen Veranstaltungen von Günter Berghaus, in dem der Autor neben der Interaktion der Gruppe mit dem Publikum auch deren Aufbereitung für die Presse und den Widerhall in zeitgenössischen Medien verfolgt.¹⁰ Die bislang ausführlichste Untersuchung der futuristischen Pressestrategie stellt Lisa Werners Fallstudie der ersten internationalen Futuristen-Ausstellung dar; in ihrer vergleichenden Analyse des internationalen Debuts der Gruppe mit den zeitgenössischen Ausstellungspraktiken der Pariser Kubisten illustriert Werner,

⁸ Werkner 1979.

⁹ Lista/Sheridan 1996, Poggi 2002, Günzel 2006, Berghaus 2006².

¹⁰ Berghaus 1998.

inwieweit die Futuristen ihren Eintritt in die Pariser Kunstszene durch Werkauswahl, Ausstellungstext und Umgang mit der lokalen Presse strategisch konzipierten.¹¹ Eine ähnliche Fallstudie, in geringerem Umfang, liefert Barbara Pezzinis Untersuchung der futuristischen Gruppenausstellung in London 1912.¹²

Im Rahmen dieser Arbeit sollen nicht die bewusst polemisch inszenierten Auftritte der Futuristen für die Identitätsbildung der Künstlergruppe untersucht werden, sondern die Werbemittel, die Marinetti einsetzte, um die Imagebildung des Futurismus in der Öffentlichkeit zu verbreiten. Von den Medien, die man als futuristische Werbemittel kategorisieren kann, haben in der kunsthistorischen Forschung hauptsächlich Manifeste eingehendere Beachtung erfahren. Die zahlreichen Manifeste der Futuristen vor dem Ersten Weltkrieg wurden in der Forschungsliteratur sowohl im Hinblick auf den Einsatz von medienwirksamen Aussagen untersucht als auch auf die Typologie des Manifests als eine bewusste Einschreibung in eine Tradition der Avantgarde.¹³ Den größten Beitrag zu Marinettis Publikationsweise lieferte Claudia Salaris. In ihrer Studie über Marinettis Tätigkeit als Herausgeber konzentrierte sie sich auf die Auswahl der Texte, sowie deren Produktions- und Verbreitungsweisen. Dabei hebt sie Marinettis Rolle als aktiver Meinungsbildner für den Futurismus hervor, der literarische Texte des Futurismus effektiv als Massenmedien produzierte.¹⁴ Der Veröffentlichungsverlauf der von Marinetti verfassten und herausgegebenen Publikationen, insbesondere der futuristischen Manifeste, wurde in mehreren Untersuchungen nachverfolgt und konnte in den letzten Jahren maßgeblich präzisiert werden.¹⁵ Günter Berghaus unternahm in seiner 2006 publizierten Sammlung von

¹¹ Werner 2011, S.183-219.

¹² Pezzini 2013.

¹³ Malsch 1997, D'Ambrosio 2017.

¹⁴ Salaris 1990, Rainey/Salaris 1994.

¹⁵ Villers 1986, Lista 2008.

Marinettis Schriften eine Aufarbeitung der Publikationszyklen der Texte, die Marinettis Vorgehensweise einer wiederholten, immer wieder neu veröffentlichten Textproduktion darlegt.¹⁶ Darauf aufbauend hat Giacomo Coronelli eine kritische Analyse der Datierungsgeschichte der futuristischen Publikationen geliefert, in der er auch Marinettis strategischen Umgang mit der zeitgenössischen Presse darlegt.¹⁷ Die Tatsache, dass Marinetti neben Manifesten auch Berichterstattungen, Flugzettel und Presstexte nutzte, um den Futurismus zu bewerben, wird auch hier anerkannt, doch eine systematische Untersuchung ihrer inhaltlichen Kernpunkte steht noch aus. Auch die im Kontext der Ausstellungen produzierten Medien wurden bislang nicht vollständig aufgearbeitet.¹⁸

Das Eigennarrativ des Futurismus fand, von Marinetti verfasst und publiziert, in zahlreichen Medien Verbreitung, in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Poesia*, sowie in Manifesten, Flugzetteln und Presstexten. Nach Beginn der futuristischen Ausstellungstätigkeit fanden sich in den damit verbundenen Medien weitere Plattformen für die futuristische Eigenreklame: Plakate, Flugzettel und Kataloge, die ebenfalls von Marinetti verfasst, produziert und finanziert wurden. Sie dienten sowohl der Ankündigung von futuristischen Projekten als auch der Bekräftigung und Verbreitung des selbstgewählten öffentlichen Bildes der Gruppe. Die vorliegende Arbeit wird anhand einer näheren Untersuchung dieser Werbemittel der Frage nachgehen, auf welche Weise und mit welchen inhaltlichen Werten der Futurismus in der Öffentlichkeit kommuniziert wurde. Worin bestanden die Markenzeichen des Futurismus und wie nutzte Marinetti Werbemedien, um sie zu verbreiten? Dabei stellt

¹⁶ Berghaus 2006.

¹⁷ Coronelli 2020.

¹⁸ Der oft zitierte Katalogtext „Die Aussteller an das Publikum“, den die Gruppe 1912 als Einleitung ihrer ersten internationalen Gruppenausstellung publizierte, bildet hier die Ausnahme. Er wurde als eigenständiger Text in den Kanon der futuristischen Künstlermanifeste aufgenommen und als solches untersucht, vgl. dazu etwa Schmidt-Bergmann 1993, S.310-311.

sich auch die Frage, wie die Gruppe in der Öffentlichkeit tatsächlich wahrgenommen wurde – wo misslang Marinettis Überzeugungsarbeit und wo schuf er das gewünschte Image? Nachahmer der Futuristen und zeitgenössische Kritiken können über den letzten Punkt Aufschluss liefern. Ziel ist es, durch eine systematische Untersuchung der futuristischen Werbemittel dem aktuellen Forschungsstand einen Beitrag zur Kommunikationsstrategie der Gruppe hinzuzufügen.

1.2 Quellenlage

Diese Arbeit beschränkt sich auf die erste Phase des Futurismus, die mit Marinettis Publikation des Gründungsmanifests des Futurismus 1909 angesetzt wird und mit seinem Eintritt 1915 in die italienische Armee im Verlauf des Ersten Weltkriegs endet.¹⁹ Innerhalb dieser Phase wird die Werbetätigkeit des Futurismus hier nochmals eingegrenzt bis Kriegsausbruch im Sommer 1914 untersucht werden, da die Tätigkeit der Futuristen nach Kriegsbeginn eine inhaltliche Neuausrichtung erfuhr: Die Aktionen der Gruppe waren nun der Propaganda für den Kriegsbeitritt Italiens gewidmet. Ab diesem Zeitpunkt kann die Propagierung der „Künstlergruppe Futurismus“, die das Zentrum dieser Arbeit bildet, als abgeschlossen angesehen werden; an ihre Stelle traten die politischen Ziele der Futuristen.²⁰ Die futuristischen Werbemedien aus der Zeit zwischen Gründung des Futurismus und Kriegsbeginn 1914 bilden demnach die Grundlage für die vorliegende Studie. Das Quellenmaterial kann thematisch in vier Kategorien unterteilt werden, die hier kurz vorgestellt werden:

Die futuristischen Zeitschriften *Poesia* und *Lacerba*: Die von Marinetti publizierte Zeitschrift *Poesia* stellt das erste Medium der Künstlergruppe dar.²¹ Im Hinblick auf die

¹⁹ Hardt 1982, S.385-386.

²⁰ Chytraeus-Auerbach 2003, S.201.

²¹ Die Zeitschrift ist online vollständig einsehbar; das Blue-Mountain-Project (Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research) der Princeton University Library stellt alle Ausgaben zur Verfügung (05.01.2023). URL: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnaai&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

Vermarktung der Gruppe wird die Verbreitung und Bewerbung der Zeitschrift sowie die intern betriebene Selbstdarstellung, die sich in Mitteilungen der Redaktion und Pressespiegeln niederschlägt, untersucht werden. Kommentare der Redaktion sowie Hinweise auf die futuristischen Publikationen der Zeitschrift finden sich häufig auf der nicht nummerierten Rückseite des Titelblatts der *Poesia*-Ausgaben, in Folge im Text als Deckblatt-Reverso benannt, sowie auf den letzten Seiten der Zeitschrift, die Informationen zu Mitgliedern der Künstlergruppe, sowie Auflage und Verbreitung beinhalten. Nach Einstellung der *Poesia* wurde mit Beginn des Jahres 1913 die Florentiner Literaturzeitschrift *Lacerba* zum wichtigsten Kommunikationsmittel der Futuristen.²² Anders als die *Poesia* wurde die Zeitschrift nicht von Marinetti produziert; redaktionelle Mitteilungen stellen daher keine von ihm verfasste Reklame dar. Stattdessen werden die in der Zeitschrift anonym publizierten Berichte über futuristische Veranstaltungen und Ausstellungen als Kommunikationskanal herangezogen werden.

Manifeste: Durch ihre hohe Auflage und propagandistisch formulierten Inhalte stellen die Manifeste der Gruppe ein weiteres Werbemedium dar.²³ Da die futuristischen Manifeste, wie im Überblick der Forschungsliteratur dargelegt, bereits in vieler Hinsicht untersucht wurden, wird in dieser Arbeit nur auf zwei Aspekte eingegangen werden, die für eine Analyse der Vermarktung der Künstlergruppe von Interesse sind: Ihre

²² Das Web-Portal „Internet Culturale“, das Zugang zu den Beständen öffentlicher Bibliotheken und weiterer italienischer Kultureinrichtungen liefert, stellt die gesammelten Ausgaben der *Lacerba* von 1913 bis 1915 zur Verfügung (05.01.2023) URL:

https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=&searchType=avanzato&channel_creator=%22Papini%2C+Giovanni+1881-1956%22&channel_contributor=%22Papini%2C+Giovanni+1881-1956%22&opCha_contributor=OR&opCha_creator=OR

²³ Das Archiv der Florentiner Stiftung Memofonte verfügt über eine Sammlung von Nachdrucken der futuristischen Manifeste. Die Stiftung bietet Zugang zu Forschungs- und Archivpublikationen im kunsthistorischen Bereich; ihre futuristischen Dokumente stammen aus zwei grundlegenden Sammlungen von Primärquellen: Piero Pacini Hg., *Esposizioni futuriste*, Florenz 1977 und Luciano Caruso, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo: 1909-1944*, Florenz 1980. (05.01.2023) URL: <https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/>

Verbreitung als Werbemittel und ihre kennzeichnenden Merkmale. Manifeste der Gruppe wurden in vielfacher Weise publiziert: Als eigenständige Broschüren, Zeitungsartikel oder als Teil von Ausstellungskatalogen. Sie werden in dieser Arbeit in den Fußnoten mit Verweis auf ihre ursprüngliche Publikation angegeben, sowie wenn verfügbar mit Hinweis auf publizierte Textsammlungen.

Presstexte: Die Presstexte, die von der Mailänder Direktion des Futurismus verfasst wurden, sind bislang von der Forschung wenig erfasst.²⁴ Sie bieten einen Einblick in die Vorgehensweise Marinettis, da es sich um ein Werbemittel – das „Zeitungsinserat“ – handelt, durch dessen Einsatz zahlreiche Aktionen, Publikationen und Auftritte der Gruppe kommentiert und medienwirksam aufbereitet wurden. Das Archiv der Stiftung Memofonte stellt eine Reihe von Presseaussendungen der Gruppe zur Verfügung.²⁵ Nach Sichtung der 25 undatierten Presstexte der Sammlung Memofonte werden sowohl ihre typischen Merkmale herausgestellt als auch eine Auswahl exemplarischer Texte eingehender besprochen werden, um deren Inhalt und Verbreitung darzulegen.

Berichterstattungen: Neben anonym formulierten Pressemitteilungen publizierte Marinetti auch eine Reihe von Berichten, um die futuristischen Abendveranstaltungen *serate* zu beschreiben. Diese Texte wurden sowohl als eigenständige Broschüren als auch in futuristischen Textsammlungen veröffentlicht. Ab 1913 erschienen die Berichterstattungen der *serate* in der Zeitschrift *Lacerba*. Auch hier ist von Interesse, wie die Futuristen und die Abläufe ihrer Veranstaltungen für die Öffentlichkeit charakterisiert wurden. Um einen Überblick über die Veranstaltungen und

²⁴ Ausnahmen bilden Coronellis Anmerkungen zur Erstpublikation des Gründungsmanifests, die er anhand einer Pressesendung darlegt (Coronelli 2020, S.11-16), sowie Berghaus Hinweis auf Marinettis Nutzung von Presstexten, um futuristische Veranstaltungen zu kommentieren (Berghaus 1998, S.138-139).

²⁵ (05.01.2023) URL:https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-manifesti-futuristi/?sfm_mf_archfut_annoman=s.d.

Ausstellungen zu geben, die in den Pressemitteilungen und Berichten beschrieben werden, wurde im Anhang zu dieser Arbeit eine Chronologie von beidem hinzugefügt.

Ausstellungspublikationen: Kataloge und Plakate bilden einen weiteren Bestandteil dieser Untersuchung.²⁶ Um die Selbstdarstellung der Futuristen zu untersuchen, werden nur die Medien berücksichtigt, die von der Mailänder Gruppe um Marinetti selbst produziert wurden. So werden etwa Ausstellungskataloge von Gino Severinis Einzelausstellungen oder Herwarth Waldens Wanderausstellung nur vergleichsweise herangezogen werden, um Parallelen und Unterschiede zu den von Marinetti zusammengestellten Katalogen festzustellen.

Der Aufbau dieser Arbeit ist, basierend auf diesem Quellenmaterial, folgendermaßen strukturiert: Nach einer kurzen Einführung über Marinettis Rolle für Gründung, Begriffsdefinition und Vermarktung des Futurismus wird untersucht werden, wie er zunächst die Publikationen der *Poesia* und der futuristischen Manifeste als Kommunikationsmittel nutzte, um den Futurismus in der Öffentlichkeit zu etablieren und charakterisieren. Die darauffolgenden drei Kapitel der Arbeit werden sich damit befassen, wie die futuristischen Veranstaltungen und Ausstellungen durch Berichterstattungen, Presstexte und Ausstellungspublikationen vermittelt wurden. Um die „Produktvermarktung“ des Futurismus nachzuverfolgen, soll festgestellt werden, wie die von der Gruppe genutzten Werbemittel zur Schaffung einer unverwechselbaren Identität genutzt wurden.

²⁶ Die von Enrico Crispolti publizierte Sammlung futuristischer Ausstellungspublikationen (Crispolti 2010) enthält neben Katalogen, Plakaten und Flugzetteln ebenfalls Nachdrucke von futuristischen Ausstellungskatalogen, die nicht von Marinetti organisiert wurden, etwa Einzelausstellungen und frühe Gruppenausstellungen der futuristischen Künstler in Italien.

2 Filippo Tommaso Marinetti

Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) wurde in Alexandria als einziger Sohn eines wohlhabenden Juristen geboren.²⁷ 1905 schuf er die Literaturzeitschrift *Poesia* in Mailand als Sprachrohr für moderne Lyrik in Italien.²⁸ Nach dem Tod des Vaters 1907 finanziell unabhängig, war es Marinetti möglich, eine Reihe von Romanen im Verlag der *Edizioni Poesia* zu publizieren,²⁹ sowie später den Druck und die Verbreitung von futuristischen Manifesten, Publikationen und Plakaten, die Buchung von Sälen für Veranstaltungen der Gruppe und Ausstellungskataloge der Futuristen zu finanzieren.³⁰ Marinetti benannte seine Mailänder Wohnadresse in die Direktion der futuristischen Bewegung um, von der aus er als „direttore“ die verschiedenen Projekte der Futuristen plante, organisierte und umsetzte. Dabei nutzte er seine Verbindungen zur französischen Kunstszene, seine Tätigkeit als Herausgeber und nicht zuletzt sein Privatvermögen, um die von ihm ins Leben gerufene Bewegung in der Öffentlichkeit bekannt zu machen.³¹

2.1 Der Begriff „Futurismus“

Jede Marke braucht einen medienwirksamen Namen. Die Bezeichnung „Il Futurisme“, mit der Marinetti das französische Gründungsmanifest der Bewegung versah (Abb.1), brachte den von ihm angestrebten Modernisierungsanspruch der Kunst und Literatur auf prägnante Weise auf den Punkt und wurde in Folge zum Titelbegriff aller von ihm

²⁷ Marinelli 1987, S.23-24.

²⁸ Die Produktion der *Poesia* wurde 1910 eingestellt. Nach Kriegsende wurde die Zeitschrift für kurze Zeit neu aufgelegt: Finanziert von Marinetti und unter der redaktionellen Leitung von Mario Dessy entstanden zwischen April und Dezember 1920 fünf Ausgaben, siehe dazu: Brooker 2013, S.519.

²⁹ Marinelli 1987, S.285-286.

³⁰ Berghaus 1998, S.138-139. Obwohl Marinetti die Kataloge der futuristischen Gruppenausstellungen nicht vollständig selbst bezahlte, legt seine Korrespondenz dar, dass zusätzliche Kosten, etwa für Abbildungen, von ihm übernommen wurden. Siehe dazu: Kalmthout 1992, S.150-151.

³¹ Für Marinettis literarische Tätigkeit in Paris vor Gründung des Futurismus, siehe De Paulis-Dalembert 2007, S.2-12.

geleiteten Projekte.³² In der Einleitung einer 1911 publizierten Anthologie der ersten futuristischen Texte thematisierte er den Prozess der Namensfindung: *„Meine Dichterfreunde Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Enrico Cavacchioli, Armando Mazza und Luciano Folgore suchten mit mir nach dem richtigen Schlagwort. Einen Moment lang schwankte ich zwischen den Begriffen ‚Dynamismus‘ und ‚Futurismus‘. Doch mein italienisches Blut floss umso stärker, als meine Lippen das neu erfundene Wort ‚Futurismus‘ laut verkündeten.“*³³ In dieser selbstverfassten Entstehungslegende verknüpfte Marinetti mehrere Bedeutungsebenen an den Begriff Futurismus. Zunächst wird mittels einer Auflistung von gleichgesinnten Literaten der Gruppenaspekt hervorgehoben. Obwohl die Gruppe an der gemeinschaftlichen Diskussion beteiligt ist, bleibt das Gründungsmoment dennoch auf die Person Marinettis und seinen ausschlaggebenden Beitrag konzentriert: Es ist Marinetti, der die endgültige Wahl vornimmt und den Futurismus erfindet.³⁴ Die Entscheidung der Begriffswahl wird auch mit der nationalistischen Ausrichtung der Gruppe verbunden, ist doch erst die Verbindung zu Italien ausschlaggebend. Die Namensfindung ist in Marinettis Darstellung gleichsam die Geburtsstunde des Futurismus und sofortiger Ausdruck von künstlerischer Innovation, eine Eigenschaft, die Marinetti nicht nur als inhärentes

³² Die Literaturzeitschrift *Poesia* erhielt den Untertitel „Il Futurismo“ sowie die Bezeichnung „Organe du futurisme“; der an die Zeitschrift gekoppelte Verlag wurde zu den *Edizioni futuriste di Poesia*, die Mailänder Wohnadresse Marinettis zur Geschäftsadresse des Futurismus umbenannt.

³³ *„I miei amici poeti Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Enrico Cavacchioli, Armando Mazza e Luciano Folgore cercavano con me una parola d'ordine. Esitai per un attimo tra le parole Dinamismo e Futurismo. Il mio sangue italiano ha fatto un balzo più forte quando le mie labbra hanno inventato ad alta voce la parola Futurismo.“*, F.T. Marinetti, „Guerra sola igiene del mondo“, Mailand 1915, S.5. Marinetti verfasste den autobiografisch geschilderten Rückblick der Gründung und der ersten Aktionen des Futurismus im Text „Prime Battaglie Futuriste“, erstmals erschienen in F.T. Marinetti, „Le Futurisme“, Paris 1911. Der Text wurde 1915 nochmals in Marinettis Textsammlung „Guerra sola igiene del mondo“ veröffentlicht, vgl. Berghaus 2006, S.151-156, für eine englische Fassung. Alle deutschen Übersetzungen im Text stammen von T. Evert, sofern nicht anders angegeben.

³⁴ Irene Chytraeus-Auerbach hat festgestellt, dass Marinetti in seinen autobiografischen Texten vergangene Ereignisse seiner Jugendzeit rückwirkend zu einer „Historie“ des Futurismus stilisierte. Die Verbindung seiner persönlichen Biografie zum Futurismus legte er offen dar: *„Ich folge vielmehr meinem Schicksal eines Missionars der Kunst und bediene mich gern meiner selbst, meines Privatlebens und meiner persönlichen Erinnerungen, um einmal mehr den Passatismus zu schlagen, der noch immer mein geliebtes Italien beschmutzt [...]“*, F.T. Marinetti, „Marinetti e il futurismo“, Rom/Mailand 1929, S.17; dt. Übersetzung zitiert nach Chytraeus-Auerbach 2003, S.13-14.

Merkmal der futuristischen Kunst definierte, sondern zu ihrem alleinigen Eigentum erhob.³⁵ Die Schilderung der Namensfindung, die Marinetti zwei Jahre nach dem Ereignis rückblickend vornahm, beschreibt nicht allein seine Rolle als Gründer der Bewegung, sondern überträgt der Bezeichnung „Futurismus“ Eigenschaften, die die Gruppe inhaltlich vertrat: Ein Kollektiv unter Leitung Marinettis, das Nationalismus und künstlerische Innovation in sich vereinte. Nur ein Aspekt, der für die Ideologie des Futurismus ausschlaggebend ist, fehlt in dieser Historie: Die Inkludierung aller künstlerischer Gattungen. Tatsächlich hatte Marinetti den Futurismus zunächst als eine neue literarische Schule bezeichnet,³⁶ eine Definition, die allerdings rasch zur futuristischen Bewegung umbenannt wurde. Die Selbstdefinition als Bewegung ging damit über den Anspruch einer neuen künstlerischen Schule hinaus.³⁷ Mehr als eine neue Strömung der Literatur, umfasste der Begriff des „*movimento*“ Marinettis Auffassung vom Futurismus als ein die Grenzen der Kunst überschreitendes, jeden Bereich der Gesellschaft erneuerndes Lebensmodell. Fügt man der in seiner Anekdote der Namensfindung beinhalteten Merkmale – eine nationalistisch-italienische, künstlerisch innovative Gruppe unter Marinettis Leitung – den Aspekt einer gattungsüberschreitenden Bewegung hinzu, erhält man die zentralen Punkte der futuristischen Identität, die in der Selbstvermarktung der Gruppe aktiv an die Öffentlichkeit kommuniziert wurde.

³⁵ „[...] *Genie und schöpferische Kraft gehen im Moment nur von der futuristischen Gruppe aus [...]*“ (*[...] per ora genio e creazione scaturiscono soltanto dal gruppo futurista [...]*), F.T., Marinetti, „Gli sfruttatori del futurismo“, in: *Lacerba*, 01. April 1914, S.107.

³⁶ Das Gründungsmanifest der Bewegung wurde in Italien zuerst mit dem Zusatz: „*Die internationale Zeitschrift Poesia hat eine neue literarische Schule mit dem Namen 'Futurismus' gegründet*“ ausgesandt, siehe Berghaus 2006, S.16.

³⁷ Berghaus 2006, S. 246.

2.2 Futurismus und Marinettismus

Durch seine Position als Leiter und Organisator der futuristischen Projekte übte Marinetti in einem hohen Maß Kontrolle über die Öffentlichkeitsarbeit der Gruppe aus. Sowohl seine Rolle als „direttore“ der italienischen Futuristen als auch die von ihm betriebene Reklame wurde von zahlreichen zeitgenössischen Kritikern wahrgenommen. Vorwürfe der leeren Polemik, die nur der eigenen Profilierung diene, waren bereits vor Gründung des Futurismus gegen Marinetti laut geworden. Als 1908 die Biografie „Il poeta Marinetti“ von Tullio Panteo erschien,³⁸ beschrieb ein Kritiker das Buch als eine von Marinetti selbstverfasste Satire: Die Tugenden Marinettis seien in der Biografie in absurde Höhen getrieben, um eine Kontroverse zu produzieren, die wiederum nur darauf abziele, von Marinetti reden zu machen.³⁹ Ähnlich wurde Marinettis Buch über Gabriele D’Annunzio ausgelegt,⁴⁰ das im selben Jahr erschienen war: *„D’Annunzio [...] wird in einer immerwährenden, ängstlichen Suche nach Gesten dargestellt, die das Publikum fesseln, täuschen und schlecht aussehen lassen: es ist eine wahre Marinettisierung von D’Annunzio.“*⁴¹ Der Begriff „Marinettismus“ war geboren: Eigenwerbung durch möglichst polarisierende Aussagen ohne eigentlichen Inhalt. Bezeichnend ist Marinettis Umgang mit dieser Kritik: Er ließ den bissigen Artikel als eine von vielen Pressemeldungen zu seinen Publikationsprojekten nach seinem Erscheinen in der Zeitung *Il Giorno* in seiner eigenen Zeitschrift *Poesia* abdrucken.

³⁸ Tullio Panteo, „Il poeta Marinetti“, Mailand 1908.

³⁹ Die Rezension des Journalisten Angelo Ragghianti erschien erstmals im *Il giorno* am 17./18. August 1908 und wurde in *Poesia*, N.8, 1908, S.15-16, abgedruckt. Vgl. D’Ambrosio 1990, S.35-39.

⁴⁰ Marinetti, „Les dieux s’ent vont, D’Annunzio reste“, Paris 1908.

⁴¹ *„D’Annunzio [...] ci è rappresentato in perpetua, affannosa ricerca di gesti che colpiscano il pubblico, lo illudano, lo meravigliano: è una vera marinettizzazione di D’Annunzio.“*, Angelo Ragghianti, in: *Il giorno*, 17./18. August 1908, zitiert nach: *Poesia*, N.8, 1908, S.16. Die Hervorhebung im Text wurde von der *Poesia* -Version übernommen

Auch Marinettis Werbekampagne für die italienischen Futuristen stieß auf Kritik. Nicht zu große Radikalität, sondern übertrieben Publizität wurde der Gruppe angekreidet,⁴² wie etwa eine Karikatur, die 1909 in der Zeitschrift *Il Pasquino* erschien,⁴³ illustriert (Abb.2): In der Zeichnung schreitet Marinetti, als Cäsar gekleidet und von einem Lorbeerkranz bekrönt, an der Spitze eines Aufmarsches, gefolgt von weiteren Futuristen. Mit Boxhandschuhen ausgerüstet, hält Marinetti die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger gen Himmel, unter dem linken Arm trägt er eine Ausgabe der *Poesia*. Die restlichen Figuren des Bilds bleiben austauschbar, nur Marinetti ist physiognomisch eindeutig erkennbar dargestellt.⁴⁴ Seine Rolle als Anführer der Bewegung ist nicht nur hervorgehoben, sondern auch das besondere Ziel der satirischen Darstellung: Die Plakate, die seine Mitstreiter im Hintergrund schwenken, tragen die Aufschrift „Pink“, eine Anspielung auf Marinettis Beinamen „poeta pink“, benannt nach einem medizinischen Präparat, das als bestes Mittel gegen Nervenschwäche, Müdigkeit und Blutarmut angepriesen wurde.⁴⁵ Die Pillen wurden um 1900 in zahlreichen französischen und italienischen Zeitungen beworben und besaßen dadurch einen hohen Wiedererkennungswert, wodurch der Spitzname neben der „belebenden“ Wirkung des Literaten auch seine mediale Allgegenwärtigkeit anzeigte.⁴⁶ Ist das Ziel der Karikatur im *Pasquino* die satirische Darstellung Marinettis als Rädelsführer einer Gruppe kampfbereiter Clowns, gewährt sie gleichzeitig einen

⁴² Vgl. dazu beispielsweise Scipio Slatapers Kritik der futuristischen Autoren aus Marinettis Verlagsreihe der *Edizioni futuriste di Poesia*: „Ihre Vereinigung ist wahrscheinlich nichts als bloßes Kalkül: um für die eigene Person Reklame zu machen, indem man diese da und dort mit Fetzen ausstaffiert, die sie in Absprache ‚fede futurista‘ bezeichnen.“ Scipio Slataper, „Il Futurismo“, in: *La Voce*, 31. März 1910, dt. Übersetzung zitiert nach Slataper 1988, S.95.

⁴³ *Pasquino: rivista umoristica della settimana* war eine satirische Zeitschrift aus Turin; sie zählte zu den italienischen Zeitungen, denen Marinetti das futuristische Gründungsmanifest zusandte und die einen Beitrag zur Gründung des Futurismus veröffentlichte; siehe Coronelli 2020, S.11. Die oben besprochene Abbildung wurde auch in der August-September-Oktober Ausgabe der *Poesia* 1909 abgedruckt.

⁴⁴ Chiancone-Schneider 2005, S.65. Marinetti blieb auch in Folge das beliebteste Ziel in Karikaturen der Gruppe.

⁴⁵ Berghaus 2006, S.9. Die „pink pills“ beziehen sich auf „Dr. Williams‘ pink pills for pale people“; ein Präparat das in Reklamen der Hersteller als allgemeines Heilmittel für den Organismus propagiert wurde.

⁴⁶ MacLendon 2015, S.22.

überzeichneten Einblick in die frühen Reklamemittel der Futuristen: Schilder, Luftballons und eine Ausgabe der *Poesia*, die Marinetti mit sich trägt, dienen im Bild als Medien der futuristischen Reklame, wobei unklar bleibt, was stärker angepriesen wird – der neugeborene Futurismus oder sein Anführer, „poeta pink“.

2.2.1 Stellungnahmen zur Eigenreklame

Die Futuristen bezogen in differenzierter Weise Stellung zur aggressiven Künstlerwerbung des „Marinettismus“. Am ausführlichsten äußerte sich Giovanni Papini, Gründer der Florentiner Literaturzeitschrift *Lacerba*. Zunächst ablehnend gegenüber der Reklame der Gruppe, nannte er die Vorliebe der Futuristen für Werbung als eine der Ursachen für starke Vorbehalte gegen die Bewegung, die, ebenso wie ihr rhetorischer Krawall, einzig die rasche Profilierung der Künstler zum Zweck habe.⁴⁷ Weit davon entfernt, die Futuristen mit dieser Analyse abzuschrecken, erregte Papinis Aufsatz das Interesse Marinettis, und der Florentiner Literat wurde nach Rom eingeladen, um seine Stellungen zum Futurismus öffentlich darzulegen.⁴⁸ Papini folgte der Einladung, nahm an einer futuristischen Abendveranstaltung Teil und wurde rasch bekehrt: Nur wenige Wochen nach seiner Abrechnung mit der futuristischen Polemik, bezog Papini in der *Lacerba* erneut Stellung zum Futurismus, in der er die Kritik gegen die Gruppe zusammenfasste: *„Der erste Vorwurf, der gegen die Futuristen erhoben wurde, war der der Unaufrichtigkeit. Es sind Possenreißer, blasierte Lebemänner, gescheiterte Literaten und Maler, die Aufsehen erregen wollen, um sich bekannt zu machen, aber am Ende weder an das, was sie tun, noch an das, was sie sagen, wirklich glauben.“*⁴⁹ In der darauffolgenden Verteidigung erhob Papini die

⁴⁷ G. Papini, „Il significato del futurismo“, in: *Lacerba*, 1. Februar 1913, S.6-9.

⁴⁸ Muscat 2012, S.126.

⁴⁹ „La prima accusa che si fa ai futuristi è quella d'insincerità. 'Son dei buffoni, dei viveurs blasé, dei litterati e pittori falliti che voglion far del chiasso per farsi conoscere ma in fondo non credono profondamente nè a quello che fanno nè a quello che dicono'.“ G. Papini, „Contro il Futurismo“, in: *Lacerba*, 15. März 1913. S.46.

Eigenwerbung der Künstlergruppe nun zur Notwendigkeit. Zunächst legte er fest, dass Werbung keine Kunst sei, allerdings ein Instrument der modernen Zivilisation: Industrieprodukte, politische Parteien, aber ebenso künstlerische Werke wie Romane, Theateraufführungen und Musikstücke würden durch Reklame bekannt gemacht. In diesem Kontext sprach Papini auch die zeitgenössische Werbesprache an, deren typisches Merkmal er in übersteigertem und falschem Lob sah: *„[...] wenn D'Annunzio oder Benelli zufällig im Begriff sind, ein neues Theaterstück auf den Markt zu bringen, eignen sich Journalisten ausgezeichnet dazu, den Leute in geschickten Interviews und durch Enthüllungen mitzuteilen, dass das bevorstehende Werk das schönste aller vergangenen Werke des Dichters sein wird, dass die Konzeption bewundernswert ist, die Form brandneu, und andere Lügen derselben Art.“*⁵⁰ Die hier von Papini beispielhaft angeführte Sprache der zeitgenössischen Publizisten wurde in derselben Form von Marinetti verwendet, wenn er Werke der Futuristen lancierte.⁵¹ Die Anwendung von derartigen Werbetricks wurde von Papini nicht geleugnet. Vielmehr, so argumentierte er, seien die futuristischen Künstler gezwungen, sich auf diese Weise zu vermarkten, um von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden, da, anders als bei regulären Wirtschaftsprodukten oder etablierten Künstlern, die Öffentlichkeit ihnen ablehnend gegenüberstünde. Dass die öffentliche Meinung auch durch die futuristische Reklame negativ beeinflusst wurde, wie seine eigenen, früheren Ausführungen nahelegen, wurde blieb dabei von Papini unerwähnt. Obwohl er sich im

⁵⁰ *„[...] quando D'Annunzio o Benelli, putacaso, stanno per varare una nuova macchina teatrale i giornalisti si prestano compiacentemente a informare la gente, con sapiente interviste e indiscrezioni, che l'opera imminente sarà la più bella fra tutte delle passate del poeta, che la concezione è mirabile, la forma nuovissima e altre buggerate dello stesso genere.“* G. Papini, „Contro il Futurismo“, in: *Lacerba*, 15. März 1913.

⁵¹ Rainey/Salaris 1994, S.110. Der italienische Journalist und Verleger Giuseppe Prezzolini verglich Marinetti mit einem erfolgreichen Vertreter und beschrieb seine Verkaufssprache der Superlative folgendermaßen: *„Äußerst versiert in der Einführung neuer Produkte kümmert es ihn nicht, ob die Ware, die er verkauft, fein oder grob ist: Für ihn ist jede Ware von höchster Qualität.“* („*Bravissimo a lanciar l'articolo, non bada se vende roba fine o grossolana: per lui è tutta roba di prima qualità.*“), Giuseppe Prezzolini, „La coltura italiana“, Florenz 1923, S.254.

Text nicht als Teil der Gruppe, sondern als außenstehender Betrachter identifizierte, kann Papinis Argumentation als eine der wenigen Stellungnahmen des Futurismus zur Rolle der Öffentlichkeitsarbeit bewertet werden. In einem Brief an Marinetti erklärte er ausdrücklich, dass seine Positionierung als Außenstehender in dem Artikel aus taktischen Gründen gewählt war, um der Verteidigung des Futurismus mehr Gewicht zu verleihen.⁵² Papini war zu diesem Zeitpunkt bereits stark in die Gruppe involviert, wie seine Teilnahme an futuristischen Veranstaltungen und Ausstellungsprojekten und nicht zuletzt die aktive Mitwirkung der futuristischen Künstler in der von ihm geführten Zeitschrift *Lacerba* deutlich macht.⁵³

Marinetti seinerseits nutzte den Begriff der Propaganda, um auf die Öffentlichkeitsarbeit der Gruppe hinzuweisen, und tat dies im Kontext eines Feldzuges, der das politisch-militante Image des Futurismus unterstrich. Die ersten Monate des Jahres 1910, in denen die Futuristen eine Reihe von Abendveranstaltungen in Italien abgehalten hatten, bezeichnete er etwa als erfolgreiche Propagandasaison des Futurismus.⁵⁴ Den Umstand, dass die Futuristen sich dabei eine Strategie zunutze machten – die Produktion und Verteilung von Flugzetteln, Ankündigungen durch Plakate und Straßenaktionen waren von Marinetti geplant und finanziert worden – verglich er mit einer militärischen Kampagne und erhob das Publikations- und Vermarktungsverhalten der Gruppe damit zu einem der zentralen Identitätsmerkmale

⁵² „Es ist eine Apologetik für die Futuristen].... Sei nicht beleidigt, wenn ich ein paar Mal wiederhole, dass ich kein Futurist bin. Das ist für die Taktik erforderlich.“ (*È una apologia dei Futuristi].... Non ti avere a male se ripeto un paio di volte che non sono futurista. È necessario per la tattica.*), G. Papini an F.T. Marinetti, 18. März 1913, zitiert nach Rainey/Salaris 1994, S.114.

⁵³ Spätestens Ende 1913 war Papini offiziell in die Gruppe aufgenommen, wie seine Inkludierung in die Liste des „Movimento Futurista“ in futuristischen Publikationen belegt, vgl. etwa Abb.56. Schon im Februar 1913 hatte Papini an der futuristischen *serata* in Rom teilgenommen, auch trat er als Futurist im Florentiner Verdi Theater im Dezember desselben Jahres in einer *serata* auf, die zur Bewerbung im Rahmen der von der *Lacerba* organisierten futuristischen Ausstellung in Florenz, der „*Esposizione di pittura futurista di „Lacerba“*“, stattfand, die vom 13. November 1913 bis zum 18. Jänner 1914 lief. Marinetti publizierte im Zeitraum von 1913 bis 1914 zahlreiche Manifeste und Mitteilungen in der *Lacerba*. Für einen Überblick der literarischen Zusammenarbeit von Papini und der *Lacerba* mit den Futuristen siehe auch Di Genova/Somigli 2018, 588-590, 603-606.

⁵⁴ F.T. Marinetti, „In quest’anno futurista“, Mailand 1914, S.3; vgl. Berghaus 2006, S.234.

des Futurismus, das die Gruppe von Nachahmern trennte: *„Die neuen Futuristen verfügen nicht über unsere strategischen Fähigkeiten und unsere Solidarität, die einem gut aufeinander abgestimmten Bataillon gleicht.“*⁵⁵ Die Methode der Vermarktung, von Marinetti gleichgesetzt mit einer kämpferischen Aktion, wurde gleichbedeutend mit dem Inhalt des Beworbenen: Beides illustrierte, dass der Futurismus eine militant agierende Avantgardebewegung darstellte. Dass der Futurismus spätestens ab 1914 ein profitables „Label“ geworden war, wurde von Marinetti dabei als Erfolg gewertet.⁵⁶ Nun, da der Futurismus nach seiner eigenen Aussage weltweite Berühmtheit erlangt hatte, drängte er die neue Generation der Futuristen, ihre Veranstaltungen in privaten Räumen vor einem begrenzten und daher aufmerksamen Publikum stattfinden zu lassen – Anweisungen, die in direktem Gegensatz zu den von ihm zuvor organisierten und unzählige Male als Erfolg deklarierten Massenveranstaltungen der futuristischen *serate* standen, welche die „Propagandasaisons“ der Jahre 1910 und 1911 gekennzeichnet hatten. Für Marinetti blieben die Werbeaktionen Mittel zum Zweck; nachdem die Bekanntmachung des Futurismus erreicht worden war, gab es keinen Grund mehr für große medienwirksame Aktionen. Die futuristischen Künstler Giacomo Balla und Fortunato Depero gingen im Umgang mit dem Medium der futuristischen Reklame einen Schritt weiter. Das 1915 von den beiden Künstlern unterzeichnete Manifest „Die Rekonstruktion des futuristischen Universums“ nannte die „Réclame fono-moto-plastica“ als Teil des futuristischen Kunstschaffens.⁵⁷ Die von Balla und Depero beschriebene Werbeaktion beinhaltete das Zerreißen und auf die Straße

⁵⁵ *„I nuovi futuristi non possedendo la nostra abilità strategica e la nostra solidarietà di battaglione bene allineato [...]“*, F.T. Marinetti, „Gli sfruttatori del futurismo“, in: *Lacerba*, 1. April 1914, S.107. Berghaus umfassende Anthologie von Marinettis Schriften enthält eine englische Übersetzung des Textes, die sich anscheinend an der Version des Textes orientiert, die von Marinetti als Pressesendung an italienische Zeitungen geschickt wurde, da einige Absätze der „Lacerba“-Version nicht enthalten sind, wie etwa die Hinweise an neue Futuristen, auf aufsehenerregende Werbeaktionen zu verzichten, vgl. Berghaus 2006, S.178-180.

⁵⁶ *„Le contraffazioni si moltiplicano, ora che il Futurismo, celebre nel mondo, è diventato una etichetta remunerativa [...]“*, F.T. Marinetti, „Gli sfruttatori del futurismo“, in: *Lacerba*, 1. April 1914, S.106.

⁵⁷ G. Balla/F. Depero, „Ricostruzione futurista dell’universo“, Mailand 1915, S.1.

Schleudern von Büchern und Flugzetteln; beides Vorgänge, die die Gruppe in den Jahren zuvor regelmäßig zur Bewerbung ihrer Abendveranstaltungen genutzt hatte. Der Eingriff in den öffentlichen Raum durch einen Schockmoment, nicht die gezielte Publikation von Werbematerial, stand hierbei im Vordergrund, dennoch wurde so ein Aspekt der futuristischen Reklame als Teil der futuristischen Aktionskunst definiert.

2.2.2 Interne Konflikte und Kritik

Trotz der künstlerischen Vereinnahmung der Werbeaktionen durch Balla und Depero führten Marinettis Vermarktungsstrategien neben Kritik von außen auch zu internen Auseinandersetzungen. In Antwort auf die Frage, warum er nicht länger Futurist sei, bezog etwa der Dichter und Literaturkritiker Gian Pietro Lucini 1913 entschieden Stellung gegen Marinettis Führungsstil und der von ihm betriebenen Eigenvermarktung, dem „futurismo marinettiano“⁵⁸. Lucini hatte an Marinettis Literaturzeitschrift *Poesia* mitgewirkt und im Verlagshaus der Zeitschrift, den *Edizioni Poesia*, 1909 den Roman „Revolverate“ veröffentlicht. Obwohl Lucini sich von den futuristischen Manifesten distanziert hatte, vereinnahmte Marinetti den Autor im von ihm verfassten Vorworts des Romans als ideell der Bewegung zugehörig,⁵⁹ auch warb er auf futuristischen Veranstaltungsplakaten mit Lucinis Namen.⁶⁰ In einer Stellungnahme in der Zeitschrift *La Voce* lehnte Lucini 1913 die Zuordnung zur futuristischen Gruppe endgültig ab. Im Futurismus sah er eine von Marinetti künstlich geschaffene, zentral geleitete Bewegung, die, weit davon entfernt eine Weiterentwicklung der bildenden Kunst zu ermöglichen, als alleinigen Kern die Propaganda Marinettis besaß, der die Futuristen auf „geschmacklosen Plakaten“⁶¹ in

⁵⁸ G.P. Lucini, „Come ho sorpassato il Futurismo“, in: *La Voce*, 10. April 1913, keine Seitenangabe (in Folge als k.S. abgekürzt).

⁵⁹ Stassi 2016, S.30.

⁶⁰ Günzel 2006, S.27.

⁶¹ „[...] sgargianti avvisi di quella specifica reclame, impastati sulle muraglie dei trivi cittadini [...]“, G.P. Lucini, „Come ho sorpassato il Futurismo“, in: *La Voce*, 10. April 1913, k.S.

den italienischen Straßen anpries. Auch Giovanni Papini, der im oben besprochenen Artikel 1913 noch die Bewerbung des Futurismus unter Marinettis Leitung verteidigt hatte, veröffentlichte zwei Jahre darauf eine Stellungnahme, in der er den Bruch mit Marinetti und seiner Methodik verkündete.⁶² In einer Gegenüberstellung des „echten“ Futurismus und des Marinettismus wurde letzterem unter anderem Propagandismus und übertriebene Öffentlichkeitsarbeit vorgeworfen (Abb.3). Die ausdrücklich formulierte Ablehnung von Marinettis Vorgehensweise führte zur Trennung der futuristischen Gruppe in Florenz und den Futuristen um Marinetti.⁶³

Die Kritik an der futuristischen Reklame basierte auf zwei Punkten: Der Vorwurf der Polemik – die Futuristen provozierten bewusst Kontroversen, um Aufmerksamkeit zu erregen. Zusätzlich wurde die als übertrieben empfundene Nutzung kommerzieller Werbemittel – Zeitschriften, Plakate, Flugzettel – um eben diese kontroversiellen Aussagen und Aktionen bei einem möglichst großen Publikum bekanntzumachen, kritisiert. Die Futuristen beurteilten die Reklame der Gruppe unterschiedlich, vom Mittel zum Zweck bis hin zum besonderen Merkmal des Futurismus. Die Provokation im öffentlichen Raum, die zur Bewerbung des Futurismus und seiner Veranstaltungen geschah, wurde als Aktionskunst anerkannt; Marinetti stellte die futuristische Propaganda als militärische Taktik dar. Doch so differenziert die futuristische Künstlerwerbung innerhalb der Gruppe und von außenstehenden Kritikern bewertet wurde, in einem Punkt stimmten alle Positionen überein: Marinettis Rolle als Leiter der Bewegung blieb untrennbar verbunden mit seiner Funktion als Quelle, Organisator und Hauptakteur der futuristischen Vermarktungskampagne.

⁶² G. Papini, „Futurismo e Marinettismo“, in: *Lacerba*, 14.Februar 1915, S.49-51. Vgl. Malsch 1997, S.174-175.

⁶³ Cisneros 2017, S.219-221.

3 Die Literaturzeitschrift *Poesia*

1905 gründete Marinetti gemeinsam mit dem Dichter Vitaliano Pontì und dem Dramatiker Sem Benelli die Literaturzeitschrift *Poesia*. Erklärtes Ziel der Publikation war es, eine Plattform für moderne Literatur in Italien zu schaffen.⁶⁴ Das grafisch gestaltete Titelblatt der Zeitschrift, das bis zur Einstellung der Publikation unverändert blieb, spiegelte diesen Anspruch wider (Abb.4, 5): Es zeigt eine Frauengestalt mit Bogen auf einer Bergspitze, umgeben von Sternen; ihr Pfeil trifft soeben den Körper einer vielarmigen Monstergestalt, die sich im schräg gegenüberliegenden Bereich des Bildes befindet. Zeitgenössische Interpretationen sahen im Deckblatt der Zeitschrift eine symbolische Kriegserklärung Marinettis an die traditionelle Kunstszene Italiens, die, in Form einer heroischen Muse, die Welt der Materie niederstreckt.⁶⁵

Die *Poesia* publizierte bisher unveröffentlichte Texte junger Autoren, sowohl aus Italien als auch aus dem Ausland. Neben einer Veröffentlichung in der Zeitschrift bot das an die *Poesia* gekoppelte Verlagshaus der *Edizioni Poesia* ausgewählten Autoren auch die Möglichkeit einer eigenständigen Buchpublikation in der hauseigenen Verlagsreihe. Im Gegensatz zu vergleichbaren italienischen Zeitschriften, wie etwa *La Voce* und *Lacerba*, war die *Poesia* auf ein internationales Publikum ausgelegt, wie der Untertitel „Rivista Internazionale“ verdeutlichte.⁶⁶ Neben italienischen Texten wurden auch französische, deutsche, englische und spanische Einsendungen publiziert; die

⁶⁴ Salaris 1990, S.31-32. Siehe dazu auch Paolo Buzzis Aufsatz, „I tempi di Poesia“, in: *La Fiera Letteraria*, 6. Mai 1928, in denen er die Gründung der Zeitschrift beschrieb: „Marinetti wollte eine Zeitschrift gründen, die das brandneue Produkt aller modernen Dichter in allen Sprachen der Menschheit aufnehmen sollte [...]“. („Marinetti volle fondare una rassegna destinata ad accogliere il prodotto nuovissimo di tutti i poeti moderni in tutti gli idiomi dell’umanità [...]“), zitiert nach Morini/Pignatari 1982, S.9.

⁶⁵ Marinelli 1987, S.166-167. Marinelli beschreibt Walter Vaccaris und Jules Bois zeitgenössische Interpretationen der Grafik; auch in Tullio Panteos Marinetti-Biografie wurde das Titelblatt der *Poesia* in direkten Bezug zu seiner Lyrik gesetzt: Die Sterne der Abbildung, so die Interpretation, verwiesen auf Marinettis Gedicht „À la conquête des étoiles“, das Ungetüm auf Marinettis Metaphern der „infame réalité“, die er symbolhaft als monsterähnliches Meereswesen beschrieben hatte; siehe dazu Tullio Panteo, „Il poeta Marinetti“, Mailand 1908, S.64.

⁶⁶ Berghaus 1996, S.22.

Zeitschrift wurde in ganz Europa zum Verkauf angeboten.⁶⁷ Mit einem günstigen Kaufpreis von einer Lira pro Ausgabe konnten die Produktionskosten der auf hochwertigem Papier gedruckten Zeitschrift nicht gedeckt werden;⁶⁸ das Ziel der Zeitschrift lag nicht in kommerziellem Gewinn, sondern in einer möglichst hohen Verbreitung.⁶⁹ Ursprünglich sollte die Zeitschrift monatlich erscheinen, was allerdings nicht immer eingehalten wurde, stattdessen erschienen häufig Sammelausgaben für mehrere Monate.⁷⁰ Ab dem zweiten Erscheinungsjahr übernahm Marinetti die alleinige Redaktion der Zeitschrift.⁷¹ Im letzten Erscheinungsjahr, 1909, wurde die *Poesia* zum Sprachrohr des Futurismus, in der futuristische Manifeste und Mitteilungen der Gruppe publiziert wurden. Nach Einstellung der monatlichen Produktion blieb die *Poesia* als Verlagshaus für den Futurismus relevant: In den nun umbenannten *Edizioni futuriste di Poesia* publizierte Marinetti eine Reihe verschiedener Texte der futuristischen Autoren und Künstler. Doch bereits bevor die *Poesia* ab 1909 zu einem Medium des Futurismus wurde, können an der Bewerbung der Zeitschrift jene Vermarktungsstrategien abgelesen werden, die Marinetti später für die Verbreitung des Futurismus aufgriff und weiterentwickelte.

⁶⁷ Die erste Ausgabe der *Poesia* enthielt den Hinweis, dass die Publikation außerhalb Italiens in den damals österreichischen Städten Triest, Görz, Trient, Zadar, Split, Pula und Fiume erhältlich war, sowie in zahlreichen internationalen Metropolen, darunter London, Paris, Leipzig, Berlin, Wien, Madrid, Barcelona, Alexandria, Kairo, Athen, Korfu, Bukarest und St Petersburg, siehe *Poesia* 1905, N.1, Rückseite. Ab der dritten Ausgabe wurde auch eine Liste der italienischen Verkaufsorte angegeben.

⁶⁸ Marinelli, S.166. Ein Jahresabonnement konnte auch aus dem Ausland für 15 Lira erstanden werden, siehe *Poesia* 1905, N.1, Index. 1909 wurde der Kaufpreis in Italien zunächst auf zwei und für die letzten Ausgaben auf drei Lira erhöht, siehe *Poesia* 1909, N.1-2, N.3-4-5-6, Index.

⁶⁹ Salaris 1990, S.41.

⁷⁰ Marinelli 1987, S.166.

⁷¹ Siehe dazu die Ankündigung der Redaktion, die verlautete: „*Sem Benelli und Vitaliano Ponti sind nicht mehr Teil der POESIA-Direktion, obwohl sie weiterhin zu unseren besten Mitarbeitern und Freunden gehören.*“ („*Sem Benelli e Vitaliano Ponti non fanno più parte della Direzione di POESIA, pur rimanendo fra i nostri migliori collaboratori ed amici.*“), in: *Poesia* 1906, N.3-4-5, k.S.

3.1 Vermarktung 1905 - 1909

Die Vermarktung der *Poesia* erfolgte durch kommerzielle Werbemittel, wie etwa Werbegeschenke und Umfragen.⁷² Bücher der Verlagsreihe wurden von Marinetti als Geschenke an Journalisten, Literaten und Politiker gesendet.⁷³ Beiträge zur ersten Leseumfrage der *Poesia* erschienen in ihrer vierten Ausgabe 1905. Die Aufforderung zur Einsendung von Beiträgen eben dieser, die, gepaart mit der Ankündigung Antwortsendungen prominenter französischer Literaten, die folgende Ausgabe bewarb, wurde sowohl in Italienisch als auch Französisch formuliert.⁷⁴ Nicht nur die Sprache, auch der Hinweis auf die bereits erfolgten Einsendungen von französischen Autoren demonstrierte die enge Verbindung der *Poesia* zu den literarischen Kreisen Frankreichs. Auch für die darauffolgende Umfrage, die zu Stellungnahmen zur freien Versform aufrief,⁷⁵ wurde das Antwortschreiben Gustave Kahns als erster Beitrag präsentiert und zuvor beworben.⁷⁶ Neben den üblichen kommerziellen Mitteln der Reklame besaß die *Poesia* eine weitere Ebene der Selbstreklame; regelmäßig kommentierte und bewarb sie die hauseigenen Publikationen der *Edizioni Poesia* sowie die Werke und aktuellen Projekte ihrer Redakteure. Dossiers mit

⁷² Brooker 2013, S.515. Marinetti sandte kostenlose Exemplare und beliebte Mailänder Süßwaren, in das Deckblatt der Zeitschrift eingewickelt, an Buchhandlungen und Zeitungen, um Abonnenten zu gewinnen. Auch die Publikationen der Verlagsreihe der *Poesia* dienten als Werbemittel: Der Preis eines Jahresabonnements wurde durch die gratis Zusendung von vier Büchern aus der Verlagsreihe erstattet.

⁷³ Salaris 1990, S.38.

⁷⁴ „Bitte teilen Sie uns in Versform oder in Prosa mit, was Sie über die inspirierende Schönheit der italienischen Frauen denken, und fügen Sie Ihre unveröffentlichten Eindrücke und persönlichen Erinnerungen hinzu. Wir haben bereits feinsinnige und tiefgründige Antworten von Maurice Bar, Sar Peladan, Paul und Victor Margueritte, Jules Claretie, François de Curel, Camille Mauclair, Gustave Kahn, Rachilde, Edouard Rod usw. erhalten, die wir in den folgenden Ausgaben veröffentlichen werden.“ („Veuillez nous dire en vers ou en prose ce que vous pensez de la beauté inspiratrice de la femme italienne en ajoutant vos impressions inédites et vos souvenirs personnels. Ci sono già pervenute risposte sottili e profonde di Maurice Bar, Sar Peladan, Paul et Victor Margueritte, Jules Claretie, François de Curel, Camille Mauclair, Gustave Kahn, Rachilde, Edouard Rod ecc. che pubblicheremo nei prossimi numeri.”), in: *Poesia* 1905, N.9, „Inchiesta Internazionale di ‘POESIA’ sul Verso Libero”, k.S.

⁷⁵ Somigli 2011, S.82-85. Somigli weist daraufhin, dass die Fragestellungen in Italienisch und Französisch bewusst unterschiedlich und polemisch formuliert wurden, um eine Debatte anzuregen.

⁷⁶ *Poesia* 1905, N.10, „Inchiesta Internazionale di ‘POESIA’ sul Verso Libero”, k.S.

Besprechungen und positiven Rezensionen von Marinettis Werken und den Publikationen der Autoren der *Edizioni Poesia* waren ständiger Bestandteil der Zeitschrift.⁷⁷ Die Zeitschrift übernahm für „ihre“ Autoren quasi die Rolle eines Agenten, indem sie die Leserschaft über Entwicklungen und Presseresonanz der *Poesia*-Autoren auf dem Laufenden hielt. Dies diente nicht nur als Reklame für die Schriftsteller, sondern unterstrich gleichzeitig die Rolle der Zeitschrift in ihrer selbsterklärten Position als Lanzenbrecher der modernen Literatur Italiens. Dieser Anspruch wurde durch die Einbindung von bereits etablierten Literaten unterstützt, die von Marinetti gezielt zur Mitwirkung aufgefordert wurden.⁷⁸ Ihre Beiträge wurden ebenfalls als dauerhaft präsente Werbeinhalte der Zeitschrift eingesetzt: Wiederholt wurde auf Unterstützungsbekundungen bekannter Autoren hingewiesen, entweder durch die Aufzählung von Einsendungen an die *Poesia* von bekannten Literaten wie etwa Gabriele d'Annunzio oder Gustave Kahn, wie auch durch das wiederholte Platzieren von Slogans, die verkündeten, dass eben jene Autoren bereits von der *Poesia* publiziert oder als Teil der Porträtreihe der Zeitschrift, die literarische Meister würdigte, behandelt worden waren (Abb.6-9).

⁷⁷ Als repräsentatives Beispiel kann hier eine Ausgabe der *Poesia* von 1906 herangezogen werden: Der erste Beitrag präsentierte eine Sammlung positiver Rezensionen zu Marinettis Theaterstück „Le Roi Bombance“ (*Poesia* 1906, N.9-10-11-12, S.3.: „Il trionfo di 'Roi Bombance': Lettere di Paul Adam, Emile Verhaeren, Alfred Harry à F.T. Marinetti), gefolgt von einem Aufsatz eines Literaturkritikers zum Roman „L'Esilio“ von Paolo Buzzi, dem Gewinner des ersten Literaturwettbewerbs der Zeitschrift, und weitere Pressereaktionen zu einer Gedichtsammlung, die ebenfalls in den *Edizioni Poesia* erschienen war (*Poesia* 1906, N.9-10-11-12, „L'ESILIO, di PAOLO BUZZI giudicato da SILVIO BENCO“, S.5-6, „L'Incubo Velato' di Enrico Cavacchioli giudicato dalla Stampa“, S.6-8.) Dazu kamen Ankündigungen geplanter Publikationen jener Schriftsteller, die im Verlag der Zeitschrift erscheinen sollten (*Poesia* 1906, N.9-10-11-12, S. 6, 8.) Beiträge derselben Art finden sich in beinahe jeder Ausgabe der *Poesia*.

⁷⁸ Marinelli 1987, S.121. Sowohl für die Lancierung der *Poesia* als auch im Verlauf ihrer Publizierung nutzte Marinetti die Kontakte, die er in den literarischen Kreisen in Paris und Mailand geknüpft hatte. Die Zeitschrift konnte über ihren Erscheinungsverlauf hinweg neben Einsendungen junger Autoren immer wieder Werke von bekannten Größen der internationalen Literaturszene präsentieren; ein Beispiel dafür findet sich in einem Schreiben Marinettis aus dem Jahr 1907 in welchem er Giovanni Pascoli um eine Text-Einsendung für die *Poesia* bittet, für die Marinetti eine Vergütung von Einhundert Lira anbietet, siehe Salaris 1990, S.41-45.

Die Präsentation des eigenen Erfolges stellte ein wiederkehrendes Thema in der *Poesia* dar. Die ersten Beiträge der zweiten Ausgabe widmete sich Einsendungen, die den Herausgebern ihr Lob zur Gründung der Zeitschrift aussprachen (Abb.6).⁷⁹ Auch auf der letzten Seite beschrieben ausgewählte Zeitungsberichte verschiedene, in den Folgewochen stattfindende Veranstaltungen und Publikationen der Herausgeber der *Poesia* und von Autoren, deren Werke in der Zeitschrift veröffentlicht wurden.⁸⁰ Die Presseschau mit Ankündigungen und durchwegs positiven Rezensionen blieb nicht nur ein fixer Programmpunkt der Zeitschrift, auch Gratulationen zur Begründung der *Poesia* blieben unter dem Titel „Il Trionfo del Poesia“ in den ersten zwei Erscheinungsjahren eine wiederkehrende Beitragsreihe,⁸¹ in der Briefe von Autoren und Kritikern, sowie internationale Zeitungsreaktionen den Erfolg der *Poesia* illustrierten. Ab der 11. Ausgabe löste der „Triumphzug“ von Marinettis Theaterstück „Il Roi Bombance“ die demonstrativ erklärten Erfolge der Zeitschrift ab.⁸²

Die *Poesia* zeigt in ihren Grundzügen bereits Marinettis Werbestrategien, die er im Futurismus weiterhin umsetzen und erweitern sollte. Die Ambition Marinettis, moderne Literatur in Italien zu größerer Bekanntheit zu bringen, wurde mit kommerziellen Werbemaßnahmen kombiniert, um eine große Reichweite zu erzielen. Er strebte eine hohe Verbreitung der Zeitschrift in Italien und im Ausland an, wie die Auflage, der niedrige Preis und Informationen zu Kaufstandorten und die Reklame für Abonnements zeigen. Durch die Verlagsreihe der *Poesia* schuf die Zeitschrift darüber hinaus ein internes Netzwerk von Publikationen und Autoren, das nicht nur für den literarischen Diskurs, den die Zeitschrift durch Umfragen und Einsendungen anstrebte,

⁷⁹ *Poesia* 1905, N.2, „Il Trionfo di Poesia“, k.S.

⁸⁰ *Poesia* 1905, N.2, „Gale e Fanfare“, k.S.

⁸¹ *Poesia*, 1905, „Il Trionfo di Poesia“ in N.2, N.3, N.6, N.9, *Poesia* 1906, N.3-4-5, k.S.

⁸² *Poesia* 1905, „Il Trionfo di Roi Bombance“, in N.11, N.12, k.S.; *Poesia* 1906, „Il Trionfo di Roi Bombance“, in N.1-2, N.3-4-5., N.6-7-8, k.S.

relevant war, sondern als Mittel zur Selbstbewerbung genutzt wurde. Dabei blieb Marinetti stets zentral involviert, und das nicht allein durch die Besprechung und Bewerbung seiner Projekte. Die gesamte *Poesia* war auf seine Person ausgerichtet: Produktion und Verbreitung der Publikation, von der Auswahl der Drucksorten bis hin zu den veröffentlichten Autoren, lagen in seiner Hand; selbst das Motiv des Deckblatts stand in direkter Verbindung zu seinen literarischen Werken. Somit hatte die *Poesia* neben der Publikation moderner Literatur eine zweite Rolle: Sie präsentierte Marinetti als einen international vernetzten Schriftsteller und aktiven Kulturförderer, dessen selbsterklärter Erfolg ein zentrales Thema der Zeitschrift darstellte.

3.2 Sprachrohr des Futurismus

Nach der Publikation des futuristischen Gründungsmanifests im Februar 1909 nutzte Marinetti die Werbemaßnahmen, die bisher der Verbreitung der *Poesia* und der von ihr publizierten Autoren dienten, um den Futurismus in Italien bekannt zu machen und das Eigennarrativ der von ihm gegründeten Bewegung maßgeblich zu bestimmen. Der Zusatz „Organe du Futurisme“ verwies auf die inhaltliche Neuausrichtung (Abb.10).⁸³ Die folgende Ausgabe trug den Untertitel „Il Futurismo“ auf dem Titelblatt,⁸⁴ den sie bis zur Einstellung der Zeitschrift zu Ende desselben Jahres beibehielt (Abb.5). Die Ausgaben der Zeitschrift 1909 sind auf drei Sammel-Ausgaben beschränkt.⁸⁵ Im Verlauf des Jahres kann die immer stärker ausgeprägte Neuausrichtung der Literaturzeitschrift zum alleinigen Organ des Futurismus nachverfolgt werden.

⁸³ *Poesia*, 1909, N.1-2, Verso.

⁸⁴ *Poesia* 1909, N.3-4-5, Titelblatt.

⁸⁵ Da die *Poesia* 1909 nicht jeden Monat erschien, wurden die Ausgaben gesammelt für mehrere Monate publiziert: So wurden Nummer 1 und 2 der *Poesia* 1909 für die Monate Februar und März als gemeinsame Ausgabe gedruckt; ebenso N.3-6 (April, Mai, Juni, Juli) und N.7-9 (August, September, Oktober). Die gesammelten Ausgaben enthielten in Relation eine ähnlich hohe Seitenanzahl wie Einzelausgaben; N.3-6, sowie N.7-9 hatten über 90 Seiten, was der durchschnittlichen Seitenanzahl von 25-30 Seiten einer Einzelausgabe entsprach. Die letzte Ausgabe (*Poesia* 1909, N.7-9) enthielt mehrere Ankündigungen für die Folge Nummer, welche allerdings nicht mehr produziert wurde.

3.2.1 Poesia 1909, N.1-2

Der futuristische Inhalt der ersten Ausgabe des Jahres umfasste nur den französischen und italienischen Neuabdruck des Gründungsmanifestes.⁸⁶ Das Manifest wurde als Beilage zu den Neuankündigungen für bald erscheinende Publikationen mitbeworben; diese Ankündigung der *Edizioni Poesia* enthielten den Zusatz „mit dem Manifest des Futurismus“ (Abb.11).⁸⁷ Das Gründungsmanifest stellte zu diesem Zeitpunkt Beiwerk zu Publikationen der Verlagsreihe, aber noch keine selbstständige Publikation dar. Der Rest der Zeitschrift enthielt keinen weiteren Hinweis auf den Futurismus. Obwohl Marinetti schon zu Beginn des Jahres das erste futuristische Manifest an zahlreiche italienische Zeitschriften gesandt hatte, reagierte die Öffentlichkeit auf die neugegründete Bewegung erst, nachdem das Manifest im Pariser *Figaro* erschienen war.⁸⁸ Marinettis Erwähnung des Futurismus in der *Poesia* sollte sich ebenfalls erst verstärken, nachdem der Futurismus international Aufmerksamkeit erregt hatte.

3.2.2 Poesia 1909, N.3-6

In der folgenden Ausgabe widmete sich die *Poesia* ausführlicher der Gründung des Futurismus. Deckblatt und Rückseite zeigten nun mit neuen Untertiteln an, dass die Zeitschrift das Sprachorgan der futuristischen Bewegung war. Auf der Rückseite wurde neben Informationen zu den Publikationen und dem Abonnement der *Poesia* erstmals nicht nur der Verkaufspreis, sondern auch die Auflagenhöhe der Zeitschrift angegeben, die zunächst bei 30.000 und in der Letztausgabe bei 40.000 Stück lag (Abb.12, 13). Im Vergleich dazu produzierten andere zeitgenössische kulturelle und politische Blätter in geringerem Ausmaß: Die *Lacerba* hatte eine Auflage von 20.000,⁸⁹

⁸⁶ *Poesia* 1909, N.1-2, S.1-8.

⁸⁷ *Poesia* 1909, N.1-2, S.21.

⁸⁸ Coronelli 2020, S.29.

⁸⁹ Schmidt-Bergmann 1993, S.187.

La Voce zählte in ihrer höchsten Auflagenperiode 5.000.⁹⁰ Ein Blick nach Deutschland zeigt ebenfalls geringere Zahlen: Franz Pfemferts Wochenzeitschrift *Die Aktion* besaß eine Auflage von 7.000 und die von Erik-Ernst Schwabach herausgebrachte literarische Monatsschrift *Die weißen Blätter* eine Auflage von 4.000 Stück.⁹¹ Der prominent platzierte Verweis auf die hohe Auflage der futuristischen *Poesia* kann als Erfolgsnachweis Marinettis neuer Bewegung angesehen werden.⁹² Ob die Zahlen tatsächlich eine hohe Nachfrage widerspiegeln, müsste anhand von Inventarlisten oder Presseaufträgen abgeglichen werden, denn Marinetti übertrieb regelmäßig seine Angaben für Werbezwecke.⁹³

Auch inhaltlich spiegelte sich die gesteigerte Rolle der futuristischen Bewegung: Neben einer englischen Übersetzung der Forderungen des Gründungsmanifests und der nochmals abgedruckten französischen und italienischen Version des Textes,⁹⁴ enthielt die Ausgabe auf den ersten Seiten den Nachdruck eines Interviews, welches Marinetti der französischen Zeitschrift *Comoedia* gegeben hatte und das als erster Triumph des Futurismus betitelt wurde.⁹⁵ Darüber hinaus wurde in der Ausgabe erstmals ein kurzes politisches Manifest der Futuristen publiziert, das nach eigener Angabe zuvor in den größten Städten Italiens verteilt worden war.⁹⁶ Es folgte eine Sammlung privater Zusendungen an Marinetti zum Thema Futurismus, die, unter dem

⁹⁰ Billiani 2007, S.45.

⁹¹ Schmidt-Bergmann 1993, S.51.

⁹² Dass dies tatsächlich so wahrgenommen wird, lässt sich noch heute aus der Forschungsliteratur ablesen. So wird etwa der kulturelle Erfolg der *Poesia* von der Oxforder Critical and Cultural History of Modernist Magazines allein anhand der Auflage abgezeichnet, vgl. Brooker 2013, S.515. Ebenso liest Hansgeorg Schmidt-Bergmann an der Auflagenzahl von 40.000 Stück den frühen Erfolg der futuristischen Bewegung in Italien ab, vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S.51.

⁹³ Rainey/Salaris 1994, S.114.

⁹⁴ Die englische Version beinhaltete nicht das vollständige Manifest, sondern nur die Liste der Forderungen, die den Abschluss des ursprünglichen Gründungsmanifests bildeten. Sie wurde von Marinetti im Englischen als „Declaration of Futurism“ betitelt. Vgl. *Poesia* 1909, N.3-6, S.1-2, für die gekürzte englische Version; *Poesia* 1909, N.1-2, S.1-8 für die ungekürzten italienischen und französischen Versionen.

⁹⁵ *Poesia* 1909, N.3-6, S.3-4

⁹⁶ *Poesia* 1909, N. 3-6, S.35.

Titel „Adhésions et Objections“ zusammengefasst, sowohl anerkennende als auch kritische Haltungen zeigten. Im nächsten Abschnitt wurden weitere Reaktionen von Autoren, Kritikern und Journalisten der internationalen Presse präsentiert. Auf dieselbe Weise, mit der die *Poesia* die Lancierung der Zeitschrift und später die Erfolge von Marinettis Stück „Le Roi Bombance“ präsentiert hatte, wurde nun der Futurismus gefeiert. Das Ausmaß des auf Papier gebrachten Triumphzuges hatte allerdings deutlich zugenommen: Statt wie zuvor auf einige Seiten beschränkt, nahmen die gesammelten Reaktionen zum Futurismus ein Drittel der Ausgabe ein. Für die nächste Ausgabe wurde die Beilage weiterer Pressereaktionen angekündigt.⁹⁷ Trotz der Anfeindung, die das Gründungsmanifest in der Presse hervorgerufen hatte, wurden in der *Poesia* nur wenige negative Stellungnahmen abgedruckt; eine gezielte Auswahl, die eine ins Positive verzerrte Wahrnehmung der Pressereaktionen präsentierte.⁹⁸ Auf den nächsten zwanzig Seiten der Ausgabe wurde Marinettis Stück „Le Roi Bombance“ behandelt; auch hier mit einem Nachdruck von Karikaturen, Pressedossiers und einer Ankündigung der Tournee des Stücks in England und Belgien.⁹⁹ Nach diesem Abschnitt widmete sich die Zeitschrift den literarischen Einsendungen. Die inhaltliche Neuorientierung ist offensichtlich: Ein Drittel der Zeitschrift behandelte die Erfolge des Futurismus; zusammen mit der Presseschau zu „Le Roi Bombance“ war mehr als die Hälfte der Ausgabe einzig mit den Projekten Marinettis und ihrer internationalen Rezeption befasst.

Auch die letzte Seite der Ausgabe war einer persönlichen Unternehmung Marinettis gewidmet, mit einem Bericht über ein Duell, welches Marinetti mit dem Kritiker Charles-

⁹⁷ *Poesia* 1909, N.3-6, S.3-34.

⁹⁸ Berghaus 2006, S.9. Marinetti wandte diese Methode wiederholt an; vgl. beispielsweise seine 1921 publizierte Auswahl von positiven Pressereaktionen auf einen Vortrag, der überwiegend negativ aufgefasst worden war: F.T. Marinetti, „Polemiche sul Tattilismo“ in: *Cronache d'attualità*, Mai 1921, S.56-59, siehe dazu auch Berghaus 2006, S.497, Dok.68, Anm.2.

⁹⁹ *Poesia* 1909, N.3-6, „L'explosion du 'Roi Bombance' à Paris“, S.39, „...ce fut une soirée épique!“, S.40-42, „'et l'on parle encore'“, S.43-51.

Henri Hirsch in Paris ausgefochten hatte.¹⁰⁰ Die Auseinandersetzung war entstanden, da Hirsch eine negative Kritik über Marinettis „Le Roi Bombance“ veröffentlicht hatte, woraufhin ein öffentlicher Streit im Theater und die Forderung zum Duell folgten.¹⁰¹ Der gut publizierte Skandal nützte Marinetti, indem er das Gespräch auf sein aktuelles Theaterstück und den Futurismus lenkte. Wie die Darstellung des Ereignisses im Londoner *Evening Standard* zeigt, wurde neben der Dokumentation des Duells in der Zeitschrift eine Erklärung der Ziele der futuristischen Kunst hinzugefügt.¹⁰² Marinetti selbst knüpfte den Aufruhr um das Duell in seiner eigenbiografischer Darstellung nahtlos an die Erfolge von „Roi Bombance“ und des Futurismus an: *„Einen Monat lang wurde Paris durch die revolutionäre Kraft von [Roi Bombance] und durch die Diskussionen für und gegen das Futuristische Manifest, das in Le Figaro erschien, sowie um den Schwerthieb, den ich dem Schriftsteller Charles-Henri Hirsch in einem Duell versetzte, heftig erschüttert. Die Pariser Zeitungen nannten mich ‚Das Koffein Europas‘!“*¹⁰³ Die Reaktion der Öffentlichkeit und der Presse wird in Marinettis Darstellung in den Vordergrund gerückt; sie nimmt denselben Stellenwert ein wie die Aktionen – die Gründung des Futurismus, das Theaterstück –, die sie ursprünglich verursachten, untermauert sie doch in Marinettis Erzählung erst den „revolutionären“ Charakter seiner Person. Mit derselben Schlussfolgerung werden die Reaktionen der internationalen Presse und die hohe Auflagenzahl der *Poesia* als Erfolgsnachweis für

¹⁰⁰ *Poesia* 1909, N.3-6, S.92. Charles-Henri Hirsch war ein französischer Autor, der als Kritiker für den *Mercure de France* arbeitete; das Duell wurde nach der elften Runde einvernehmlich beendet, siehe Simms 2017, S.24.

¹⁰¹ Vgl. den Bericht der *Evening Post*, in: Simms 2017, S.25-26. Siehe dazu auch: Berghaus 2006, S.427, Anm.18.

¹⁰² Simms 2017, S.26.

¹⁰³ „Parigi fu per un mese squassata dalla trucolenza rivoluzionaria di quest’ opera, dalle polemiche pro e contro il Manifesto del Futurismo, apparso nel Figaro, e da un mio colpo di spada assestato in duello al romanziere Charles Henry Hirsch. I giornali parigini mi chiamarono: La caffeina d’Europa!“, in: F.T. Marinetti, „Marinetti e il futurismo“, Rom/Mailand 1929, S.23.

den Futurismus präsentiert: Die Bewegung definierte ihren Stellenwert anhand der Publizität, die sie hervorzurufen fähig war.

3.2.3 Poesia 1909, N.7-9

Im Deckblatt-Reverso der finalen Ausgabe der *Poesia* waren etliche der aufgelisteten Publikationen der Verlagsreihe mit futuristischen Beilagen versehen. Verschiedenen Werken der *Poesia*-Verlagsreihe wurden das Gründungsmanifest, futuristische Proklamationen und im Fall von Gian Pietro Lucinis Roman „Revolverate“ ein futuristisches Vorwort von Marinetti, beigelegt (Abb.14).¹⁰⁴ Neben den üblichen Ankündigungen mitsamt Hinweisen auf die Publikationsreihe, stand erstmals eine dezidierte Aufforderung: Jeder Futurist wurde angewiesen, die Bücher „Revolverate“ von Gian Pietro Lucini und „Aeorplani“ von Paolo Buzzi – beides erschienen in den *Edizioni Poesia* – zu lesen (Abb.15).¹⁰⁵ Auch die Hinweise auf neue Publikationen der *Poesia* unterstrichen die futuristische Neuausrichtung des Verlags: Marinettis Roman „Mafarka, der Futurist“ und Sammelbände der Pressereaktionen zum Futurismus wurden beworben (Abb.16, 17).¹⁰⁶ Publizität und Reichweite der Kunstbewegung wurden demonstrativ präsentiert: Sowohl die Auflagenhöhe der futuristischen *Poesia* als auch die Angabe von „Bekehrten“, die unter den Einsendungen zum Futurismus abgedruckt wurden, wurden dafür herangezogen. Auch negative Presse, obwohl in der Ausgabe zuvor von Marinetti bewusst unterdrückt, galt nun als Identitätsmerkmal, das als Beleg für die radikale Innovation der futuristischen Ideologie stand: Marinettis zweites futuristisches Manifest war versehen mit dem Zusatz: „*Die internationale Zeitschrift „Poesia“ veröffentlicht diese Kampfansage als Antwort auf die*

¹⁰⁴ *Poesia* 1909, N.7-9, Deckblatt-Reverso, k.S.

¹⁰⁵ *Poesia* 1909, N.7-9, S.39.

¹⁰⁶ Marinetti plante, eine Pressesammlung zu den Reaktionen auf den Futurismus zu veröffentlichen. Die französische Version war zweibändig geplant und mit den Titeln: „Les remparts du Passé“ und „La Victoire du Futurisme“. Die italienische Version war als: „Futuristi e Passatisti. Documenti, polemiche e Conferenze“ angekündigt; siehe *Poesia* 1909, N.7-9, S.9, S.40. Das Projekt wurde nie durchgeführt.

*Beschimpfungen, mit denen das alte Europa den triumphalen „Futurismus“ erfreut hat.“*¹⁰⁷ Den Triumph der Kunstbewegung definierte Marinetti an zwei gegensätzlichen Polen: Ablehnung bewies die Wirkung der futuristischen Ideologie ebenso wie Zustimmung. Diese Dichotomie lässt sich besonders klar an einem von Marinetti geplanten Publikationsprojekt nachvollziehen: Eine Pressesammlung der Reaktionen auf den Futurismus (Abb.18). Das Projekt sollte zwei Bände umfassen und über 9.000 Einsendungen und Artikel zum Futurismus behandeln; betitelt wurden die Bände respektive als „Les remparts du Passé“ und „La Victoire du Futurisme“¹⁰⁸ und wiesen den Erfolg von Marinettis Kunstbewegung einerseits anhand von Unterstützungserklärungen, andererseits anhand von Kritik, die allein der traditionellen, der Vergangenheit behafteten Kunst und Literatur zugeschrieben wird. Die Definition des selbsterklärten Erfolgs durch Anfeindungen von außen unterscheidet die mediale Selbstdarstellung des Futurismus von den anderen Projekten der Zeitschrift, über die auf den Seiten der *Poesia* durchwegs positive Rezensionen gesammelt worden waren.

3.2.4 Die *Poesia* nach Produktionsende

Die Transformation der *Poesia* in ein alleiniges Medium des Futurismus lässt sich anhand einer finalen Sonderausgabe der Zeitschrift ablesen, die Marinetti für die erste Reihe der futuristischen Abendveranstaltung 1910 veröffentlichte (Abb.19): Ein doppelseitig bedruckter Flugzettel, der Pressereaktionen, die Forderungen des Gründungsmanifests und einen eigens konzipierten Essay von Marinetti mit dem Titel:

¹⁰⁷ Siehe *Poesia* 1909, N.6-8, S.1: „*La revue internationale „POESIA“ publie cette proclamation de guerre en réponse aux insultes dont la vieille Europe a gratifié le „FUTURISME“ triomphant*“. Das Manifest mit dem Titel: „*Tuons le clair de lune!*“ war in französischer Sprache abgedruckt und wurde gemeinsam mit der italienischen Version als Pamphlet publiziert, sowie als Vorwort zu Gian Pietro Lucinis Roman „*Revolverate*“, der in den *Edizioni Poesia* veröffentlicht wurde, hinzugefügt; siehe Berghaus 2006, S.31.

¹⁰⁸ Ein ähnliches Publikationsprojekt in italienischer Sprache war mit dem Titel: „*Futuristi e Passatisti. Documenti, polemiche e Conferenze*“ angekündigt; siehe *Poesia* 1909, N.7-9, S.9, S.39, 40. Die Projekte wurden nicht umgesetzt.

„Che cos'è il Futurismo?“ beinhaltete.¹⁰⁹ Die Gestaltung des Titels der Beilage, in welchem der massive Schriftzug „IL FUTURISMO“ den Untertitel, der die Broschüre als Beilage der *Poesia* auszeichnet, deutlich überragt, illustriert die inhaltliche Vorrangstellung der Künstlerbewegung. Obwohl die *Poesia* hier die Form eines reinen Reklamehefts des Futurismus annahm, wurde sie dennoch in die direkte Fortsetzung der bisherigen Publikation gestellt: Die Jahreszahl der Veröffentlichung wurde chronologisch weitergeführt. Das Beiblatt blieb allerdings die einzige Ausgabe des fünften Erscheinungsjahres. Die inhaltliche Spaltung der Zeitschrift – einerseits internationale Literaturschau, andererseits Sprachrohr des Futurismus – führte nach 1909 letztlich zur Einstellung der Zeitschrift, da Marinetti sich von nun an ausschließlich dem Futurismus widmete.¹¹⁰

In ihren „futuristischen“ Ausgaben von 1909 übernahm Marinetti die Werbeträger, die die Zeitschrift zuvor zur Selbstreklame genutzt hatte, für den Futurismus. Die Publikationen der *Edizioni Poesia* wurden Reklamemittel der Künstlergruppe, nicht nur indem die Autoren, teilweise ohne ihr Einverständnis oder die Möglichkeit, das futuristische Manifest zu lesen,¹¹¹ zu Futuristen ernannt wurden, sondern auch, indem die Bücher der *Poesia*-Reihe Marinettis Schriften zum Futurismus verbreiteten, sei es

¹⁰⁹ Salaris 2012, S.300-305, siehe auch Coronelli 2020, S.28-29.

¹¹⁰ Giovanni Papini beschrieb den Wandel der *Poesia* von einer modernen Literaturzeitschrift hin zum „Motor des Futurismus“, der erst durch die *Lacerba* ein neues Sprachmedium fand: „Seit drei Jahren hatte *Poesia*, [...], ihr Erscheinen eingestellt. Als „Motor des Futurismus“ hätte sie kompromisslos werden müssen; aber es ist nicht immer leicht, ein Unternehmen, das mit einem ganz anderen Geist begonnen hat, von Grund auf zu verändern. Marinetti hatte sie lieber abgeschafft, als sich auf Kompromisse einzulassen. Anfang 1913 wurde in Florenz eine unabhängige, avantgardistische, sehr lebendige und revolutionäre Zeitschrift namens *Lacerba* gegründet [...], deren Redakteure Papini und Soffici, die sich bis dahin vom Futurismus ferngehalten hatten, aber als wache Geister, die immer auf der Suche nach der Moderne waren, sozusagen in dieselbe Richtung arbeiteten.“ („Depuis trois ans, *Poesia*, [...], avait cessé de paraître. Devenue „moteur du Futurisme“, elle aurait dû devenir intransigeante; mais il n'est pas toujours facile de transformer de fond en comble une entreprise commencée avec un esprit tout différent. Marinetti avait mieux aimé la supprimer que tomber dans les compromis. Mais au commencement de 1913 était née à Florence une revue indépendante, d'avant-garde, très vivante et révolutionnaire, *Lacerba*, [...] ses rédacteurs Papini et Soffici, qui jusqu'alors s'étaient tenus loin du Futurisme, mais, esprits toujours en éveil et à l'affût de la modernité, travaillaient, on peut dire, dans une direction parallèle.“ Giovanni Papini, „Lettres Italiens: Le Futurisme“, in: *Mercure de France*, 1. Februar 1914, S.644-649.

¹¹¹ Stassi 2016, S.30.

in Form von Beilagen, Vorworten oder Reklameanzeigen. Auch die Pressedossiers, die die Zeitschrift seit ihrer Entstehung zur Demonstration des eigenen Erfolgs sowie für Marinettis Projekte und die Autoren der Verlagsreihe der *Poesia* herausgab, wurde nahtlos zur Bewerbung des Futurismus übernommen. Dabei definierte Marinetti den Erfolg der futuristischen Bewegung anhand der Publizität, die sie hervorrief, sei diese positiv oder negativ.

Nach Einstellung der Zeitschriftproduktion blieben die *Edizioni Poesia* als Verlagshaus für den Futurismus von Bedeutung und wurden dementsprechend gekennzeichnet: Mitteilungen, Manifeste und Romane der Futuristen erhielten den Beisatz *Edizioni futuriste di Poesia*; die Bücher der Reihe wurden mit dem Aufkleber „‘Poesia’, organo del futurismo“ versehen.¹¹² Eine neue futuristische Zeitschrift fand sich erst in der Florentiner *Lacerba*, in der ab 1913 Manifeste und Mitteilungen der Futuristen veröffentlicht wurden.¹¹³ Marinetti verfasste zahlreiche Artikel für die *Lacerba*, war aber kein Mitglied ihrer Redaktion. Stattdessen nahmen Manifeste, Aushänge, Katalogtexte und Berichte an die Presse den Platz der *Poesia* als Sprachorgane des Futurismus ein.

4 Manifeste

Die futuristischen Manifeste erläuterten sowohl die grundlegende Philosophie der Bewegung als auch technische Theorien der verschiedenen Kunstrichtungen, die der Futurismus umfasste. Als ein Medium, das der direkten Kommunikation zwischen der Künstlergruppe und der Öffentlichkeit diene, ist das Manifest auch im Hinblick für die Vermarktungsstrategie der Künstlergruppe relevant. Marinetti ließ das

¹¹² Salaris, 1990, S.96. Marinettis Tätigkeit als Verleger der Futurismus erstreckte sich neben den Publikationen der *Poesia*-Reihe, Flugblätter und Pamphlete, auch auf die Auswahl die Satzung und Gestaltung der futuristischen Ausstellungskataloge.

¹¹³ Werkner 1979, S.11.

Gründungsschriftstück des Futurismus erstmals am 5. Februar 1909 in der Bologneser Zeitschrift *Gazzetta di Emilia* abdrucken;¹¹⁴ in den nächsten Tagen erschien der Text als Artikel in zahlreichen weiteren italienischen Tagesblättern.¹¹⁵ Erst am 20. Februar folgte die Veröffentlichung auf der Titelseite des Pariser *Figaro*.¹¹⁶ Die Veröffentlichung in einer der größten Pariser Tageszeitungen war einerseits auf größtmögliche Reichweite ausgelegt, reihte sich aber auch in eine Tradition der literarischen Avantgarde: 1886 hatte Jean Moréas das Symbolistische Manifest im *Figaro* veröffentlicht; die Publikation galt als Geburtsstunde des Symbolismus.¹¹⁷ Ebenfalls im *Figaro* folgte 1897 das Manifest des Naturalismus von Saint-Georges de Bouhelier.¹¹⁸ Marinetti griff somit mit dem Medium des Manifests auf eine etablierte Gattungstradition der literarischen Avantgarde zurück; auch war er einer von wenigen Künstlern, der seine Manifeste ausdrücklich als solche benannte und durch die eindeutige Betitelung nochmals die Textgattung unterstrich.¹¹⁹ Obwohl die Publikation von literarischen Manifesten im *Figaro* Tradition hatte, war das futuristische Gründungsmanifest kontroversiell.¹²⁰ Marinettis Medienstrategie zeigt sich im Umgang mit den Reaktionen, die das Manifest auslöste. Kritik am Futurismus schrieb er den veralteten Vorstellungen des Establishments zu, was wiederum als Beweis für die

¹¹⁴ Berghaus 2006, S.16.

¹¹⁵ Nach Veröffentlichung im *Figaro* erschien das Manifest auch in weiteren europäischen Tageszeitungen außerhalb Italiens, siehe dazu Lista 1973, S.89.

¹¹⁶ Lista 2008, S.79-80. Marinetti hatte ursprünglich einen früheren Termin im *Figaro* geplant, verschob diesen allerdings, da die Schlagzeilen zu diesem Zeitpunkt von den Nachrichten einer verheerenden Überschwemmung dominiert wurden, und somit das Manifest weniger Aufmerksamkeit erhalten hätte.

¹¹⁷ Marinelli 1985, S.52.

¹¹⁸ Ibidem, S.113.

¹¹⁹ Ibidem, S.104.

¹²⁰ In seiner Analyse von Künstlermanifesten stellt Friedrich Malsch in diesem Zusammenhang fest, dass selbst das polarisierende Vokabular des futuristischen Gründungstextes zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung die Norm für künstlerische Manifeste darstellte; Malsch argumentiert, dass der *Figaro*, der den Text kürzte, keinesfalls Abschnitte wegließ, die der Verherrlichung von Gewalt und Militanz gewidmet waren, sondern im Gegenteil, Erklärungen zur vorgestellten Ästhetik des Futurismus kürzte: Die provokanten Textabschnitte seien beibehalten worden, da sie in der Gattung des Künstlermanifests seitens des Publikums bereits erwartet wurden; siehe Malsch 1997, S.98. Hierzu ist allerdings anzumerken, dass zeitgenössischen Medien die Reaktion auf die Veröffentlichung des futuristischen Gründungsmanifests als ungewohnt heftig beschrieben, vgl. etwa „Les premières Victoires du Futurisme. Interview de M. Marinetti par un rédacteur de ‚Comœdia‘“, *Poesia* 1909, N.3-6, S.4.

Schlagkraft der futuristischen Ideale angeführt wurde. Selbst Ablehnung von Künstlern, deren Werke Marinetti als progressiv ansah und zuvor verteidigt und veröffentlicht hatte, wurde durch dieselbe Schlussfolgerung in ein positives Licht gesetzt. So erwiderte er auf die Frage, ob ihn die kritische Haltung zeitgenössischer, von ihm als fortschrittlich angesehener Autoren, traf: „*Diese Feindseligkeit überrascht mich überhaupt nicht. Sie rechtfertigt sogar den Ausbruch des Futurismus [...]*“¹²¹.

4.1 Verbreitung

Durch den Bezug zu vorangegangenen literarischen Avantgardegruppen etablierte das Manifest den Futurismus als eine Künstlerbewegung der Avantgarde. Gleichzeitig wurden die futuristischen Manifeste durch die von Marinetti organisierte Verbreitung zu einem Massenkommunikationsmittel. Marinettis *Edizioni futuriste di Poesia*, die sowohl literarische Werke der futuristischen Autoren als auch Manifeste verschiedener Kunstgattungen beinhalteten, wurden mehr als Werbematerial, denn als literarisches Kunstwerk produziert.¹²² Häufig wurden sie in gleicher oder nur leicht abgeänderter Form wiederholt publiziert, versatzstückhaft in verschiedenen Sammelbänden und Broschüren eingefügt, oder als Werbegeschenk an Journalisten und Kritiker geschickt.¹²³

¹²¹ „*Cette animosité ne m'étonne point. Elle légitime même l'explosion du futurisme [...]*“, Marinetti, „Les premières Victoires du Futurisme. Interview de M. Marinetti par un rédacteur de ‚Comœdia‘“, *Poesia* 1909, N.3-6, S.4.

¹²² Chytraeus-Auerbach 2003, S.247.

¹²³ Günter Berghaus hat in seiner Anthologie von Marinettis wichtigsten Texten (Berghaus 2006) neben englischen Übersetzungen ebenfalls die oft komplizierte und aufschlussreiche Publikationshistorie von jedem Text angeführt. Exemplarisch für eine solche Publikationskette kann der Text „Kampf um Venedig“ angeführt werden: Ursprünglich handelte es sich dabei um einen Abschnitt einer Rede von Marinetti, der anschließend als Broschüre der *Edizioni Poesia* veröffentlicht und dabei auch von Boccioni, Carrà und Russolo unterzeichnet und somit zu einer Manifest-ähnlichen Mitteilung der Gruppe wurde. Eine französische Übersetzung erschien am 17. Juni 1910 in der Zeitschrift *Comœdia*; ein weiterer Abschnitt der Rede wurde unter dem Titel „Eine futuristische Rede von Marinetti an die Venezianer“, ebenfalls in Französisch, als eigenständige Broschüre und in der Zeitschrift *Les Tendances nouvelles* 1911 veröffentlicht. Anschließend erschienen Passagen des Textes in der Anthologie „Le Futurisme“, 1911, sowie in Marinettis Aufsatzsammlungen, die er 1914, 1915, 1919 und 1924 veröffentlichte. Siehe dazu Berghaus 2006, S.168.

Die futuristischen Manifeste, die in den *Edizioni futuriste di Poesia* veröffentlicht wurden, waren ab 1910 als eigenständige Publikationen der Verlagsreihe gelistet, nachdem sie zuvor als Beilage zu den Büchern der Verlagsreihe verschickt worden waren. Anders als die zuvor veröffentlichten Romane und Gedichtbände der *Poesia* wurden sie allerdings nicht kommerziell vertrieben, sondern gratis versandt, wie etwa der Zusatz zu Carlo Carràs Manifest der Lärmkunst aus dem Jahr 1913 belegt (Abb.20). Auf der letzten Seite des Manifests findet sich eine Auflistung aller bisher in den *Edizioni Poesia* erschienen Manifeste des Futurismus, mit dem Hinweis, dass alle Exemplare auf Anfrage kostenlos zugeschickt würden. Nicht die profitable Produktion der Manifeste, sondern ihre Rolle als Medien zur Verbreitung des Futurismus wird hierbei deutlich.¹²⁴ Eine Vorgehensweise, die den Wert der Texte herabsetzte, wie der italienische Journalist und Verleger Giuseppe Prezolini kritisierte: *„Ein futuristisches Buch ist keinen Pfennig mehr wert...wer wäre jemals dumm genug, ein futuristisches Buch zu kaufen, wenn jeder weiß, dass man nur eine Grußkarte an F. T. Marinetti, Corso Venezia, 61, Mailand, schicken muss, um mit der Post ein großes Paket voller Bücher vor die Haustür zu bekommen – und zu wissen, dass man regelmäßig alle anderen erhalten wird, die die Fabrik des Futurismus in Zukunft veröffentlichen wird.“*¹²⁵ Trotz dieser kritischen Einschätzung zeigt Prezolinis Kommentar, dass Marinettis Vorgehensweise zumindest in einer Hinsicht aufgegangen war: Sein Name und seine Mailänder Wohnadresse waren allgemein als Zentrum des Futurismus bekannt. Die Funktion der Manifeste als futuristische Werbebroschüren wurde weitgehend wahrgenommen und kritisiert, unter anderem auch aufgrund der geringen

¹²⁴ Chytræus-Auerbach 2003, S.97.

¹²⁵ „Il libro futurista non vale più nulla...Chi è mai stato così imbecille da comprare un libro futurista, quando sa che inviando un semplice biglietto da visita a F. T. Marinetti, Corso Venezia, 61, Milano, se ne vedrà scaraventare dalla posta un intero pacco, e, più tardi, riceverà regolarmente tutti quegli altri che l'officina futurista va pubblicando? ...la roba regalata val meno di quella pagata...“, G. Prezolini, „Marinetti disorganizzatore,“ in: *La Voce*, 30. März, 1915, S.510-17, zitiert nach: Rainey/Salaris 1994, S.118.

Wirksamkeit dieser Form der Reklame: Als die Zeitschrift *La Voce* 1909 das italienische Zeitungsimperium des Verlegers Antonio Albertini einer Analyse unterzog, stellte sie fest, dass Marinetti im Vergleich zu diesem modernen Medienmogul amateurhaft agiere.¹²⁶ Die vielbeworbenen gratis Sendungen der futuristischen Manifeste seien Päckchen, mit denen die Empfänger nichts anfangen könnten.¹²⁷ Nichtsdestotrotz blieben die futuristischen Manifeste das wichtigste text-basierte Kommunikationsmittel der Gruppe. Nicht allein in den *Edizioni futuriste di Poesia* vertrieben und in futuristischen Anthologien abgedruckt, wurden sie auch als Werbemittel für Veranstaltungen und Ausstellungen in Straßenaktionen verteilt oder aus fahrenden Autos oder den Unterkünften der Futuristen auf die Straße geworfen, um Aufmerksamkeit zu erregen.¹²⁸ Die Lesung von Manifesten war fester Bestandteil futuristischer Veranstaltungen, sowohl in den großen Theaterauftritten der Futuristen als auch in kleineren Vorträgen, die als Teil des Ausstellungsprogramms der Gruppe stattfanden. Auch alle internationalen Ausstellungskataloge der Futuristen enthielten Manifeste, die in die Landessprache der Ausstellungsorte übersetzt wurden.¹²⁹

4.2 Charakteristika

Marinetti war maßgeblich an der Produktion von futuristischen Manifesten beteiligt.¹³⁰

Da die Manifeste im Verlag der *Poesia* erschienen, kontrollierte Marinetti die formale

¹²⁶ Thoma 2003, S.172.

¹²⁷ G. Prezolini, „La famiglia del Corriere“, in: *La Voce*, 1/18, 15. April 1909, S.71-72. „Non si tratta mica del manifesto del futurismo che un povero diavolo di ricco manda a regalare in pacchi raccomandati a tutti quelli che non sanno che farsene.“ Vgl. Thoma 2003, S.171-173.

¹²⁸ Somigli 2003, S.159. Um in Berlin das öffentliche Interesse für die futuristische Ausstellung zu wecken, nutzte Marinetti dieselbe Vorgehensweise: Gemeinsam mit Boccioni fuhr er in einem offenen Wagen durch die Stadt und warf Manifeste und Plakate zur Ausstellung mit den Rufen „Eviva Futurista“ auf die Straße, wie Nell Walden berichtet in: „Der Sturm: Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis“, Baden-Baden 1954, S.15. Siehe dazu auch Weissweiler 2009, S.156-157.

¹²⁹ Zu Marinettis Korrespondenz mit Herwarth Walden zur Übersetzung der futuristischen Manifeste für die vom *Sturm* organisierten Ausstellungsreihe siehe Weissweiler 2009, S.71-73.

¹³⁰ In zahlreichen Fällen ist belegt, dass futuristische Künstler ihre Manuskripte zunächst an Marinetti sandten oder mit ihm gemeinsam bearbeiteten, bevor sie in Druck gingen. Vgl. dazu etwa Carràs Beschreibung der Produktion des ersten Manifests der futuristischen Kunst: „Wir drei arbeiteten den

Gestaltung der Publikationen: Sämtliche Manifeste erschienen im selben Schriftsatz und Format, mit Hinweis auf die Direktion der futuristischen Gruppe in Mailand.¹³¹ Auch sprachlich und inhaltlich erteilte Marinetti Vorgaben, um eine einheitliche Sprachwahl der Manifeste zu sichern und standardisierte Text-Formeln zu kreieren.¹³² In mehreren Texten und Korrespondenzen legte er seine Grundsätze der „Kunst, Manifeste zu schreiben“ dar.¹³³ Eine möglichst breite Schicht der Bevölkerung sollte angesprochen werden,¹³⁴ ihre Aufmerksamkeit durch Provokation und Übertreibung gefesselt werden.¹³⁵ Als ein Beispiel für Marinettis Nutzung von polemischen Inhalten und der

ganzen Tag über, und am Abend stellten wir es mit Marinetti und der Hilfe von Decio Cinti, dem Sekretär der Gruppe, fertig [...] und gaben den Text dann gleich in die Druckerei.“ Zitiert nach: Baumgarth 1966, S.49-52. Marinettis Vorgaben führten dazu, dass Gino Severini ein von ihm geplantes Manifest unterließ; Giacomo Balla hingegen setzte die von Marinetti vorgeschlagenen Änderungen um, siehe Perloff 1986, S.81.

¹³¹ Die Vereinheitlichung des Formats und Etikettierung der Manifeste als eindeutig der Mailänder Gruppe des Futurismus zugehörig, erlaubte Marinetti auch Texte von der Gruppe außenstehender Autoren visuell zu vereinnahmen. Die formelle Angleichung an „offizielle“ Manifeste der Futuristen genügte etwa, um den Text des Franzosen Camille Maclair, „Futurisme et la jeune Italie“, der einen Überblick über die Entwicklung der Futuristen in Italien darstellte, den Anschein einer Mitteilung der Mailänder Futuristen zu geben. Maclairs Artikel war erstmals am 11. Oktober 1911 in der *Depeche de Toulouse* veröffentlicht worden; siehe dazu Bohn 2018, S.450. Marinetti ließ den Artikel zweisprachig – dem Originaltext wurde eine italienische Übersetzung hinzugefügt – als Broschüre im Stil der bisherigen futuristischen Publikationen der *Edizioni Poesia* produzieren (vgl. Abb.21). Schriftsatz und Titelsetzung sind ident zu futuristischen Manifesten und Mitteilungen der Mailänder Futuristen. Am Seitenende des letzten Blattes befinden sich Informationen zu Marinettis aktuellen Projekten und dem geplanten Ausstellungsvorhaben der Gruppe, zuletzt wird die Seite mit dem Hinweis auf die Adresse der „Direction du Mouvement futuriste“ in Mailand abgeschlossen. Verfolgt man die Rezeptionsgeschichte des Textes wird klar, dass diese Publikationsweise zumindest in Österreich zu einem interessanten Diskurs führte: Die Ausführungen Maclairs wurden überwiegend als politisches Manifest der italienischen Futuristen diskutiert. Die Rezeption des Textes in Österreich mag einen Einzelfall darstellen, aber sie illustriert, dass, obwohl Marinetti die Urheberschaft des Textes nicht unterschlagen hatte, die Präsentation des Artikels in Form einer Publikation der *Edizioni futuriste di Poesia* ausreichend kennzeichnend war, um dem Text den Anschein eines futuristischen Manifests zu geben. Vgl. dazu „Die politischen Ziele des Futurismus“, in: *Pester Lloyd*, 9. Jänner 1912, S.3; *Grazer Volksblatt*, 10. Jänner 1912, S.3; *Kärntner Landbote*, 13. Jänner 1912, S.4; *Grazer Tagblatt*, 18. Jänner 1912, S.23. „Das Programm einer italienischen Partei“, in: *Danzers Armee Zeitung*, 11. Jänner, 1912, S.13.

¹³² Malsch 1997, S.140-145.

¹³³ In einem Brief an Gino Severini 1913 definierte Marinetti erstmals „l'arte di fare manifesti“ mit Anmerkungen zu dessen Manifest, „Peinture de la Lumière, de la Profondeur, du Dynamisme“, nachproduziert in: Fiori/Gambillo 1958, S.29 (in der Forschungsliteratur häufig als „Archivi“ abgekürzt); für eine englische Übersetzung der für die Manifest-Produktion relevanten Abschnitte, siehe Perloff 1984, S.65. Weitere Anweisungen zum Manifest-Schreiben finden sich in Marinettis Brief an den belgischen Künstler Henry Maassen; in: Villers 1986, S.143; und in seinem Text „Teoria e invenzione futurista“ in: Luciano De Maria (Hg.), Mailand 1983.

¹³⁴ Vgl. F.T. Marinetti, „Teoria e invenzione futurista“, in: Luciano De Maria (Hg.), Mailand 1983, S.10.

¹³⁵ Vgl. Perloff 1984; in ihrer Analyse der futuristischen Manifeste legt Perloff sowohl die standardisierte sprachliche Struktur der Manifeste als auch den bewussten Einsatz von polemischen Inhalten dar. Für eine tiefgehende Untersuchung der sprachlichen Mittel, die Hyperbel, Aufzählung und Wiederholung beinhalteten, siehe auch Pachner 2020, S. 22-38.

dadurch entstehenden öffentlichen Aufmerksamkeit kann das 1909 publizierte Gründungsmanifest herangezogen werden. Drei kontroversielle Thesen in Marinettis erstem Manifest des Futurismus waren besonders scharf kritisiert worden: Die Verherrlichung des Krieges, die Befürwortung der Zerstörung von Institutionen wie Museen, Bibliotheken und Theatern und die Ablehnung von Frauen. In einem Interview mit der Pariser Zeitschrift *Comœdia* erhielt er bereits wenige Tage nach der Veröffentlichung des Gründungsmanifests die Gelegenheit, diese streitbaren Positionen zu erklären.¹³⁶ In zwei von drei Fällen relativierte er seine ursprünglichen Aussagen: Den Ansturm auf Museen und weitere traditionelle Kulturinstitutionen erklärte er einer überbordenden Bildsprache geschuldet, welche die theoretische Ablehnung des Futurismus diesen Institutionen gegenüber illustriere, keineswegs einen Akt physischer Zerstörung. Den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit wies er ausnahmslos von sich. Der Futurismus, so Marinetti, lehne die Frau nur in ihrer Rolle als romantisches Leitmotiv ab und fordere stattdessen neue Themen, die sich mit dem Zeitalter der Technik und Fragen des modernen Lebens beschäftigen. Allein seine Überzeugung, der Krieges sei das Heilmittel der Gesellschaft, wurde nicht nachträglich abgemildert. Demnach entkräftete Marinetti im Versuch, auf die gegen ihn gerichtete Kritik einzugehen, die Mehrzahl seiner im Gründungsmanifest dargelegten Thesen. Deren brisante Wirkung, besonders in der von ihm gewählten Sprache, musste ihm bewusst sein. Dennoch behielt er in nachfolgenden Texten eben jene drei Aussagen, die am stärksten für Empörung gesorgt hatten, in ihrer ursprünglichen Formulierung bei; die gleichen Themen, die von der Kritik besonders stark angegriffen worden waren, wurden in derselben, von kämpferischen Metaphern untermalten Sprache wiederholt. So forderte er wenige Wochen nach dem Interview im zweiten

¹³⁶ Das Interview wurde erstmals am 26. März 1909 in der französischen Theaterzeitschrift *Comœdia* veröffentlicht und anschließend in *Poesia* 5, Nr. 3-6, S.3-4, nachgedruckt und als Einleitung zu Marinettis Theaterstück „Poupées électriques“, 1909, verwendet, siehe Berghaus 2006, S.20.

futuristischem Manifest dazu auf, traditionsbehaftete Stätten niederzureißen, und wiederholte im selben Wortlaut wie im Gründungsmanifest seine Verachtung für Frauen, die er in einem Zug mit Krüppeln und Kranken nannte.¹³⁷ Das wiederholte Aufgreifen dieser Punkte legt nahe, dass der Widerhall der explosiven und – wenn man Marinettis nachträglichen Erklärungen Glauben schenkt – teils missverständlichen Aussagen des ersten Manifests ihn darin bestärkte, in folgenden Texten auf eben diese polemischen Themen zu setzen; ein Verhalten, das in der Literatur als gezielte Aktivierung der Öffentlichkeit beschrieben wird.¹³⁸ Seinem Prinzip, „*Wir müssen in der ersten Reihe bleiben!*“,¹³⁹ treu, schürte Marinetti durch eine provozierende Sprache die mediale Aufmerksamkeit für den Futurismus, dessen Radikalität er gerade durch Ablehnung unter Beweis stellte. Marinettis Grundsätze der Manifest-Produktion wurden konsequent in den weiteren Werbemitteln der Futuristen angewendet: Die Provokation des (Lese-)Publikums war fester Bestandteil ihrer Katalogtexte und Auftritte, während Presstexte und Berichte in Zeitungen und Publikationen die Futuristen und ihre Aktionen an eine möglichst große Öffentlichkeit brachten.

5 Berichte futuristischer Veranstaltungen

Hatte die Gruppe der Futuristen 1909 zunächst aus gleichgesinnten Literaten aus Marinettis Mailänder Umkreis bestanden, zählte der Futurismus im folgenden Jahr erstmals Anhänger, die neue künstlerische Medien über die Grenzen der Literatur hinaus einbrachten. Die futuristischen Abendveranstaltungen, *serate*, die Marinetti

¹³⁷ F.T. Marinetti, „Tuons le clair de lune!“, in: *Poesia* 1909, N.7-9, S.1.

¹³⁸ Werkner 1979, S.11. Siehe auch Günzel 2006, S.16-18, zu Marinettis gezielter Provokation und Auseinandersetzung mit dem Publikum im Kontext der futuristischen Veranstaltungen.

¹³⁹ F.T. Marinetti, „Tuons le clair de lune!“ wurde erstmals in französischer Sprache in *Poesia* 1909, N.7-9, S.1.9, veröffentlicht. Dt. Übersetzung zitiert nach der Fassung des Manifests, die 1912 im *Sturm* veröffentlicht wurde, nach Nobis 2003, S.23.

1910 und 1911 in großem Umfang organisierte,¹⁴⁰ schufen den Rahmen für Lesungen und Erklärungen der futuristischen Manifeste, sowie der Präsentation von Kunstwerken und musikalischen Vorträgen. Marinetti sah in den *serate* das künstlerische Medium der von ihm propagierten Kunstaktion *arte-azione* umgesetzt, eine grenzüberschreitende Kunstform, in welcher die Futuristen auf der Bühne die direkte Interaktion des Publikums einforderten.¹⁴¹ Die Umstellung von textbasierten Medien zu Gruppenauftritten in Theatersälen war allerdings auch den besseren Vermarktungsmöglichkeiten der letzteren geschuldet. In einem Rückblick auf die ersten Veranstaltungen schrieb Marinetti, dass er nach Jahren der Tätigkeit als Redakteur einer Literaturzeitschrift nach neuen und radikaleren Methoden suchte, um ein größeres Publikum zu erreichen.¹⁴² Denn, so Marinetti: „90 Prozent aller Italiener gehen ins Theater, doch nur 10 Prozent lesen Bücher und Zeitungen.“¹⁴³ Die Auftritte wurden im direkten Vorfeld durch eine Werbekampagne unterstützt: Ankündigungen erfolgten durch Plakate, Flugblätter und Manifeste; das nötige Material dafür ließ Marinetti lokalen Interessenten zukommen.¹⁴⁴ Auch die Ankunft der vortragenden Futuristen am Tag vor der Veranstaltung wurde publikumswirksam inszeniert: Die Mailänder Futuristen wurden von lokalen Anhängern am Bahnhof willkommen geheißen; nach ihrer Ankunft folgten Straßenaktionen, in denen die teilnehmenden Futuristen Flugblätter und Manifeste aus fahrenden Autos oder aus den Fenstern ihrer Unterkunft warfen.¹⁴⁵ Neben Straßenaktionen und den eigentlichen Bühnenauftritten

¹⁴⁰ Eine vollständige Liste der *serate* findet sich im Anhang zu dieser Arbeit („Chronologie der wichtigsten Veranstaltungen der italienischen Futuristen im Zeitraum Februar 1909 bis Juni 1914“).

¹⁴¹ Lista/Sheridan 1996, S.19. Siehe dazu auch Günzel 2017; Günzel analysiert am Beispiel der futuristischen *serata* im Teatro Verdi am 12.12.1913 die Polemiken der Futuristen unter dem Blick der Aktionskunst.

¹⁴² Günzel 2006, S.16.

¹⁴³ F.T. Marinetti, „Il teatro futurista sintetico“, Mailand 1915, zitiert nach Berghaus 2006, S.149. Trotz der überspitzten Aussage hatte Marinetti nicht unrecht; Leserschaft und Auflage selbst der erfolgreichsten Zeitungen in Italien lagen Ende des 19. und Anfang des 20. Jhdts. weit unter denen französischer, britischer und deutscher Zeitungen, siehe dazu Davis 2011, S.10-11.

¹⁴⁴ Berghaus 1998, S.135-136.

¹⁴⁵ Berghaus 1998, S.136-137.

boten die Veranstaltungen die Möglichkeit durch Publikationen, die im Anschluss der *serate* veröffentlicht wurden, den Futurismus weiter zu verbreiten. Marinetti ließ die Reden, die bei futuristischen Veranstaltungen gehalten wurden, teils am folgenden Tag als Flugblätter in der Stadt, in der der Auftritt stattgefunden hatte, verteilen, teils in Zeitschriften und Sammelbänden futuristischer Texte abdrucken;¹⁴⁶ eine Vorgehensweise, die nicht nur den Anwesenden der *serate*, sondern einer ausgedehnten Leserschaft die Inhalte der Auftritte nahebrachte. Neben dem Nachdruck der vorgetragenen Reden verfasste Marinetti auch Berichte, die den Ablauf des Abends schilderten und eine propagandahaft inszenierte Wiedergabe der Auftritte beinhalteten. Diese Berichte der futuristischen Veranstaltungen wurde in Anthologien, Presstexten und als Broschüren, oft kombiniert mit den Vorträgen des Abends, publiziert.¹⁴⁷ Marinetti zeichnete in seinen Darstellungen der *serate*, die er in seinen Berichten konsequent als „Schlachten“ betitelte, eine Atmosphäre, die von spontanen Bekehrungen und ebenso starken Emotionsausbrüchen der Gegner des Futurismus geprägt war. Kritische Stimmen ordnete Marinetti ausnahmslos dem „Passatismus“ zu, Anhängern des Vergangenen. Ihre Ablehnung wurde als Legitimierung des Futurismus präsentiert, wie er bereits zuvor Kritik als Bestätigung der radikalen Innovation des futuristischen Gründungsmanifests gewertet hatte.

¹⁴⁶ Um einige Beispiele zu nennen: Die Rede „Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo contro Venezia passatista“, welche die Futuristen im Rahmen der 1910 im Venezianer Theater Fenice stattgefundenen *serata* vorgetragen, wurde als Broschüre verteilt. Marinettis Rede der *serata* im Verdi-Theater in Florenz wurde in der *Lacerba* vom 15. Dezember 1913 abgedruckt; sein Vortrag im Costanzi-Theater in Rom am 21. Februar 1913 wurde in „Guerra sola igiene del mondo“ (1915), in der Zeitschrift „L'Italia futurista“ (22. April 1917) und in der Sammlung „I manifesti del futurismo“ (1919) veröffentlicht.

¹⁴⁷ Für Marinettis Berichte der *serate* siehe etwa F.T. Marinetti, „Les premières batailles“ in: „Le Futurisme“, Paris 1911, S.1-20. Hier erklärte Marinetti die aggressiv-aktionistische Formel der *serate* für eine Leserschaft außerhalb Italiens; der Text wurde erstmals 1911 in der Anthologie „Le Futurisme“ publiziert und anschließend 1915 in „Guerra, sola igiene del mondo“ neu abgedruckt. Für weitere Beispiele siehe F.T. Marinetti, „Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste“, in: Aldo Palazzeschi's „L'incendiario“, Mailand 1910 und F.T. Marinetti, „La Battaglia di Venezia“, in: „Guerra, sola igiene del mondo“, Mailand 1915.

5.1. Konfrontation des Publikums

Auseinandersetzungen zwischen Künstlern und Theaterbesuchern stellten einen wichtigen Bestandteil der *serate* dar. Nach der ersten Saison der Auftritte 1910 verfasste Marinetti ein Fazit mit Anweisungen für die wichtigsten Merkmale von futuristischen Veranstaltungen.¹⁴⁸ Der Konflikt mit dem Publikum wurde als zentrales Element und Qualitätsnachweis für futuristische Auftritte festgelegt, sofortiger Erfolg hingegen galt allein als Beleg für die Durchschnittlichkeit der Darbietung.¹⁴⁹ Die erste Anweisung für Bühnenauftritte lautete: „*Wir lehren die Autoren, das Publikum zu verachten, [...]*“¹⁵⁰. Neben dem Verlesen der futuristischen Manifeste trug Marinetti lokal-bezogene Diskurse vor, in denen er harsche Kritik am jeweiligen Veranstaltungsort übte.¹⁵¹ Anhand eines Beispiels kann nachvollzogen werden, in welchem Ausmaß Marinetti den dadurch hervorgerufenen Widerstand im Publikum für die eigene Berichterstattung ausschmückte: Die zweite futuristische *serata*, die am 15. Februar 1910 im Mailänder *Teatro Lirico* stattfand, beinhaltete neben Verlesen des Gründungsmanifests zahlreiche Gedichtvorträge, darunter eine Ode an General Vittorio Asinari di Bernezzo, der im Jahr zuvor aufgrund seiner irredentistischen Überzeugung hatte zurücktreten müssen. Das Gedicht löste Unruhen im Theatersaal aus, und Marinetti sowie die restlichen Vortragenden wurden von der Bühne in ein Polizeirevier eskortiert und dort nach kurzer Befragung entlassen.¹⁵² Der Tumult im

¹⁴⁸ F.T. Marinetti, „Manifesto dei drammaturghi futuristi“, Mailand 1910. Zunächst als Flugblatt verteilt, wurde das Manifest unter dem Titel „La Volupté d'être sifflé“ in der Anthologie, „Le Futurisme“ 1911 nachgedruckt, siehe Berghaus 2006, S.183, für die Publikationsgeschichte.

¹⁴⁹ „*Tout ce qui est sifflé n'est pas nécessairement beau ni neuf. Mais tout ce qui est immédiatement applaudi ne surpasse pas la moyenne des intelligences; c'est partant du médiocre, du banal, du revomi ou du trop bien digéré*“ („Nicht alles, was ausgepiffen wird, ist zwangsläufig schön oder neu. Aber alles, was sofort beklatscht wird, übertrifft nicht den Durchschnitt der Intelligenz; es ist mittelmäßig, banal, wieder ausgespuckt oder zu gut verdaut.“), zitiert nach F.T. Marinetti, „La Volupté d'être sifflé“, in: „Le Futurisme“, Paris 1911, S.103. Vgl. Berghaus 2006, S.181-183.

¹⁵⁰ „*C'est pourquoi nous enseignons auteurs le mépris du public [...]*“, zitiert nach Marinetti, „La Volupté d'être sifflé“, in: „Le Futurisme“, Paris 1911, S.103. Vgl. Berghaus 2006, S.182.

¹⁵¹ Günzel 2006, S.25.

¹⁵² Berghaus 1998, S.96.

Saal und die anschließende Verhaftung boten Gelegenheit, das nationalistisch-politische Element des Futurismus und das darin enthaltene Agitationspotenzial hervorzuheben. Marinetti verfasste einen Bericht der Veranstaltung, der in den Anthologien „Le Futurisme“ (1911) und „Guerra sola igiene del mondo“ (1915) erschien.¹⁵³ Darin beschrieb er den weitreichenden Widerhall des Abends, infolgedessen eine Reihe von Wiener Tagesblättern Reparationen von der italienischen Regierung gefordert haben sollten, und deren Auslöser in seinem Ausruf bestand: *„Da stieß ich aus voller Lunge die Worte aus: ‚Dies ist die erste futuristische Schlussfolgerung.... Es lebe der Krieg! Nieder mit Österreich!‘, die einen Kampf im ganzen Saal entfachten, der sich sofort in zwei Lager teilte.“*¹⁵⁴ Das Ausmaß der öffentlichen Empörung und seine Auswirkungen wurden dabei von Marinetti übersteigert dargestellt: Anstelle einer dramatischen Schlacht, charakterisieren Beschreibungen der Mailänder Presse den Abend überwiegend humoristisch.¹⁵⁵ Auch existieren keine Beiträge in zeitgenössischen Wiener Zeitschriften, die den Auftritt der Futuristen ernsthaft behandelten.¹⁵⁶ Ähnlich der lokalen Presse bewerteten die österreichischen Blätter den Auftritt nicht als ernstzunehmenden Vorfall, sondern vielmehr als absurde Aktion der *„Hanswurst von Mailand“*¹⁵⁷. Die Artikel der Wiener Presse zu den ersten *serate* sind dennoch aufschlussreich. Futuristische Manifeste waren in der österreichischen Presse zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt; das

¹⁵³ F.T. Marinetti, „Le Futurisme“, 1911, S.5-8; „Guerra sola igiene del mondo“, 1915, S.8-9.

¹⁵⁴ *“C’est alors que de tous mes poumons je lançai ces mots: ‘Voici notre première conclusion futuriste!... Vive la guerre! A bas l’Autriche!’ qui déchaînèrent une bataille dans toute la salle, divisée instantanément en deux camps.”*, zitiert nach F.T. Marinetti, „Les premières batailles“ in: „Le Futurisme“, Paris 1911, S.7. Vgl. Berghaus 2006, S.151-156.

¹⁵⁵ Für eine Auswahl der Mailänder Pressereaktionen zur futuristischen *serata* im Theater Lirico, vgl. Berghaus 1998, S.91, 93-94, 96.

¹⁵⁶ Vgl: „Die italienischen ‚Futuristen‘“, *Wiener Montagspost*, 18.02.1910; „Nieder mit Österreich“, *Wiener Montagspost*, 21.02.1910; „Die ‚irredentistische‘ Demonstration im Mailänder Teatro Lirico“, *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 28.02.1910; „Merk’s Katzelmacher“, *Kikeriki*, 03.03.1910; „Den Futuristen ins Stammbuch“, *Der Floh*, 20.03.1910; „Poetisches aus Italien“, *Die Zeit*, 01.05.1910; „Die Futuristen gegen Österreich“, *Die Zeit*, 17.06.1910.

¹⁵⁷ „Die italienischen ‚Futuristen‘“, *Wiener Montagspost*, 18.02.1910, S.16.

Gründungsmanifest und andere Publikationen Marinettis wurden regelmäßig behandelt.¹⁵⁸ Marinettis Einsendungen futuristischer Texte an internationale Pressevertreter waren wirksam gewesen; so schrieb etwa die *Wiener Montagspost* zu ihrem Bericht der Mailänder *serata*: „Wir kennen die Futuristen ein wenig. Wir haben ihre ersten Enunziationen ins Haus geschickt bekommen [...]“¹⁵⁹. Zahlreiche Wiener Zeitungen hatten 1909, entweder durch direkte Einsendung Marinettis oder als Nachdruck anderer Tagesblätter, die das Schriftstück erhalten hatten, das Gründungsmanifest des Futurismus publiziert. Der Begriff „Futuristen“ als Künstlergruppe war daher in Wien 1910, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt noch nie außerhalb Italiens aufgetreten waren, ausreichend bekannt, sodass keine weiteren Erklärungen zur Gruppe und ihrer Mitglieder angeführt wurden. Obwohl die mediale Reaktion deutlich milder ausfiel, als Marinetti in seinen Berichten darstellte, war seine Werbestrategie letztlich erfolgreich gewesen. Durch direkte Einsendung hatte er die ersten futuristischen Texte etabliert; in Folge sicherten aufsehenerregende Aktionen, von ihm verbreitet und ausgeschmückt, für mediale Aufmerksamkeit.

Nach einer einjährigen Pause der *serate* 1912, in der die futuristischen Künstler in zahlreichen Hauptstädten Europas ausstellten, organisierte die Gruppe 1913 erstmals wieder Abendveranstaltungen in Italien. Der Futurismus und die *serate* genossen ab diesem Zeitpunkt einen hohen Bekanntheitsgrad. Das Publikum erwartete inzwischen ein Spektakel und wirkte so enthusiastisch mit, dass die Künstler zunehmend die Kontrolle über den Saal verloren.¹⁶⁰ Parallel zu Marinettis Publikationen berichtete nun

¹⁵⁸ Vgl. einige Beispiele zwischen 1909 und 1911: „Der Prospekt einer neuen Dichterschule“, *Arbeiter Zeitung*, 15. März 1909, S.4, stellte – unter anderen Wiener Zeitungen – das Gründungsmanifest, mit ausgewählten Zitaten in deutscher Übersetzung, vor. „Eine donnernde Philippika gegen das heutige Venedig“, *Grazer Tagblatt*, 18. Juni 1910, S.5., kommentierte Marinettis „Rede gegen die Venezianer“, ebenfalls mit Zitaten aus dem Text. „Die Anarchisten der Kunst und Literatur“, *Neues Wiener Tagblatt*, 16. März 1911, S.11, besprach einen Vortrag Marinettis in Paris und lieferte die deutsche Übersetzung eines Interviews, das er der Pariser *Temps* gegeben hatte.

¹⁵⁹ „Nieder mit Österreich“, *Wiener Montags-Post*, 21.02.1910, S.1.

¹⁶⁰ Günzel 2006, S.54-56.

auch die dem Futurismus gewidmeten Zeitschrift *Lacerba* über die Veranstaltungen.¹⁶¹ Die Dezember-Ausgabe 1913 war vollständig der *serata* gewidmet, die am 12.12.1913 im Verdi Theater in Florenz stattfand.¹⁶² Die Titelseite zeigte einen Überblick über den Ablauf des Abends und der Atmosphäre vor Ort (Abb.22). Die Teilnehmer der Veranstaltung wurden in zwei einander entgegengesetzte Lager eingeteilt: Die Künstler auf der Bühne und die Zuschauer im Saal. Ihre „Waffen“, „Feinde“, „Verletzungen“ und Geistesverfassungen wurden in einer Liste verglichen. In dieser Gegenüberstellung synchronisierte die *Lacerba* einerseits den Kern der futuristischen Selbstdarstellung im Rahmen von Veranstaltungen: Die Benennung des Abends als „Schlacht“, aus dem die Futuristen siegreich hervorgehen; die Darstellung des Publikums als ignorante Masse, den Schichten des Klerus, Bürgertums und Adels entstammend, denen sich die Anhänger des Futurismus, „die Jugend“, Künstler und Studenten, spontan entgegenstellen, gleichen Marinettis Berichten der früheren *serate*. Darüber hinaus zeigt die Darstellungsweise der *Lacerba* allerdings auch eine Änderung der futuristischen Selbstdarstellung: Nicht länger sind es die Futuristen, die das Publikum schmähen, wie Marinetti von den ersten *serate* geschildert und eingefordert hatte. Stattdessen sind es die futuristischen Künstler, die sich, in der Absicht, ihre Kunst zu erklären, einer ignoranten Menschenmenge entgegenstellen, die sie angreift, ohne den Vortragenden Gehör zu schenken.¹⁶³ Die zunehmend

¹⁶¹ Die *Lacerba* behandelte sowohl die Auftritte der Futuristen in Rom und in Florenz 1913, siehe *Lacerba*, G.P. „La riposta dei romani“, 15. März 1913, S.58; „Grande Serata Futurista“, 15. Dezember 1913, S.281.

¹⁶² *Lacerba*, 15. Dezember 1913. Neben dem Leitartikel „Grande Serata Futurista“, S.281, wurden die Reden der Futuristen (F.T. Marinetti „Agli spettatori“, S.282; A. Soffici „La pittura futurista“, S.282-284, G. Papini „Contro Firenze passatista“, S.284.286, C. Carrà „Contro la critica“, S.286-288, U. Boccioni „Dinamismo plastico“, S.288-290.), sowie eine Besprechung des Abends (A. Soffici, „Serata futurista“, S.295) in der Ausgabe gedruckt.

¹⁶³ Siehe dazu etwa Papinis Beschreibung der futuristischen *serate* in Rom 1913: „*Das Publikum, das diese serate besucht, will sich gar nichts anhören. Es will weder Musik noch Verse hören – nur sich unterhalten. Sie haben das Vergnügen, in großer Überzahl gegen zehn oder zwölf arme Teufelchen von Künstlern zu sein, die nichts anderes verlangen, als ernst genommen zu werden, das heißt, die Menschen hören und sehen zu lassen, was sie geschaffen haben [...]*“, („*Il pubblico che accora a quella serata non vuol senti nulla. [...] Non vuole ascoltare nè musiche nè versi – si vuol divertire. [...] Prova gusto a sentirsi in gran numero contro dieci o dodici poveri diavoli d'artisti che non demanderebbero di*

aggressive Haltung der Zuhörer schlug sich in der gewandelten Selbstdarstellung der Gruppe nieder, die in ihrem Eigennarrativ von den Anführern einer gesellschaftlichen Revolte zu Opfern des lärmenden Publikums werden. Gleichzeitig änderte sich auch der Fokus der futuristischen Veranstaltungen. Abseits der Saalschlachten der *serate* konzentrierte sich die Gruppe vermehrt auf kleinere Vorträge in Galerieräumen, in denen die Künstler mehr Kontrolle über die Rahmenbedingungen besaßen.

5.2 Verbreitung von Anekdoten

Häufig stellten Marinettis wiederholt publizierte Berichte die einzige Überlieferung der Veranstaltungen dar und wurden in internationalen Zeitungsberichten übernommen.¹⁶⁴

In einigen Fällen verbreiteten sich dadurch nicht allein die von Marinetti kommunizierten Charakteristika der Abende und ihrer Teilnehmer, sondern Anekdoten, die gänzlich erfunden oder zumindest stark verzerrt wiedergegeben wurden. Wie wirksam diese Vorgehensweise für die Gestaltung der öffentlichen Wahrnehmung war, zeigt etwa eine zeitgenössische Publikation zur modernen Kunst, die 1913 in New York erschien: Henry Poores „New Tendencies of Art. Post Impressionism, Cubism, Futurism“, präsentierte einen Überblick der aktuellen Kunstbewegungen Europas. In seiner Beschreibung des Futurismus übernahm der Autor Marinettis Darstellungsweise, darunter auch Darstellungen aus Marinettis „Berichterstattung“: Den Angriff von Wiener Zeitungen gegen den Futurismus, der bis zur italienischen Regierung gelangte,¹⁶⁵ und eine Aktion, in der die Futuristen zum Anlass eines Vortrags in Venedig zehntausende Manifeste vom Dach des Uhrenturm von San Marco geworfen haben sollen. Marinettis Bericht, der wenige Tage später von

glio che far sul serio, cioè far sentire e vedere quel che hanno fatto.“) G. Papini, „Contro il Futurismo“, in: *Lacerba*, 15. März 1913, S.45-46. Siehe dazu auch Berghaus Beschreibung der Reaktionen der Futuristen auf ihr zunehmend aggressives Publikum: Berghaus 1998, S.144-145.

¹⁶⁴ Berghaus 1998, S.138.

¹⁶⁵ Henry Poore „New Tendencies of Art. Post Impressionism, Cubism, Futurism“, New York 1913, S.215.

der französischen Zeitschrift *Comœdia* veröffentlicht wurde und später zahlreichen futuristischen Anthologien zugefügt wurde,¹⁶⁶ schilderte die Aktion am Markusplatz. Falls sie tatsächlich stattfand, ist zweifelhaft, dass dies in dem spektakulären Ausmaß geschah, das Marinetti beschrieb, da der Vorfall von lokalen Zeitschriften gänzlich unerwähnt blieb.¹⁶⁷ Nichtsdestotrotz wurde die Anekdote bei Poore Teil der futuristischen Historie, die den aufsehenerregenden Charakter der Gruppe illustrierte.¹⁶⁸ Und nicht nur bei ihm: Auch in aktuellen Forschungspublikationen wird die Anekdote, dass Marinetti und seine Mitstreiter tausende Ausgaben futuristischer Manifeste vom Uhrenturm am Markusplatz verteilten, ohne Hinweis auf die zweifelhafte Glaubwürdigkeit der Angaben, präsentiert.¹⁶⁹ Ausgehend von Marinettis Berichterstattung fanden die futuristischen „Mythen“ weitere Verbreitung und werden, zum Teil noch heute, trotz Ermangelung unabhängiger Quellen, zum Fakt erhoben.

6 Futuristische Pressetexte

Marinettis Kommunikationsstrategie der futuristischen Veranstaltungen erstreckte sich nicht allein auf die Publikation von Beschreibungen der Abende, die als Broschüren, Flugblätter oder Teil von futuristischen Anthologien veröffentlicht wurden. Häufig existiert keine objektiv gesicherte Wiedergabe der Veranstaltungsabläufe, da Marinetti das nach außen vermittelte Bild der Auftritte kontrollierte, indem er direkt im Anschluss Presseaussendungen an italienische und internationale Zeitschriften verschickte.¹⁷⁰

¹⁶⁶ F.T. Marinetti, „Venise Futuriste“, in: *Comœdia*, 17. Juni 1910, S.3. Der Artikel enthielt auch mehrere satirische Zeichnungen eines „futuristischen Venedigs“ und das Manifest „Contro Venezia futurista“, das die Gruppe angeblich vom Campanile verteilt hatte. Berichte der futuristischen Aktionen in Venedig erschienen in Folge in F.T. Marinetti, „Le Futurisme“, Paris 1911, „Guerra sola igiene del mondo“, Mailand 1915, „I manifesti del futurismo“, Mailand 1919, „Futurismo e fascismo“, Mailand 1924, und „Marinetti e il futurismo“, Rom/Mailand 1929.

¹⁶⁷ Berghaus 1998, Anm. 35, S.82.

¹⁶⁸ Henry Poore „New Tendencies of Art. Post Impressionism, Cubism, Futurism“, New York 1913, S.217.

¹⁶⁹ Die Anekdote findet sich etwa bei Perloff 1986, S.103, Bohn 2004, S.8, und Fisher 2018, S.232.

¹⁷⁰ Berghaus 1998, S.138.

Vergleicht man eine Reihe futuristischer Presstexte, fallen einige formale Merkmale ins Auge, die an Marinettis Vermarktungsstrategien der *Poesia* erinnern. Zeitschriften wurden mit folgendem Text kontaktiert:

„Verehrter Kollege, wir bitten Sie inständig, den folgenden Hinweis in Ihrem Journal zu veröffentlichen. Mit Danksagung im Voraus, DIE REDAKTION DER „POESIA“¹⁷¹

Marinetti tritt anonym hinter der Redaktion der *Poesia* zurück, wodurch nicht nur die Kollegenschaft mit Vertretern der Presse hervorgehoben, sondern dem Text auch ein Anschein von Objektivität verliehen wird. Eine zusätzliche Angabe am linken Seitenrand der Presstexte bot Werbegeschenke in Form von Publikationen der *Edizioni Poesia* an, wenn der vollständig veröffentlichte Abschnitt an die Redaktion der *Poesia* zurückgesandt wurde; ein Werbemittel, das Marinetti bereits für den Vertrieb der Literaturzeitschrift angewandt hatte. Pressevertreter erhielten eine von ihm präsentierte Version der Ereignisse, was sich unter anderem in teils ähnlichen Formulierungen zeitgenössischer Zeitungsberichte niederschlug.¹⁷² Die Themen der Presstexte variierten von Unterstützungsbekundungen, positiven Rezensionen futuristischer Werke bis hin zur Ankündigung von Auftritten und Ausstellungen der Gruppe. Sie folgen in vieler Hinsicht dem Schema, das Marinetti in der Presseschau der *Poesia* etabliert hatte: Ausgewählte positive Kritiken und Artikel anderer Zeitschriften wurden absatzweise zitiert; auch Stellungnahmen zu Angriffen gegen die Futuristen wurden in dieser Form dargestellt und kommentiert. Anstelle der Wiedergabe in der *Poesia*, wo negative wie positive Stellungen im Pressespiegel kommentarlos nebeneinander veröffentlicht wurden, um die Reichweite und Kontroverse der Bewegung zu illustrieren, stellen die futuristischen Presstexte eine

¹⁷¹ „Egregio collega, Vi preghiamo caldamente di pubblicare nei vostri giornali il seguente cenno. Ringraziamenti anticipati ‘LA REDAZIONE DI ‘POESIA‘“, vgl. Abb.23-25, 28, 33.

¹⁷² Berghaus 1998, S.138.

klare Positionierung dar; der Triumph des Futurismus über seine Gegner findet hier deutlich Ausdruck. Obwohl weder Marinetti noch andere Mitglieder der Bewegung als Autoren der Texte in Erscheinung treten, stellen die Pressesendungen durchaus keine neutralen Beobachtungen, sondern klare Stellungnahmen gegen „passatistische“ Angriffe auf den Futurismus dar. Anhand einiger Beispiele wird im folgenden Abschnitt dargelegt werden, wie die futuristischen Presstexte die futuristischen Veranstaltungen und den Charakter der Gruppe kommunizierten, wie ihre Verbreitung geschah und in welcher Form diese Texte neben ihrer Funktion als Berichterstattungen futuristischer Aktionen für Ankündigungen und allgemeine Reklame genutzt wurden.

6.1 Charakterisierung der Gruppe

Der Presstext „Paolo Buzzi wird in der Schlacht von Rom und beim Bankett der Futuristen gefeiert“ (Abb.23) ist eine Stellungnahme zu den Geschehnissen der *serata* des 9. März 1913 im römischen Theater Costanzi. In den ersten drei Absätzen wird der Verlauf des Abends geschildert; eine Auflistung der Teilnehmer und Vorträge gibt einen Überblick über das Programm. Die Futuristen werden als gleichermaßen heldenhaft und kämpferisch beschrieben; Künstler, die *„inmitten von Beleidigungen und den Beschüssen von 6.000 Passatisten ein großartiges Schauspiel des Heldentums boten“*¹⁷³. Ihre Gegenspieler im Publikum werden als Vertreter und Anhänger des Klerus und als *„passatisti“* definiert – Traditionelle, die, dem Vergangenen verhaftet, Gegenpole zum Futurismus darstellen. Die Verteidiger im Publikum, die dem Text zufolge den Futuristen zu Hilfe kommen, sind hingegen die typischen Anhänger des Futurismus, Jugend und Künstler: *„Fünfhundert junge Menschen, Maler, Dichter, Musiker, eilten zu Hilfe, um sie zu verteidigen, nach dem*

¹⁷³ „[...] *fra gl'insulti e i proiettili di 6000 passatisti, hanno offerto uno spettacolo d'eroismo meraviglioso*“, „Paolo Buzzi glorificato nella battaglia di Roma e nel Banchetto ai futuristi“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. März 1913.

*Motto: ,Viva il Futurismo!‘*¹⁷⁴. Inwieweit die Darstellung dem tatsächlichen Ablauf des Abends entsprach, ist zweifelhaft. In der Presse waren die ersten Vorträge der Futuristen in Rom kritisch bewertet worden.¹⁷⁵ Obwohl die *serata* in internationalen Zeitungen aufgrund der Auseinandersetzungen zwischen den Futuristen und ihren Widersachern im Publikum vielfach erwähnt wurde,¹⁷⁶ hatte selbst Marinetti privat zugestanden, dass der Abend zu chaotisch abgelaufen war, um als Erfolg bewertet werden zu können.¹⁷⁷ Wohl als Reaktion darauf suchte der Presstext als Teil der Kommunikationsstrategie der Gruppe sowohl den Charakter der *serate* als auch der futuristischen Künstler zu definieren. Im Titel der Pressesendung wird der Ausdruck „Schlacht“, („*battaglia*“), synonym für den Auftritt genannt. Marinetti, der seit der ersten *serata* konsequent die futuristischen Abendveranstaltungen als Kämpfe bezeichnet hatte, setzte den Begriff ohne erklärenden Zusatz als Titel eines Zeitungsartikels. Die Beschreibung und Betitelung des Ereignisses ist typisch für Marinettis Darstellungen der *serate*, die er auch in den Berichten der Veranstaltungen, die als Publikationen oder als Teil von Anthologien futuristischer Texte veröffentlicht wurden, als

¹⁷⁴ „[...] *giovani, pittori, poeti, musicisti, si precipitarono alla riscossa, per difenderli, al grido di ‘Viva il Futurismo!’*“, „Paolo Buzzi glorificato nella battaglia di Roma e nel Banchetto ai futuristi“, Redaktion der *Poesia*, ca. März 1913.

¹⁷⁵ Vgl. Rezensionen der römischen Presse zum ersten Vortrag der Futuristen im Theater Costanzi, gesammelt in: Berghaus 1998, S.113-116.

¹⁷⁶ Berghaus hat die Rezensionen im Ausland an zwei Beiträgen im *Paris Journal* (Paris, 2. April 1913) und *Les Nouvelles* (Paris, 1. April 1913) nachverfolgt, siehe Berghaus 1998, S.152, Anm.114. Weitere Berichte des Abends erschienen beispielsweise in *Le Temps* (Paris, 11. März 1913, S.4), *Neue Freie Presse* (Wien, 13. März 1913, S.37) und *Musical America* (New York, 14. Jänner 1914, S.15). Die Beiträge variieren von neutralen Beschreibungen der Auseinandersetzung zwischen den Futuristen und dem Publikum (*Le Temps*), kritischen Darstellungen, die das Geschehen als kalkuliertes Vorhaben beschreiben (*Neue Freie Presse*: „*In der zweiten Konferenz, die im Costanzi-Theater vor einem zahlenden Publikum stattfand und zu der [die Futuristen] die Reklametrommel eifrig gerührt hatten, hat sich [...], dank der Gewalttätigkeit einiger römischer Nobili, in eine der wildesten Prügeleien verwandelt, die Rom je erlebt hat. Die Futuristen mögen sich daran ergötzt und im Geheimen über die brutale Naivität der aristokratischen Snobs gelacht haben [...]*“), bis hin zu Zitaten der futuristischen Eigendarstellung: *Musical America*: „*Es muss eine stürmische Séance gewesen sein, denn die Futuristen beschreiben sie als ,eine blutige Schlacht, in der sie den Sieg angesichts einer gegnerischen Truppe von 4000 Philistern errangen‘*“ (*The séance must have been a stormy one, for the futurists describe it as ,a bloody battle, where they gained the victory, in the face of an opposing force that numbered 4000 Philistines.*).

¹⁷⁷ Günzel 2006, S.56.

Schlachtfeld einer im wortwörtlichen Sinn militant-aggressiv agierenden Künstlergruppe charakterisierte.

Neben Auftritten der Futuristen verfasste Marinetti auch Presstexte, die die internationalen Ausstellungen der Gruppe thematisierten. Ähnlich wie die Darstellung der *serate* werden auch die Ausstellungen als überaus erfolgreich deklariert; allerdings wird Erfolg in diesem Kontext nicht als kämpferischer Sieg definiert, sondern als durchwegs kommerziell. So dokumentiert eine Pressesendung mit dem Titel „40.000 Lire in Verkäufen bei futuristischen Ausstellungen“ (Abb.24) den Wert der futuristischen Kunst anhand ihrer Verkaufszahlen. Neben Hinweise auf Käufer und erzielte Kaufpreise der Arbeiten, die im Presstext durch Fettdruck hervorgehoben wurden, wurden weitere Unterstützer der Futuristen aus dem Bereich Kunst und Literatur aufgezählt, sowie positive Kritiken.¹⁷⁸ Auch ein Vortrag, den Marinetti und Boccioni in Brüssel „unter starkem Beifall vor einer großen Menge von Literaten und Maler“ gehalten haben sollen, wird hier klar als Erfolgsnachweis angegeben, entgegen der für die Veranstaltungen der Futuristen zuvor deklarierten Verachtung jeder Zustimmung aus dem Publikum.¹⁷⁹ Auch ein weiterer Presstext, der die Triumphe des Futurismus in Rückschau auf die Ausstellungen in Paris und London beschrieb, führte eine tabellarische Auflistung der verkauften Werke und ihrer Preise an „um das Ausmaß des Erfolgs zu demonstrieren“¹⁸⁰ (Abb.25). Der Verkauf der futuristischen Bilder und ihre Anziehungskraft für ein mondänes Publikum steht auch hier deutlich im

¹⁷⁸ Marinettis Angaben im Presstext „40.000 Lire in Verkäufen bei futuristischen Ausstellungen“ decken sich mit seiner Darstellung der Londoner Ausstellung aus seiner privaten Korrespondenz: „[...] mehr als 350 Zeitungskritiken sind in einem Monat und vier Tagen erschienen und die Galerie wollte die Bilder nicht abhängen wegen des großen Zustroms von zahlendem Publikum. Die Verkäufe übersteigen jetzt schon 11 000 Franken [...]“, Brief von F.T. Marinetti an F. B. Pratella, 12. April 1912, dt. Übersetzung zitiert nach Richter 1972, S.25.

¹⁷⁹ Vgl. Marinettis Forderungen für futuristische Auftritte, in denen er für einen Konflikt mit dem Publikum und gegen Beifallsbekundungen argumentiert, in: „La Volupté d'être sifflé“, in: „Le Futurisme“, Paris 1911, S.103.

¹⁸⁰ „Per dimostrare l'ampiezza del successo, [...]“, in: „La Pittura futurista trionfa a Parigi e a Londra“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, 1912.

Fokus. Die futuristischen Presstexte versahen die Gruppe je nach Kontext mit unterschiedlichen Charakteristika, die, trotz ihrer inhaltlichen Unvereinbarkeit, parallel kommuniziert wurden:¹⁸¹ Einerseits wurden die Futuristen als künstlerische Revolutionäre beschrieben, die heftige Ablehnung in der Öffentlichkeit provozierten, gleichzeitig als bei einem zahlenden Publikum kommerziell immens populär.

6.2 Publikationsverlauf

Marinettis Berichterstattung an die Presse erstreckte sich auf eine Reihe von futuristischen Auftritten, so auch auf das erste „Lärmkonzert“ der Gruppe. 1913 veröffentlichte Luigi Russolo seine Theorien zu einer neuen, futuristischen Musikform,¹⁸² die „Kunst der Geräusche“¹⁸³ wurde daraufhin in die futuristischen

¹⁸¹ Eine Beschreibung der futuristischen Ausstellungen, die 1913 dem Rotterdamer Katalogtext „Die Aussteller ans Publikum“ hinzugefügt wurde, verbindet die zwei eigentlich inhaltlich konträren Darstellungsweisen der Gruppe, die sowohl öffentlich ausgesprochene Anerkennung und als auch öffentlich ausgesprochener Ablehnung für sich beanspruchte. Der Katalogtext wurde in allen Gruppenausstellungen der Futuristen 1912 als Einleitung genutzt; für die Rotterdamer Ausstellung änderte ihn Marinetti allerdings dahingehend ab, dass die kontroversielle erste futuristische Abendveranstaltung zum einleitenden Thema wurde: *„Seit der berühmten Schlacht vom 8. März 1910 im Chiarella-Theater in Turin, wo wir Seite an Seite mit dem Dichter Marinetti im Rampenlicht standen, wir unser erstes Manifest der futuristischen Malerei mit Schlägen gegen viele Tausende von Passatisten verkündeten und verteidigten, haben wir mit Wut gekämpft [...] Die futuristischen Ausstellungen, die nacheinander die intellektuelle Elite von Paris, London, Berlin, Brüssel, Hamburg, Amsterdam, Den Haag, München, Wien, Budapest und Rom aufgewühlt und aus der Fassung gebracht haben, zeigen deutlich, dass Italien dank uns von nun an die Avantgarde der Weltmalerei bilden wird. Die entscheidende Bedeutung unserer ästhetischen Entwicklung wurde von den bedeutendsten ausländischen Kritikern festgestellt und gefeiert [...]“* („Depuis la fameuse bataille du 8 Mars 1910 au Théâtre Chiarella de Turin, durant laquelle, debout à la rampe, côte à côte avec le Poète Marinetti, nous avons lancé et défendu à coups de poing notre Premier Manifeste de la Peinture futuriste contre plusieurs milliers de passésistes, nous avons combattu avec furie [...] Les expositions futuristes qui ont successivement agité et bouleversé l'élite intellectuelle de Paris, Londres, Berlin, Bruxelles, Hambourg, Amsterdam, La Haye, Munich, Vienne, Budapest et Rome, ont démontré lumineusement que grâce à nous l'Italie est désormais à l'avant-garde de la peinture mondiale. [...] L'importance décisive de notre évolution esthétique a été constatée et glorifiée par les plus grands critiques étrangers [...]“), Kat.Ausst., „Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens“, *Rotterdamsche Kunstkring*, Rotterdam, 18. März – 15. Juni 1913, S.3-4. Für eine Reproduktion des Rotterdamer Ausstellungskatalogs siehe: Crispolti 2010, S.56-60.

Neben dem Hinweis auf das Agitationspotenzial der futuristischen Auftritte, wurden parallel dazu positive Kritiken herangezogen, um die internationale Anerkennung, die dem Futurismus widerfuhr, nachzuweisen. Vgl. Kalmthout 1992, S.148, für eine Beschreibung von Marinettis Redaktionsverfahren für den Katalog der Rotterdamer Ausstellung.

¹⁸² Luigi Russolo, „L'arte dei rumori“, Mailand 1913.

¹⁸³ Auch genannt „Bruitismus“, bzw. „Rumorosi“, von frz. „bruit“ und ital. „rumori“ (dt. Lärm/Geräusch). Um sein Konzept, die Geräuschkulisse einer modernen Stadt wiederzugeben, zu verwirklichen, sah Russolo die Überwindung der akustischen Beschränkungen etablierter Musikinstrumente durch von ihm konstruierte Geräuschintonatoren vor.

Kunstgattungen aufgenommen.¹⁸⁴ Marinetti unterstützte Russolos Geräuschkunst, indem er Aufführungen für Journalisten in seinem Haus, sowie in Italien, Frankreich und London Konzerte organisierte.¹⁸⁵ An letzterer nahm Marinetti als Vortragender teil; das Konzert musste aufgrund der zunehmend störenden Erheiterung des Publikums abgebrochen werden.¹⁸⁶ Ein weiteres Konzert der futuristischen Geräuschkunst fand am 21. April 1914 im Mailänder Teatro dal Verme statt.¹⁸⁷ Auch hier war Marinetti anwesend und hielt vor Beginn des Konzerts einen Vortrag über die neue Kunstform; auch hier verlief der Abend nicht planmäßig: Das Konzert musste abgebrochen werden, da sich die Futuristen auf der Bühne nicht mehr verständlich machen konnten.¹⁸⁸ Zeitungsberichte über die Veranstaltung zeugen von der Skepsis seitens der Presse, die Musik der Futuristen als ein ernsthaftes künstlerisches Experiment und nicht als reine Provokation und dem inzwischen bekanntem Kalkül der Gruppe anzusehen.¹⁸⁹ Ein Presstext von Marinetti war bemüht, eine positivere Auslegung des Abends zu präsentieren. Der von ihm verfasste Bericht nennt Teilnehmer und Stücke des Auftritts, gefolgt von einer Beschreibung des Konflikts zwischen Publikum und Künstlern: Marinetti selbst und vier seiner futuristischen Mitstreiter seien vom feindseligen, lärmenden Publikum zum tätlichen Angriff gereizt worden, woraus sich ein Faustkampf entwickelt, welchen die Künstler dank ihrer Kraft und Übung unbeschadet überstanden, während elf ihrer Feinde im Krankenhaus endeten. Die

¹⁸⁴ Vgl. die Auflistung der futuristischen Kunstgattungen in Ausstellungskatalogen (Abb.45, 54, 56). Ab 1913 beschäftigte sich die Gruppe zunehmend mit Theorien einer modernen Musikform; siehe dazu den von Daniela Gangale in ihrer Studie angelegten chronologischen Überblick der 1913-1915 stattgefundenen Konzerte und Diskurse der Futuristen zu dem Thema: Gangale 2013.

¹⁸⁵ Niebisch 2007, S.19.

¹⁸⁶ Vgl. dazu eine zeitgenössische Beschreibung des Auftritts: „Die Futuristen in London“, in: *Die Zeit*, 19. Juni 1914, S.17.

¹⁸⁷ Für weitere Beschreibungen des Abends der Futuristen, vgl. L. Russolos und B. Pratellas Memoiren des Auftritts in: Lombardi 2017, S.81-83.

¹⁸⁸ Berghaus 1998, S.132.

¹⁸⁹ Williams 2013, S.114-115. „Serata musicale futurista: Chiassate, violenze ed arresti,“, in: *Il secolo*, 22. April 1914, S.3; A. Cameroni, „Il gran concerto futurista al ‘Dal Verme’,“ in: *L’Italia*, 22. April 1914, S.3.

Darstellung des Auftritts wird mit einer Reihe von militärischen Metaphern ausgeschmückt; die Futuristen werden – wie für Marinettis Wiedergabe der *serate* typisch – in heroisch-militanter Haltung dargestellt. Marinettis Artikel zu dem Abend kann in zwei Zeitungen nachverfolgt werden: Zunächst veröffentlichte das Pariser Journal *L'Intransigeant* den Bericht (Abb.26), betitelt als „Futuristischer Prügelei“¹⁹⁰, mit dem folgenden Zusatz: *„Hier, erzählt vom Gründer des Futurismus, dem Dichter Marinetti selbst, der Bericht über die heftige Schlacht, die die futuristischen Krachmacher am 21. April mit dem Publikum in Mailand ausfochten.“*¹⁹¹ Trotz der Relativierung des Ereignisses im Titel des Artikels zur „Prügelei“, präsentiert bereits der einleitende Satz der Zeitschrift den Auftritt als „Schlacht“ und übernimmt damit wortgleich Marinettis Betitelung der futuristischen Abende. Der Artikel wurde in Folge auch in deutscher Übersetzung in der Ybbser Zeitung abgedruckt (Abb.27), einem lokalen Wochenblatt des Donau- und Ybbstals.¹⁹² Auch hier wird der Bericht als Bulletin Marinettis gewertet, dessen Glaubwürdigkeit angezweifelt wird: *„[...] ‚eine ruhmvolle und siegreiche Schlacht‘, die [Marinetti] in Mailand mit seiner jungen Garde bestanden haben will.“* Nichtsdestotrotz wurde die futuristische Darstellung der Ereignisse auch hier, bis auf die Kürzung weniger Sätze, ohne weiteren Kommentar wiedergegeben. Auch der Titel des Beitrags: „Die Futuristenschlacht von Mailand“ übernahm die Selbstbezeichnung, die Marinetti stets für die Auftritte der Futuristen wählte. Ohne selbst eine Zeitschrift herauszugeben, gelang es Marinetti, das selbstgewählte Narrativ über die Grenzen Italiens hinaus in der Presse darzustellen –

¹⁹⁰ „Une bagarre futuriste“, *L'Intransigeant*, 29. April 1914, S.2.

¹⁹¹ „Voici, conté par le fondateur du Futurisme, le poète F. T. Marinetti en personne, le récit de la bataille violente qui fut livrée le 21 avril par les bruiteurs futuristes au public, à Milan“, zitiert nach: *L'Intransigeant*, 29. April 1914, S.2.

¹⁹² „Die Futuristenschlacht von Mailand“, *Ybbser Zeitung*, 24. Mai 1914, S.3.

in diesem Fall gelangte die futuristische Berichterstattung von Paris bis in die österreichische Provinz.

6.3 Allgemeine Reklame

Marinetti nutzte Pressesendungen nicht nur, um Veranstaltungen auf die gewünschte Weise darzustellen, sondern um eine Vielzahl von Ereignissen, Veröffentlichungen und Ausstellungsteilnahmen der Futuristen pressegerecht aufgearbeitet zu kommentieren. Im oben besprochenen Presstext nimmt etwa die titelgebende Veranstaltung „Paolo Buzzi wird in der Schlacht von Rom und im Bankett der Futuristen gefeiert“ (Abb.23) ein Drittel des Textes ein, der Rest ist der Beschreibung von weiteren Projekten der Gruppe gewidmet: Der futuristischen Zeitschrift *Lacerba*, der aktuellen Präsentation von Bildern des futuristischen Malers Giacomo Balla in Rom, einem futuristisch-motivierten Studenten-Protest in der Lombardei, verschiedenen positiven Kritiken italienischer Zeitschriften und den neuesten futuristischen Publikationen. Zahlreiche Presstexte kündigten laufende Projekte der Futuristen an. Ein Programm an futuristischen Aktionen, Ausstellungen und Publikationen wurden auf diese Weise bekanntgegeben und beworben, wie man am Beispiel einer Pressesendung aus dem Jahr 1911 nachverfolgen kann (Abb.28)¹⁹³. Der Text wurde nach der Publikation des Romans „L’Incendiario“¹⁹⁴ von Aldo Palazzeschi an Zeitschriften geschickt.¹⁹⁵ Der Titel: „Eine irredentistische Einleitung von F.T. Marinetti wird im Trient beschlagnahmt“ zeigt den Anlass für die Aussendung und unterstreicht die nationalistische Haltung der Futuristen. Parallel weist bereits der erste Satz auf den Erfolg der futuristischen Künstler Boccioni, Carra und Russolo hin, die

¹⁹³ „Una prefazione irredentista di F. T. Marinetti sequestrata a Trento“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. Februar 1911.

¹⁹⁴ Aldo Palazzeschi, „L’Incendiario“, Mailand 1910.

¹⁹⁵ Das genaue Datum des Presstexts ist nicht angegeben. Es wurde in *La Follia*, 13/N.8, Februar 1911, S.3 veröffentlicht und kann daher auf ca. Februar 1911 datiert werden.

zum Zeitpunkt der Veröffentlichung an einer Gruppenausstellung in Mailand teilnahmen:¹⁹⁶ „Während die futuristischen Maler Russolo, Boccioni und Carrà in ihrer Sonderausstellung in der Famiglia Artistica über die gesamte lombardische Malerei triumphierten, irritierte die futuristische Dichtung die Empfindlichkeit der österreichischen Polizei: L'Avanti und andere Zeitungen meldeten, dass der bereits berühmte Band „L'Incendiario“ des futuristischen Dichters Aldo Palazzeschi wegen Marinettis irredentistischem Vorwort, das schwere Angriffe gegen die österreichische Unterdrückung in Triest und im Trentino enthielt, bei allen Buchhändlern in Trient beschlagnahmt worden war. In diesem Vorwort mit dem Titel: „Bericht über den futuristischen Sieg in Triest“¹⁹⁷ beschreibt der Dichter Marinetti die triumphale futuristische serata, die im vergangenen Jahr im riesigen Theatersaal der Politeama Rossetti vor einem Publikum von mehr als dreitausend Menschen stattfand. [...] Aber zur gleichen Zeit vervielfachen sich die Siege des Futurismus. Die begeisterten Anhänger, die dem Dichter Marinetti aus der ganzen Welt zuströmten, belaufen sich inzwischen auf mehr als dreißigtausend.“¹⁹⁸ Rückblickend werden vergangene Veranstaltungen besprochen; die öffentliche Ablehnung gegen futuristische Werke wird dabei in direkte Relation zu ihrer revolutionären Neuheit gesetzt: „So nehmen in Italien und im Ausland die heftigsten Verfolgungen gegen die Futuristen und ihre

¹⁹⁶ Der Text bezieht sich auf die Gruppenausstellung „Mostra di 'bianco e nero'“, *Famiglia artistica*, Mailand, 19. März-3. April 1910, in der die oben genannten Futuristen teilnahmen.

¹⁹⁷ F.T. Marinetti, „Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste“, erstmals publiziert als Einleitung in Aldo Palazzeschi, „L'Incendiario“, Mailand 1910. Der Text erschien in überarbeiteter Form in „Guerra sola igiene del mondo“, 1915, und stark gekürzt in „L'Italia futurista“, 18. März 1917, siehe Berghaus 2006, S.164.

¹⁹⁸ „Mentre i pittori futuristi Russoio, Boccioni, Carrà, trionfano su tutta la pittura lombarda, nella loro Esposizione particolare alla Famiglia Artistica, la poesia futurista irrita la suscettibilità della polizia austriaca: 'Avanti' ed altri giornali annunciano infatti che il già celebre volume 'Incendiario' del poeta futurista Aldo Palazzeschi è stato sequestrato presso tutti i librai di Trento per la prefazione irredentista di Marinetti, contenente gravi attacchi contro l'oppressione austriaca a Trieste e nel Trentino. In questa prefazione che ha per titolo : Rapporto della vittoria futurista di Trieste, il poeta Marinetti descrive la trionfale Serata futurista che ebbe luogo l'anno scorso nel vastissimo Politeama Rossetti, davanti a un pubblico di più di tremila persone. [...] Ma le vittorie del Futurismo si moltiplicano in pari tempo. Le adesioni entusiastiche giunte al poeta Marinetti da ogni parte del mondo sommano ormai a più di trentamila.“, „Una prefazione irredentista di F. T. Marinetti sequestrata a Trento“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. Februar 1911.

*originellen und gewagten Werke ständig zu [...]“¹⁹⁹. Im letzten Abschnitt werden kommende Veranstaltungen und Publikationen angekündigt: „In Paris wird eine große Ausstellung futuristischer Malerei vorbereitet,²⁰⁰ und in den Edizioni Poesia wird demnächst ein futuristischer Roman erscheinen, der in der literarischen Welt sicher eine Sturmflut der Kontroverse auslösen wird. Dieser Roman ist dem energisch innovativen Genie des Dichters Aldo Palazzeschi zu verdanken. Mitte Februar nehmen der Dichter Marinetti und seine Freunde, Dichter und Maler, die futuristischen serate wieder auf, zunächst in Bologna und Florenz.“²⁰¹ Quasi in der Funktion eines Werbeagenten nutzte Marinetti die Beschlagnahme des von Aldo Palazzeschi verfassten Romans „L’Incendiario“ als Einleitung für einen Pressekommentar, der nicht allein die politische Haltung der Gruppe hervorhob, sondern die vergangene Triester *serata* beschrieb und kommende Veranstaltungen und Publikationen ankündigte. Der Erfolgsnachweis der Gruppe wurde dabei in gleichem Maß durch ihre Fähigkeit, Kontroversen auszulösen, als auch durch ihre große Beliebtheit, die sich in steigenden Mitgliederzahlen niederschlägt, dargestellt.*

7 Ausstellungen

Bereits 1910 und 1911 nahmen die futuristischen Künstler Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Luigi Russolo in Italien an Ausstellungen teil, doch erst die Ausstellung „Le peintres futuristes“ in der Pariser Galerie *Bernheim Jeune* zeigte die

¹⁹⁹ „Così, vanno continuamente moltiplicandosi, in Italia e all'estero, le, più accanite persecuzioni contro i Futuristi e le loro opere originali e audacissime.“, in: „Una prefazione irredentista di F. T. Marinetti sequestrata a Trento“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. Februar 1911.

²⁰⁰ Es handelt sich hierbei um die Ausstellung „Le peintre futuristes“ in der Galerie *Bernheim Jeune*. Die Ausstellung war ursprünglich für Herbst 1911 geplant gewesen; auf Anraten Gino Severinis wurde der Termin jedoch auf Frühjahr 1912 verschoben, siehe dazu Werner 2011, S.186-187.

²⁰¹ „Si sta preparando a Parigi una grande Esposizione di pittura futurista, e sarà prossimamente lanciato nelle Edizioni futuriste di Poesia un romanzo futurista che certo susciterà un uragano di polemiche nel mondo letterario. Questo romanzo è dovuto all'ingegno vigorosamente novatore del poeta Aldo Palazzeschi. — Alla metà di febbraio, il poeta Marinetti e i suoi amici, poeti e pittori, riprenderanno le serate futuriste, cominciando da Bologna e Firenze.“, in: „Una prefazione irredentista di F. T. Marinetti sequestrata a Trento“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. Februar 1911.

Futuristen in einer Werkschau, in der sie gemeinsam als Gruppe auftraten. Die erfolgreiche Ausstellung der Futuristen in Paris, die durch ganz Europa wanderte, markierte den Beginn der großen futuristischen Gruppenausstellungen, sowohl international als auch in Italien.²⁰² 1913 nahmen die futuristischen Künstler am Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin teil,²⁰³ im selben Jahr organisierte Marinetti ebenfalls futuristische Ausstellungen in Rom, Paris und Rotterdam.²⁰⁴ Ende 1913 erhielt der Futurismus in der von Giuseppe Sprovieri geführten *Galleria Futurista* in Rom erstmals einen permanenten Ausstellungsort. In Sprovieris Galerie präsentierte die Gruppe 1914 auch internationale Mitglieder des Futurismus in der Ausstellung „Esposizione libera futurista internazionale“. Im Sommer 1914 eröffnete die futuristische Galerie Ausstellungsräume in Neapel, die allerdings kurz danach ebenso wie die römische Galerie geschlossen wurden. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges pausierten die Ausstellungsprojekte der Futuristen vorübergehend, da sich die Bewegung zunehmend politisch engagierte, um sich für den Kriegsbeitritt Italiens einzusetzen.²⁰⁵ Marinetti war, wie zuvor für die *serate*, stark in die Organisation und Bewerbung der futuristischen Ausstellungen involviert. Durch die Einbindung von Reklamezetteln, Katalogen und begleitenden Veranstaltungen schuf er ein Gesamtprogramm für die öffentliche Bewerbung der futuristischen Ausstellungen.

²⁰² Die Ausstellung wanderte in Folge nach London, Berlin und Brüssel. Beinahe alle Werke waren in Berlin verkauft worden; Herwarth Walden, in dessen Berliner Galerie *Der Sturm* die Ausstellung gezeigt worden war, organisierte eine Tour der verkauften Werke durch ganz Europa. Für eine Reproduktion des Katalogs von Waldens Wanderausstellung siehe Crispolti 2010, S.45-48.

²⁰³ Zu Ablauf der Ausstellung und Werkkonstellation der Futuristen beim Ersten Deutschen Herbstsalon 1913, siehe Weissweiler 2009, S.173-206.

²⁰⁴ Eine Chronologie der Ausstellungen und der teilnehmenden Futuristen findet sich im Anhang („Chronologie der Ausstellungen der italienischen Futuristen im Zeitraum März 1910-Juni 1914“).

²⁰⁵ Die Teilnahme der Futuristen an der zweiten amerikanischen Armory Show 1915 stellt in diesem Kontext eine Ausnahme dar; nachdem 1913 keine Ausstellungsbeteiligung der Futuristen zustande gekommen war, zeigten hier nun erstmals Balla, Boccioni, Carrà, Russolo und Severini futuristische Werke außerhalb Europas, siehe dazu Hand 1981, S.341. Die Ausstellungs-Aktivität der Gruppe in Italien und Europa blieb bis Kriegsende weitgehend eingestellt.

7.1 Italien 1910-1911

Nachdem die Künstler Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla und Luigi Russolo am 10. März 1910 das Manifest der futuristischen Kunst bei der *serata* von Turin verkündet hatten, präsentierten sie erstmals futuristische Kunst im selben Monat als Teil einer Gruppenausstellung in Mailand.²⁰⁶ Die Künstler nahmen 1910 und 1911 an mehreren Ausstellungsprojekten in Italien teil; Werkschauen, die spezifisch dem Futurismus gewidmet waren, fanden zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht statt. Nur in zwei Fällen beteiligte sich die Gruppe stärker an der Produktion und Bewerbung der Ausstellungen: Umberto Boccionis Einzelausstellung in der Venezianer *Galleria internazionale d'arte moderna* im Sommer 1910 und die „Prima esposizione d'arte libera“, organisiert vom Casa del Lavoro in Mailand im Frühjahr 1911. Als Werbemittel der Ausstellungen wurden Plakate und Presstexte verwendet. Zeitgleich zu Boccionis Einzelausstellung organisierte die Gruppe darüber hinaus eine *serata* in Venedig, um mit dieser Veranstaltung das Augenmerk für die Ausstellung zu lenken.²⁰⁷ Die Öffentlichkeitsarbeit für die ersten Ausstellungen der Futuristen zielte darauf ab, die futuristische Kunst in scharfem Gegensatz zur traditionellen Kunstszenen darzustellen. Zu dieser Zeit stellten nicht alle der Künstler, die das futuristische Manifest der Malerei verfasst hatten, aktiv in Italien aus. In den Werbetexten wurde der Bezug derjenigen Maler, deren Ausstellungsprojekte behandelt wurden, zur übergeordneten Gruppe der restlichen Futuristen klar hervorgehoben.

7.1.1 Reklame

Wie für die Bewerbung der *serate* nutzte die Gruppe Flugzettel und Plakate, um Aufmerksamkeit zu erregen. Für die Einzelausstellung Boccionis in Venedig wurde ein

²⁰⁶ „Mostra di 'bianco e nero'“, *Famiglia artistica*, Mailand, 19. März – 3. April 1910. Boccioni, Carrà und Russolo stellten dort aus, wie zeitgenössische Rezensionen zeigen; der Ausstellungskatalog ist nicht erhalten.

²⁰⁷ Berghaus 1998, S.232-233.

Plakat verbreitet, welches die Erfolge des Künstlers als gemeinschaftliches Projekt des Futurismus deklarierte (Abb.29). Der Titel des Blatts stellte bereits im ersten Satz die Verbindung Boccionis mit der Gruppe und einem vorhergegangenen gemeinsamen Ausstellungsprojekt her: *„Wir, die futuristischen Maler, bereits siegreich in unserer ersten Ausstellung in Mailand, [...]“*²⁰⁸. Die Bezeichnung „unsere erste Ausstellung“ ist irreführend; sie bezieht sich auf die Ausstellung „Mostra di ‚bianco e nero‘“ der Mailänder Künstlervereinigung *Famiglia artistica* an der Carrà, Boccioni und Russolo teilnahmen; sie war weder von den Futuristen organisiert noch thematisch auf den Futurismus ausgerichtet. Im Text werden Boccionis Werke in direkten Kontrast zur „traditionellen“ Biennale gestellt, die zeitgleich stattfand: *„[...] während sich in den Giardini-Ausstellungen regelmäßig der graue Schutt des Passatismus türmt, leuchtet hier endlich das helle Licht der Zukunft.“*²⁰⁹ Ein weiterer Verweis auf den Futurismus, zu dem Boccioni als eindeutig zugehörig präsentiert wird, findet sich am Seitenende; neben einer Aufzählung der futuristischen Maler sind dort ebenfalls die Literaten der Gruppe angeführt. Eine Auflistung der Mitglieder, nach Kunstgattungen aufgeteilt, nutzte Marinetti für zahlreiche futuristische Publikationen, auch in den später von ihm produzierten Ausstellungskatalogen (vgl. Abb.30, 44-46).

Die Beschädigung eines Werkes von Boccioni in der Gruppenausstellung „Prima esposizione arte libera“ im folgenden Jahr wurde ebenfalls durch Flugblätter kommentiert (Abb.31). Die Mailänder Gruppenausstellung stellt die größte futuristische Werkpräsentation vor der internationalen Ausstellungstätigkeit der Futuristen dar, bei der Boccioni, Carrà und Russolos Werke erstmals größeres öffentliches Interesse

²⁰⁸ „Noi, Pittori futuristi, già vittoriosi nella nostra prima esposizione di Milano, sfidiamo tutti i pittori d'Italia a superare in splendore la grande MOSTRA INDIVIDUALE del Pittore futurista Umberto Boccioni“, „Pittore Futurista Umberto Boccioni“, Werbeplakat der Ausstellung, Venedig, ca. Juli/August 1910, vgl. Abb.29.

²⁰⁹ „[...] mentre all'esposizione dei Giardini vanno ammuccchiandosi periodicamente i grigi detriti del Passatismo, qui finalmente risplende L'irruente luce del Futuro.“, Pittore Futurista Umberto Boccioni“, Werbeplakat der Ausstellung, Venedig, ca. Juli/August 1910, vgl. Abb.29.

hervorriefen. Die Planung des Projekts geht auf Boccioni zurück, der gemeinsam mit der sozialkritischen Autorin Alessandrina Ravizza eine Ausstellung junger Künstler nach dem Vorbild des „Salon des Independants“ konzipierte.²¹⁰ Der Titel des Flugblattes, „Ein futuristisches Gemälde von Passatisten zerstört“,²¹¹ der von den teilnehmenden Futuristen Carrà, Russolo und Boccioni unterzeichnet wurde, stellt den Erfolg der futuristischen Werkpräsentation als Konfliktpunkt zur traditionellen Kunst in den Vordergrund. Neben der Stellungnahme der Künstler wurde auch die Ausstellung beworben: Die Anzahl der futuristischen Werke, die gezeigt wurden, wie auch die Adresse der Galerie und der Eintrittspreis wurden angegeben. Ein weiterer „Angriff“ auf die Ausstellung, in diesem Fall eine schlechte Rezension, die im *Corriere della sera* über die futuristischen Werke der Ausstellung publiziert worden war, wurde ebenfalls Thema eines Flugzettels (Abb.31).²¹² In diesem Fall handelte es sich um eine direkte Aufforderung zur Besichtigung der Ausstellung; die in der Rezension vorgebrachte Kritik wurde ins Zentrum des Textes gesetzt – eine „passatistische“ Verurteilung als Werbeslogan der futuristischen Kunst, deren revolutionäre Innovation sie untermauerte. Eine weitere schlechte Kritik, in diesem Fall verfasst von Ardengo Soffici, der in der Florentiner *La Voce* über die Ausstellung schrieb, führte zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen den Futuristen und dem Kritiker.²¹³ Der Vorfall wurde von Marinetti durch eine Pressesendung kommentiert (Abb.33). Zu den Siegen des Futurismus zählte er neben dem Faustkampf der futuristischen Künstler mit den Redakteuren der *La Voce* auch die große Popularität der von Marinetti aufgezählten Veranstaltungen und Ausstellungen der Futuristen. Das Ausstellungsprojekt wird dabei gänzlich für die Gruppe vereinnahmt: „[...] die große

²¹⁰ Oppi 2015, S.73-74.

²¹¹ „*Un quadro futurista sfregiato dai Passatisti*“, Flugzettel der futuristischen Direktion, Mailand 1910, siehe Abb.31.

²¹² Appolonio 1972, S.7-8.

²¹³ Oppi 2015, S.82-85.

*„Prima esposizione arte libera“, initiiert von den futuristischen Künstlern, die erste italienische Ausstellung ohne Jury, wo einen Monat lang über fünfzig Bilder von Boccioni, Russolo und Carrà triumphierten.“*²¹⁴ Boccionis ausschlaggebende Rolle für die Organisation der Ausstellung ausklammernd, wird die Konzeption des Projektes gemeinschaftlich allen futuristischen Künstlern zugeschrieben, deren Beitrag zur Ausstellung hervorgehoben wird.

7.1.2 Katalogtexte

Für die ersten Ausstellungen der futuristischen Künstler in den Jahren 1910 und 1911, bei denen sie nur vereinzelt als Teilnehmer größerer Gruppenausstellungen Werke präsentierten, existieren keine von Marinetti konzipierten Katalogtexte, die ab 1912 jede von ihm organisierte Ausstellung der Futuristen begleiteten. Eine Ausnahme bildet sein Katalogeintrag für Umberto Boccionis Solo-Ausstellung in Venedig, die von Juli bis Oktober 1910 in der Venezianer *Galleria internazionale d'arte moderna* gezeigt wurde (Abb.34).²¹⁵ Der einleitende Text, verfasst von Marinetti, stellte zunächst die Lebensdaten und die wichtigsten vorangegangenen Ausstellungen Boccionis vor. Bereits im ersten Satz wird Boccioni als Futurist definiert; der Hauptteil des Textes ist dem Futurismus gewidmet. Neben der Aufzählung der weiteren futuristischen Künstler werden auch die wichtigsten Forderungen der Kunstbewegung genannt. Boccioni als Individualkünstler steht hier deutlich hinter der Präsentation des Futurismus als Künstlergruppe zurück.

²¹⁴ „[...] *la grande esposizione d'arte libera, ideata dai pittori fuuristi, prime esposizione italiana senza giurie dove trionfarono per più di un mese cinquanta quadri di Boccioni, Russolo e Carrà.*“, in: „Schiaffi, Pugni e Quadri Futuristi“, Presstext der Redaktion der Poesia, 1911.

²¹⁵ „Mostra d'estate in Palazzo Pesaro a Venezia“, *Galleria internazionale d'arte moderna*, Venedig, 17. Juli-20. Oktober 1910.

7.2 Kataloge der Gruppenausstellungen 1912-1913

Enrico Crispolti bezeichnet die futuristischen Ausstellungspublikationen aus der hier besprochenen ersten Phase des Futurismus als schlecht illustrierte Kataloge von minderwertiger grafischer Qualität;²¹⁶ Lisa Werner beschreibt sie als umfassende Begleitpublikationen zu den futuristischen Ausstellungsvorhaben.²¹⁷ Beides trifft zu. Im Vergleich zur *Poesia*, die Marinetti kostenintensiv mit farbigem Deckblatt produziert hatte, besaßen die futuristischen Kataloge keine visuell herausragenden Merkmale. Die Gruppe nutzte vor dem Ersten Weltkrieg keine Gebrauchsgrafik, weder für Ausstellungskataloge noch für Plakate. Aushänge, die die futuristischen Ausstellungen und Veranstaltungen bewarben, setzten ihren Fokus auf textbasierte Information (vgl. Abb. 27, 28, 42). Futuristische Plakate und Kataloge, die visuelle und textliche Darstellungsweise zu einer markanten Werbegrafik vereinen, existieren erst nach Kriegsbeginn.²¹⁸ Tatsächlich lag der Wiedererkennungswert der futuristischen Kataloge in den Jahren davor weniger im grafischen Design, als in Format und Inhalt, die seit der ersten Gruppen-Ausstellungstätigkeit 1912 zwar adaptiert wurden, aber denselben Richtlinien folgten.

²¹⁶ Crispolti 2010, S.15.

²¹⁷ Werner 2011, S.188-189.

²¹⁸ Ab 1914 produzierten Ardengo Soffici, Francesco Cangiullo, Gino Severini, Carlo Carrà und Marinetti zeichnerische Werke der „parole in libertà“. Marinetti hatte das literarisch-orthographische Konzept der „Worte in Freiheit“, das eine Revolutionierung der Syntax zum Ziel hatte, in zwei Manifesten vorgestellt (F.T. Marinetti, „Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà“, Mailand 1913; „Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica“, Mailand 1914. Für eine dt. Übersetzung, vgl. Schmidt-Bergmann 1993, S.162-165, S.282-285). Auf seinen Thesen basierend, entstanden die futuristischen Werke der „parole in libertà“, die Wortkunst und visuelle Darstellungsweise vereinten. Hier kann erstmals von einer übergreifenden, einheitlichen Bildsprache des Futurismus gesprochen werden, welche als Medium zwischen Literatur und Zeichnung nach Beginn des Ersten Weltkriegs auch als Werbegrafik der Futuristen Verwendung fand. Werke der „Parole in libertà“ für die Zwecke der Gebrauchsgrafik beinhalteten etwa Plakate, Umschläge futuristischer Bücher und Postkarten, die, mit futuristischen Parolen beschriftet, für Kriegspropaganda genutzt wurden. Für eine ausführliche Analyse der futuristischen Werbesprache und visuellen Gestaltung von Werbematerial nach 1915, ausgehend von Marinettis „Parole in Libertà“, siehe Salaris 1986. Offiziell zur Malerei erhoben wurden die Werke der „Parole in Libertà“ 1919, als Marinetti sie im einleitenden Text zur Ausstellung „Grande esposizione nazionale futurista“ spezifisch als zur futuristischen Malerei zugehörig definierte, siehe dazu Sansone 2003, S.78.

7.2.1 Charakteristische Merkmale

Für die erste internationale Gruppenausstellung der Futuristen in Paris wurde ein Ausstellungskatalog konzipiert, der als Vorlage für die Kataloge der internationalen Gruppenausstellungen der Futuristen in den Jahren 1912 und 1913 diente (Abb.37-40).²¹⁹ Das Deckblatt des Katalogs trug den Titel der Ausstellung „Les Peintres Futuristes Italiens“; „Futuristes“ war durch eine größere Schrift hervorgehoben. Diese visuelle Betonung des Begriffs wurde in Folge von Marinetti für futuristische Ausstellungskataloge ausdrücklich eingefordert.²²⁰ Es folgten die Titel der gezeigten Werke und eine Auflistung der ausstellenden Künstler. Auf den nächsten Seiten wurde der Text „Die Aussteller ans Publikum“²²¹ abgedruckt, mit Fotografien zweier Werke, die in der Ausstellung gezeigt wurden. Auf den nächsten Seiten folgte das Manifest der futuristischen Kunst und vier weitere Abbildungen. Als die Ausstellung der Futuristen von Paris nach London eingeladen wurde, wurde im Katalog zur Ausstellung neben „Die Aussteller ans Publikum“ und dem Manifest der futuristischen Kunst zusätzlich das Gründungsmanifest des Futurismus sowie Erklärungen zu jedem Werk hinzugefügt (Abb.41). Der nächste Standort der Ausstellung in Berlin übernahm diese Textanordnung im Katalog und fügte auf der letzten Seite eine Liste hinzu, die alle führenden futuristischen Künstler, Musiker und Literaten nannte. Die Brüsseler und

²¹⁹ Kalmthout 1992, S.148, 151. Für die Ausstellung der Futuristen in Rotterdam beschrieb Marinetti die Vorgaben für den begleitenden Katalog in seiner Korrespondenz mit dem Aussteller, dem Rotterdamer *Kunstkring*, bis ins kleinste Detail. Format und Drucksorten sollten nach Vorbild des Pariser Katalogs produziert werden, auch für die Abbildungen schickte Marinetti Anweisungen und Bildmaterial. Trotz der für ihn entstehenden Eigenkosten – der *Kunstkring* kam nur für zwei Abbildungen auf – bestand Marinetti auf einen Druck nach dem Pariser Vorbild und setzte den Katalog mit sechs Fotografien um.

²²⁰ Kalmthout 1992, S.148. Marinetti wies darauf hin, dass Format, Titelblatt, Drucksatz und die Anordnung der Texte dem Pariser Katalog angeglichen werden sollten. Das Deckblatt sollte den Titel „Les peintres et sculpteurs futuristes italiens“ tragen, wobei Marinetti auf die hervorgehobene Stellung des Wortes „Futuristen“ besonderen Wert legte: „*Das Wort **Futuristen** muss in sehr großen Buchstaben gedruckt werden [...]*“ („*Le mot **futuristes** doit être imprimé en caractères très grands [...]*“). F.T. Marinetti an den *Rotterdamer Kunstkring*, 31. März 1913, zitiert nach Kalmthout 1992, S.148. Hervorhebung aus dem Originaltext übernommen.

²²¹ „Les exposants au public“, in: Kat. Aust „Les peintres futuristes Italiens“, Galerie *Bernheime Jeune*, Paris, 5. – 12. Februar 1912. Der deutsche Titel des Textes ist der Version des Berliner Ausstellungskatalogs entnommen (Kat.Ausst., „Zweite Ausstellung. Die Futuristen“, *Der Sturm*, Berlin, 12. April – 11. Mai 1912, S.10-22.). Für Nachdrucke der Kataloge siehe Crispolti 2010, S.23-27, 33-38.

Rotterdamer Ausstellungskataloge wiederholten in Format und Inhalt den Pariser Katalog, mit geringen Anpassungen im einleitenden Text „Die Aussteller an das Publikum“, in denen vergangenen Ausstellungsprojekte beschrieben wurde. Nachdem Herwarth Walden die Gruppenausstellung in Europa an zahlreichen Standorten weiterführte, wurde für die Wanderausstellung ebenfalls ein Katalog produziert, der das Gründungsmanifest in deutscher Sprache und Erläuterungen der Werke auf Englisch, Deutsch und Französisch beinhaltete (Abb.42). Durch die Einbindung der Manifeste und zusätzlichen Erklärungen stellten die 1912 und 1913 produzierten futuristischen Kataloge einen kunsterzieherischen Anspruch, der dem Publikum ein Verständnis für die Forderungen und Umsetzung der futuristischen Kunst nahebringen sollte. Durch die Auflistung der führenden Gruppenmitglieder, die zuvor bei Manifesten und Aushängen der Gruppe Verwendung gefunden hatte, wurde neben einer klaren Gruppenhierarchie die Zuordnung zu weiteren futuristischen Publikationen geschaffen, denen sich die Ausstellungskataloge nahtlos eingliederten. Beide Aspekte verdienen nähere Betrachtung, um die Selbstdarstellung der Gruppe im Kontext der futuristischen Ausstellungen nachzuvollziehen:

6.2.1.1 Mission der Kunstvermittlung

Der Text „Die Aussteller an das Publikum“, wurde erstmals 1912 im Pariser Ausstellungskatalog der Futuristen publiziert. Bereits in der Einleitung positionierte der Text die Künstlergruppe als Spitze der europäischen Moderne, die alles Vorangegangene übertraf.²²² Ihre Vorreiter wurden durch die Vergangenheitsform abgetan, den französischen Kubisten „versteckter Akademismus“²²³ vorgeworfen –

²²² Schmidt-Bergmann 1993, S.310.

²²³ „[...] unzweifelhaft sind einige ästhetischen Versicherungen unserer Kameraden in Frankreich Anzeichen einer Art maskierten Akademismus.“ („[...] il est indiscutable que plusieurs affirmations esthétiques de nos camarades de France révèlent une sorte d'académisme masqué.“), „Les exposants au public“, in: Kat. Aust. „Les peintres futuristes Italiens“, *Galerie Bernheime Jeune*, Paris, 5.-12. Februar 1912, S.2-3. Dt. Übersetzung zitiert nach Schmidt-Bergmann 1993, S.311.

polemisierende Aussagen, die in der ersten Pariser Ausstellung der Gruppe für Aufmerksamkeit in der französischen Presse führten.²²⁴ Der Anspruch der Futuristen, revolutionär neue Gesetze der Malerei zu postulieren, wurde dabei sowohl in die Tradition der französischen Avantgarde gestellt – „[...] wir verfolgen den Weg, der in mancher Hinsicht dem der Spätimpressionisten, Synthetisten und Kubisten gleicht, an deren Spitze die Meister Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote und andere standen [...]“ – und von ihr abgegrenzt: „[...] „wir fühlen und erklären, dass unsere Kunst der ihren entgegengesetzt ist.“²²⁵ Der Futurismus positioniert sich an der Spitze einer historischen Bewegung und versteht sich gleichzeitig als ihre Antithese.²²⁶ Er suche „[...] einen Stil der Bewegung, der vor uns noch nie versucht worden ist.“ Der Hauptteil des Textes widmete sich der Erklärung des Stils der futuristischen Kunst anhand Beispiele, mit Hilfe derer die Leser die theoretischen Ausführungen nachverfolgen sollten. Die vorgestellte Theorie der futuristischen Kunst definiere neue Begriffe und Gesetze der Malerei, die zunächst durch ihre Innovation auf Unverständnis stießen, daher, so die Argumentation des Texts, der Bedarf für Erklärungen.²²⁷ Der Bedarf für vermittelnde Texte blieb auch nach der ersten Ausstellung Teil der futuristischen Kataloge: Vorträge und Katalogtexte, die die futuristische Kunst erklärten, wurden bis Kriegsbeginn für alle futuristischen Ausstellungen außerhalb Italiens verwendet. Zeitgenössische Ausstellungsbesprechungen thematisierten die Beilagen der Manifeste und Erklärungen und kritisierten dabei den dadurch signalisierten Anspruch einer absolut neuen und daher Erklärungs-bedürftigen künstlerischen Innovation:

²²⁴ Werner 2011, S.190-193.

²²⁵ Kat.Ausst., „Zweite Ausstellung. Die Futuristen“, *Der Sturm*, Berlin, 12. April-11. Mai 1912, S.10.

²²⁶ Hinz 2015, S.22-23.

²²⁷ Werner 2011, S.315.

„[...] uns sind Ausstellungen, deren Kataloge mit Einführungen eingeleitet und mit Manifesten abgeschlossen werden, sofort suspekt. Denn die Erfahrung hat uns gelehrt, dass Maler, die von ihrer Rebellion so sehr beeindruckt sind, dass sie meinen, das Publikum und die dummen Kritiker müssten durch langatmige Erklärungen erzogen und eingeweiht werden, [...] keiner Prüfung standhalten.“²²⁸

„Futurist Academics“, Saturday review of politics, literature and art, London, 9. März 1912, S. 301.

„Aber zu den Bildern, die Werke sollen reden! Zunächst verlegt man sich aufs Raten, man vertraut seiner Intelligenz – so geht’s nicht, also heraus mit dem Katalog und an der Hand feinsinnigster Erläuterungen hinein ins Verständnis dieser vieldeutigen Orakel.“

„Die Futuristen“, in: Allgemeine Zeitung, München, 9. November 1912, S.818.

„Aus den langatmigen Beschreibungen und Erläuterungen, die im Katalog jedem Bildtitel angehängt sind, ist zu entnehmen, dass die Futuristen ihre Malereien für ungeheuer tiefsinnig, den Beschauer jedoch in jedem Falle für stumpfsinnig halten, denn er wird wiederholt als „nichtdenkendes Publikum“ angerufen. [...] Das Publikum empfindet die Malereien nämlich nicht unverständlich, sondern unangenehm, aber in einem anderen Sinne unangenehm, als sich die Futuristen wünschen.“

„Die Futuristen“, in: Arbeiter-Zeitung, Wien, 20. Dezember 1912, S.10.

Bereits für die *serate* hatte Marinetti die geradezu missionarische Aufgabe beschrieben, den Futurismus zu verbreiten und zu propagieren: *„[...] jeder von uns*

²²⁸ *„[...] we instantly suspect exhibitions whose catalogues are prefaced with introductions and concluded with manifestoes. For experience teaches that painters who are so tremendously impressed by their rebelliousness that they think the public and the silly critics must be educated and initiated by lengthy explanations [...] do not wash.“, C.H. Collins Baker, „Futurist Academics“, Saturday review of politics, literature and art, 9. März 1912, S.301.*

*trug seine dialektische und polemische Energie in die literarischen Zirkel, Klubs und sogar auf die Straßen: In jeden Winkel der Stadt, hielt jeder von uns etwa zehn Vorträge am Tag, ohne Pause und ohne Rast, denn das Werk, das wir uns auferlegt hatten, verlangte fast übernatürliche Kräfte [...]*²²⁹. Für die futuristischen Ausstellungen übernahmen Manifeste und erläuternde Texte die Aufgabe, sowohl die Grundprinzipien des Futurismus darzulegen als auch die gezeigten Kunstwerke zu erklären. Darin begründete sich auch der Bedarf an Vorträgen, die im Rahmen der Ausstellung stattfanden. Für die Ausstellungsorganisation in Rotterdam etwa, sandte Marinetti für die Öffentlichkeitsarbeit vor Ort Manifeste und weitere Schriftstücke, damit diese im Vorfeld der Ausstellung verteilt werden konnten, und formulierte die wichtigsten Punkte für die Bewerbung des Projektes in der lokalen Presse. Die Kernaussage von Marinettis angedachtem Presseschreiben – die Innovation der futuristischen Werke – begründete die Notwendigkeit seines Vortrags: *„Bitte verteilen Sie auch so bald wie möglich ein Rundschreiben an die niederländische Presse, um die Öffentlichkeit über die Bedeutung dieser futuristischen Ausstellung zu informieren – eine ganz neue Reihe von Gemälden, die bisher nur in Rom gezeigt wurden. Vergessen Sie nicht hinzuzufügen, dass diejenigen, die bislang über den Futurismus im Allgemeinen oder den malerischen Futurismus gesprochen haben, nicht ausreichend informiert waren oder einfach nicht die nötige Geisteshaltung besaßen. Daraus ergibt sich die Bedeutung meines ersten Vortrags.“*²³⁰ Parallel zu den

²²⁹ „Après chacune de ces soirées retentissantes, nous avons l'habitude de nous subdiviser la tâche de propagande, en portant chacun notre énergie dialectique et polémiste dans les cercles, dans les clubs et jusque dans les rues: dans tous les coins de la ville, faisant chacun une dizaine de conférences par jour, sans répit et sans repos, car l'oeuvre que nous nous sommes imposée exige des forces presque surnaturelles.“, in: F.T. Marinetti, „Le Futurisme“, Paris 1911, S.12.

²³⁰ „N'oubliez pas d'ajouter que ceux qui ont parlé jusqu'ici du futurisme en général ou du futurisme pictural n'étaient pas suffisamment renseignés, ou plus simplement n'avaient pas la mentalité nécessaire. D'où l'importance de ma première conférence.“, F.T. Marinetti an den Rotterdamer Kunstkring, ca. 20. April-3. Mai 1913, zitiert nach Kalmthout 1992, S.151. Der Kunstverein kam Marinettis Vorgaben in diesem Bezug nicht nach: Anstatt die Ankündigung der Ausstellung in dem von ihm beschriebenen Wortlaut an die Presse zu senden, wurde die Mitteilung veröffentlicht, dass eine

Großveranstaltungen der *serate* etablierte sich dadurch ein zweiter Veranstaltungstyp als Teil des Ausstellungsprogramms der Gruppe: Die futuristischen „Konferenzen“, die entweder von Marinetti selbst oder von einem Künstler der Gruppe gehalten wurden. Ebenso wie die erklärenden Texte, die den futuristischen Ausstellungskatalogen hinzugefügt waren, bestand der Zweck der Vorträge darin, die futuristische Kunst den Betrachtern der Ausstellung zu vermitteln. Darüber hinaus beinhalteten die Vorträge, wie auch die Kataloge und die vorangegangenen *serate*, die gezielte Provokation ihres Publikums, die allerdings in einem Ausmaß stattfand, welches die Futuristen besser kontrollieren konnten als die ab 1913 zunehmend chaotischen Theaterauftritte. Bereits bei ihrem Debut in der Pariser Kunstszenen traten Marinetti und die futuristischen Künstler offensiv auf; sowohl die Formulierungen des Katalogtextes „Die Aussteller an das Publikum“ als auch Marinettis Vorträge, die er im Rahmen der Ausstellung hielt, positionierten den Futurismus ausdrücklich als eine Überbietung des Pariser Kubismus.²³¹ Marinettis Vortrag, der eine Schlägerei auslöste, und der darauffolgende Skandal, steigerten selbstverständlich das Interesse der Pariser Presse an den Futuristen.²³² Auch bei der Londoner Ausstellung war Marinetti wiederum persönlich anwesend und sorgte neben seinem Vortrag,²³³ durch seine Anwesenheit bei einem Aufmarsch der Suffragetten und eine öffentlich ausgetragene Duellaufforderung für Aufsehen.²³⁴ Auch für die Eröffnung der ersten futuristischen Gruppenausstellung in Italien, die im Theater Costanzi in Rom stattfand, hielten die Futuristen Vorträge, bevor das Publikum direkt in die Räume der Ausstellung geleitet wurde. Laut

futuristische Ausstellung gezeigt werden würde, in deren Rahmen Marinetti einen Vortrag halten und die gezeigten Werke besprechen würden.

²³¹ Werner 2011, S.207-208.

²³² Ibidem.

²³³ Marchiò 2000, S.102. Marinetti sprach am 19. März 1912 in der Londoner Beckstein Hall, vgl. dazu die Rezension des Abends im Londoner *Daily Chronicle*: „‘Futurist Leader’ in London. Makes an Attack on the English Nation“, 20.März 1912.

²³⁴ Zu Marinettis Involvierung mit der Suffragetten-Bewegung in England siehe Richards 2014 und Sironi 2015.

zeitgenössischen Presseberichten verlief die Veranstaltung ohne Zwischenfälle, obwohl die Rede „Gegen das traditionelle Rom“ das lokale Publikum scharf angriff.²³⁵ In direkter Tradition von Marinettis „Diskursen“ der *serate*, die auf den jeweiligen Auftrittsort zugeschnittene Angriffe gegen die Zuhörerschaft vorsahen, wurden die „*Conférences contradictoires*“ („kontroverse Konferenzen“), wie die Vorträge ab 1913 betitelt wurden, zu einem festen Bestandteil der futuristischen Ausstellungen und waren in ihre Vermarktung eingebunden. Im Rahmen von Boccionis Solo-Ausstellung in der Pariser Galerie *La Boétie* hielten Boccioni und Marinetti in der Woche nach Ausstellungsbeginn im Juni 1913 je eine solche Konferenz ab. Die Ankündigung der Veranstaltungen fand sich nicht nur in den Ausstellungskatalogen (Abb.35), sondern auch auf Plakaten, die in der Stadt verteilt wurden und auf denen die Ankündigung der Konferenzen denselben Umfang einnahm wie Informationen zur Ausstellung selbst (Abb.36).²³⁶ Der Bericht eines Journalisten, der bei Boccionis Vortrag anwesenden war, schildert den Ablauf des Abends: „[...] die ‚*conférence contradictoire*‘ des gestrigen Abends, die der Bildhauer selbst gab, war so gut inszeniert; hatte so viele kleine Nebeneffekte, mit hier und da im Publikum, genau die Art von Individuum, um den Pöbelgeist, ohne den eine kontroversielle Konferenz nicht gelingen kann, richtig zu erregen und erregt zu halten, dass der ehrliche Reporter schließlich einen Mangel an Glauben an die ganze Kunstlosigkeit der Aufführung gesteht und in der Tat eine ‚*clacque*‘ vermutet. Boccionis plastische Bemühungen würden Paris nicht mehr schockieren. Nichts Futuristisches könnte das.“²³⁷ Mit den futuristischen Konferenzen

²³⁵ Günzel 2006, S.50-51. Zur Reaktion der Presse und des anwesenden Publikums auf Papinis Vortrag, siehe Berghaus 1998, S.110-115.

²³⁶ Boccionis Vortrag beschäftigte sich mit den ausgestellten Werken und den Grundlagen der futuristischen Skulptur; Marinetti sprach über die Theorie der freien Verse und der Auflösung des klassischen Satzbaus. Sein Vortrag, „*L’Imagination sans fils et les mots en liberté*“, war einen Monat zuvor in italienischer Sprache in der *Lacerba* publiziert worden und wurde in den folgenden Jahren in einer Reihe von Anthologien des Futurismus wiederabgedruckt wurde, vgl. dazu Berghaus 2006, S.131.

²³⁷ „[...] the ‘*conférence contradictoire*’ of last night which the sculptor himself gave, was so well managed; had so many little side-effects attached to it, with here and there in the audience, just the sort of an individual to properly arouse and keep aroused the mob spirit without which a contradictory

etablierte Marinetti nach dem Schema der *serate* unter neuer Etikettierung und neuen Rahmenbedingungen eine Attraktion für das futuristische Ausstellungsprogramm, die neben Informationsvermittlung ausreichend polemische Elemente besaß, um das öffentliche Interesse auf die Gruppe zu lenken. Gemeinsam mit den Katalogtexten vermittelten die Vorträge die futuristische Kunst und lieferten zugleich den Nachweis für die absolute Neuheit des Futurismus, die eine solche Aufklärung nötig machte.

6.2.1.2 Die Führer der Futuristen-Bewegung

Im Berliner Katalog der Gruppenausstellung findet sich ein zusätzliches Blatt an letzter Stelle, das eine Auflistung der wichtigsten Mitglieder der Gruppe, je nach Kunstgattung getrennt, präsentiert: „Die Führer der Futuristen-Bewegung“ (Abb.43). An erster Stelle der Dichter steht Marinetti, der im Katalog auch mit der Unterzeichnung des Gründungsmanifests als Leiter der Gruppe angeführt wird. Als zweite Untergruppe nach den Literaten folgen die futuristischen Maler, welche die ausstellenden Künstler umfasst, und schließlich die futuristische Musik, als deren Vertreter Balilla Pratella genannt wird. Bereits zuvor hatte Marinetti die Nennung der von ihm als wichtige Mitglieder des Futurismus angesehenen Künstlern in Publikationen inkludiert. Das zweite futuristische Manifest und „Mafarka, der Futurist“ wurden jeweils durch die direkte Ansprache an seine künstlerischen Mitstreiter eingeleitet:

conference couldn't succeed, that finally the honest reporter confesses to a lack of believe in the entire artlessness of the performance, and in fact suspects a 'clacque'. Boccioni's plastic efforts would not now in themselves shock Paris. Nothing futuristic could.“, Henry McBride, „Protokoll des Vortragsabends von Boccioni in der Galerie La Boétie, Paris, am 27.06.1913“, zitiert nach Malsch 1997, S.261. Für die vollständige Transkription des Protokolls von Henry McBride siehe Malsch 1997, S.259-261. McBride spricht davon, dass der Futurismus 1913 seinen Schockwert für die Pariser Öffentlichkeit bereits verloren habe und nun durch zweckgerichtete Polemik die Kontroverse der futuristischen Werke am Leben erhielt. Tatsächlich war die Darstellung der Futuristen als Speerspitze der modernen Kunst auch in der ersten Pariser Ausstellung von 1912 gezielt inszeniert gewesen: Bereits im Herbst des Vorjahrs waren Carrà und Boccioni nach Paris gereist, um sich dort, auf Rat des in Frankreich tätigen und stärker mit der lokalen Kunstszene vertrauten Severinis, mit den aktuellen Kunstströmungen vertraut zu machen und den eigenen Stil demensprechend anzupassen. Das für 1911 geplante Ausstellungsvorhaben wurde aus diesem Grund auf das Folgejahr verschoben, um durch eine Auswahl neuer Werke dem selbstgestellten Anspruch und dem Vergleich mit französischen Künstlern standzuhalten; siehe dazu Werner 2011, S.186-188.

„Meine futuristischen Brüder! Gian Pietro Lucini, Paolo Buzzi, Federico de Maria, Enrico Cavacchioli, Corrado Govoni, Libero Altomare, Aldo Palazzeschi!“

F.T. Marinetti, Einleitung zu „Mafarka der Futurist“, Mailand 1909.

„Ihr, die Hölle-Entfachenden, ihr, meine futuristischen Waffenbrüder! He! Paolo Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D’Alba, Mazza!“

F.T. Marinetti, 2. Futuristisches Manifest, „Tod dem Mondschein!“, Mailand 1909.

Auch in Form von Listen hatte Marinetti die führenden Mitglieder der im Futurismus vertretenen Kunstgattungen bereits vor Konzeption der Ausstellungskataloge angegeben, sowohl als Abschluss für Manifeste als auch in Flugzetteln (Abb.29, 30). Für die Gruppenausstellungen der Futuristen wurden nach der Ausstellung in Berlin die Listen 1912 und 1913 hinzugefügt. Die Aktualität der Angaben war dabei von besonderer Relevanz, anhand derer das Wachstum und die Entwicklung der Gruppe gleichsam nachverfolgt werden konnte.²³⁸ So wurde die Liste ab 1914 durch die Gattungen „Feministische Aktion“, „Lärmkunst“ und Giovanni Papinis „Gegenphilosophie“ erweitert. War Marinetti zuerst unter den futuristischen Literaten angeführt worden, stand er ab 1913 an erster Stelle als Leiter der Gruppe und in zweiter Funktion als Vertreter der futuristischen Literatur. Auch die Mailänder Adresse der futuristischen Direktion wurde ab 1913 angegeben (Abb.44-45).

Die Listen der „Führer der Futuristen-Bewegung“ definierten zwar die wichtigsten Mitglieder des Futurismus, doch welche Künstler außerhalb der Genannten als Futuristen gezählt werden konnten, wurde nie klar definiert. Der Futurismus hatte spätestens 1913, nachdem die Gruppe Ausstellungen in Europa präsentiert hatte,

²³⁸ Kalmthout 1992, S.148.

einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. Dies reichte so weit, dass sie Nachahmer fand, die ohne das Einverständnis der Mailänder Direktion „futuristische“ Manifeste publizierten und Ausstellungen und *serate* veranstalteten. Bereits im Katalog zur Pariser Gruppenausstellung 1912 stellten die Futuristen die Behauptung auf, dass ihre Kunst teils begabte Nachahmer, teils unbegabte Plagiatoren inspiriert habe. Die Frage, welche selbst-bezeichneten „Futuristen“ zur Gruppe zugehörig waren, stiftete Verwirrung in der zeitgenössischen Presse, in der ausdiskutiert wurde, wer unter welchen Kriterien zur offiziellen Gruppe des Futurismus gezählt werden konnte.²³⁹ Der futuristische Künstler Gino Severini und Marinetti trugen im Sommer 1913 dazu einen öffentlichen Diskurs aus, nachdem Severini das „futuristische“ Manifest „A bas Montmartre“ des französischen Künstler Aimé-Felix Delmarle in einem offenen Brief ablehnte. Delmarle, so Severini, nutze die Berühmtheit des Futurismus, um sich selbst in der Kunstwelt zu positionieren.²⁴⁰ Ebenfalls in einem offenen Brief an den französischen Künstler,²⁴¹ beschwichtigte Marinetti beide Seiten: Der Futurismus sei eine über alle Unterschiede hinwegreichende, große weltumspannende Bewegung intellektueller Energien.²⁴² Ein „Monopol des Futurismus“ bei Marinetti, Severini oder einem der anderen Künstler der Mailänder Gruppe zu vermuten, sei absurd.²⁴³ Bereits im folgenden Jahr adaptierte er diese Definition allerdings, nachdem in Italien zunehmend „futuristische“ *serate* stattfanden, in deren Abwicklung Marinetti nicht

²³⁹ Berghaus 2006, Anm. 6, S.445.

²⁴⁰ Chytraeus-Auerbach 2013, S.143.

²⁴¹ M. Delmarle, „Manifeste contre Montmartre“, in: *Lacerba*, 15. August 1913, S.1-2; F.T. Marinetti, „Lettera aperta al futurista Mac Delmarle“, in: *Lacerba*, 15. August 1913, S.2.

²⁴² Chytraeus-Auerbach 2013, S.143.

²⁴³ „Considerare il futurismo come un monopolio di Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Buzzi, Palazzeschi ecc., è assurdo [...]“, F.T. Marinetti, „Lettera aperta al futurista Mac Delmarle“, in: *Lacerba*, 15. August 1913, S.2.

involviert war.²⁴⁴ In seinem Manifest „Die Ausbeuter des Futurismus“²⁴⁵ verurteilte er alle Nachahmungen, die unter der Bezeichnung „futuristisch“ stattfanden. Im Text versuchte er, die „echte“ *serata* endgültig zu definieren. Ihre bestimmenden Merkmale leitete Marinetti aus den Manifesten der Gruppe ab: Nur Veranstaltungen, die den dort vorgegebenen Grundprinzipien der futuristischen Kunst in Literatur, bildender Kunst, Musik und Vortrag sowie der politischen Positionierung der Gruppe folgten, gestand er das Recht auf den Titel „Futurismus“ zu.²⁴⁶ Hier offenbart sich ein Definitionsproblem des Futurismus: Marinetti hatte den Rahmen der Kunstbewegung einerseits weit gedehnt, indem er die Bewegung als eine Atmosphäre der künstlerischen Avantgarde darstellte, andererseits beanspruchte er das alleinige „Patent“²⁴⁷ für den wahren Futurismus. Die Vorwürfe, die Severini und Marinetti gegen Nachahmungen vorbrachten, wiederholten hierbei die Kritik, die Jahre zuvor gegen die Futuristen selbst und speziell Marinettis Vermarktung der Gruppe vorgebracht worden war: Reine Propaganda, die der Profilierung von Künstlern diene, die ohne Überzeugung ihre radikalen Maximen zu Schockmomenten inszenierten. Die Listung der Mitglieder der futuristischen Bewegung, die in den Ausstellungskatalogen inkludiert wurde, präsentierte die Gruppe als eine Bewegung, die zahlreiche Kunstgattungen zu umfassen suchte. Die aufgelisteten Personen stellten nicht die Gesamtheit dieser Bewegung dar, sondern nur deren geistige Anführer, was wiederum eine Reichweite über den direkten Umkreis von Marinetti und der Mailänder Gruppe suggerierte. Und letztlich legten die Listen eindeutig fest, dass Marinetti, betitelt als „direttore“, die erste

²⁴⁴ Der aus Triest stammende Schriftsteller Theodor Däubler berichtete von der Teilnahme an einer solchen „futuristischen“ *serata*, bei der wie bei den Veranstaltungen der Mailänder Futuristen Eintritt erhoben wurde, in dem Aufsatz: „Futuristen“, in: *Die neue Rundschau*, Heft 3, 1916, S.414-420. Zu Däublers Verhältnis zu den italienischen Futuristen, siehe auch Bressan 2014, S.459.

²⁴⁵ F.T. Marinetti „Gli sfruttatori del futurismo“, in: *Lacerba* 1. April 1914, S.106-107.

²⁴⁶ „Non può esser chiamata ‚Serata o conferenza futurista‘ una serata o conferenza che non sia imperniata su queste 6 questioni fondamentali (sviluppate nei primi 22 Manifesti del futurismo) [...]“ Marinetti „Gli sfruttatori del futurismo“, *Lacerba* 1. April 1914, S.106.

²⁴⁷ „[...] di cui deteniamo finora il brevetto.“, F.T. Marinetti „Gli sfruttatori del futurismo“, in: *Lacerba*, 1. April 1914, S.106.

Position innerhalb des Futurismus einnahm. Doch die Vereinnahmung einer weit über die genannten Künstler hinausgehenden Bewegung verhinderte die klare Abgrenzung der Mailänder Futuristen zu Nachahmern. März 1914 wurde eine finale Liste der futuristischen Mitglieder in der *Lacerba* publiziert (Abb.46). In einer Warnung an die Leserschaft wurde hier eine klare Begrenzung der Gruppe auf die genannten Personen gegeben und jeder anderen Person, im In- oder Ausland, das Recht auf die Bezeichnung „Futurist“ abgesprochen. Zwei Wochen später allerdings fand in Rom die „Esposizione libera futurista internazionale“ statt, in der die Gruppe eine Reihe von Künstlern aus Italien und dem Ausland, die keineswegs in der *Lacerba*-Auflistung inkludiert waren, als Futuristen präsentierten. Die futuristische „Mitgliedschaft“ blieb durch den Mangel einer konsequent kommunizierten Definition undurchschaubar, da Marinetti weder den Anspruch darauf, einer weltweit aktiven Kunst-Bewegung vorzustehen, noch darauf, die letzte Kontrollinstanz der von ihm gegründeten Gruppe darzustellen, aufzugeben bereit war.

7.2.2 Vergleich mit einer Nachahmung

Da eine genaue Definition einer futuristischen „Mitgliedschaft“ für die Öffentlichkeit nicht immer nachvollziehbar war, identifizierten sich auch Künstler außerhalb der von Marinetti organisierten oder von ihm unterstützten Ausstellungen als Futuristen und stellten als solche aus. Ein Beispiel dafür ist der italienische Künstler Arturo Ciacelli (1883-1966)²⁴⁸, der in Skandinavien als selbsternannter Futurist mehrere Ausstellungen organisierte. Seine Selbstdarstellung als Futurist geschah, wie Annika Öhrner argumentiert, als Versuch, sich durch die angestrebte Verbindung zu einer bekannten, in ihren Forderungen als radikal angesehene Kunstbewegung als Teil der europäischen Avantgarde zu etablieren.²⁴⁹ Seine Gemälde wurden in mehreren

²⁴⁸ Larcatti 2015, S.113.

²⁴⁹ Öhrner 2018.

Einzelausstellungen in Dänemark, Schweden und Norwegen als futuristische Werke präsentiert, wodurch der Futurismus auch im Norden Europas größere Bekanntheit erlangte.²⁵⁰

Der Katalog einer Ausstellung von Ciacelli, die im Mai 1913 in Oslo stattfand, zeigt, welche Elemente der „offiziellen“ futuristischen Ausstellungspublikationen übernommen wurden und wo formale und inhaltliche Unterschiede existieren (Abb.47). Der Katalog, „Arturo Ciacelli – Futurist“, beginnt mit dem Abdruck eines Interviews, das Ciacelli im Jahr zuvor der dänischen Zeitung *Nationaltidenden* gegeben hatte.²⁵¹ Das Interview erfüllt denselben Zweck, den der Aufsatz „Die Aussteller an das Publikum“ in den futuristischen Katalogen hatte: Ciacelli erläutert darin die Grundideen seiner Kunst. Der Text ist eindeutig als Werkvermittlung zu verstehen, als ein Versuch Ciacellis, seine Bilder zu erklären.²⁵² Die Forderungen der futuristischen Bildkunst, die von Ciacelli als Wiedergabe der inneren Gedankenwelt, gekoppelt an eine bildliche Darstellung äußerer Eindrücke, definiert, werden anhand von mehreren Beispielen erklärt. Dabei setzt Ciacelli seine Kunst dezidiert mit den Werken der Futuristen um Marinetti gleich: *„Wir Futuristen wollen nicht malen, was ein Fotograf genauso gut wiedergeben kann. [...] meine Kameraden und ich, die wir uns der Schar Marinettis angeschlossen haben, [...]“*. Der Anspruch, ein Mitglied der italienischen Futuristen zu sein, wiederholt sich auch im nächsten Katalogabschnitt. Wie in offiziellen Katalogen der Gruppe ließ Ciacelli das futuristische Gründungsmanifest abdrucken, zu welchem

²⁵⁰ Larcati 2015, S.113.

²⁵¹ Für den Nachdruck des Katalogs der Osloer Ausstellung siehe Crispolti 2010, S.54-57.

²⁵² Dies ist von Ciacelli im Text deutlich angegeben: *„Ich werde versuchen, Ihnen diese Bilder zu erklären.“* („Jeg skal prøve at forklare dem disse Billeder.“), „En futuristik intervju“, in: Kat.Ausst. „Futurist Ustalling Arturo Ciacello“, *Blomquists Kunstsalon*, Oslo, Mai 1913, S.3.

er seine Unterschrift nachträglich hinzufügte (Abb.48).²⁵³ Der Text wurde in dänischer Übersetzung wiedergegeben.²⁵⁴

Inhaltlich weicht Ciacellis Ausstellung von den italienischen Futuristen ab. Abgesehen von stilistischen Unterschieden seiner ausgestellten Werke, welche bereits von Annika Öhrner dargelegt wurden, stand eine Reihe von Ciacellis Illustrationen auch thematisch konträr zu Marinettis Idealen. Etwa die Hälfte der in Oslo ausgestellten Werke stellten Illustrationen zu Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ dar. Marinetti hatte sich seit 1910 deutlich und wiederholt von Nietzsche distanziert, um den Einfluss des Autors auf die futuristische Philosophie zurückzuweisen.²⁵⁵ Auch formal zeigt sich in Ciacellis Ausstellungskatalog ein weiterer Unterschied zu Marinettis Publikationen: Der Hinweis auf die restlichen Mitglieder und der vom Futurismus vertretenen Kunstgattungen fehlt. Trotz dieser Unterschiede zeigt Ciacellis Katalog, dass die von Marinetti gestalteten Ausstellungspublikationen markante Merkmale besaßen, die von Nachahmern erkannt und umgesetzt wurden. Ciacelli folgte der Vorlage in zweierlei Hinsicht: Einerseits in der Präsentation seiner Werke als derart revolutionär, dass der Künstler Erklärungen für Betrachter als notwendig erachtet, sowie in der Einschreibung in die Gruppe um Marinetti, die sowohl ausdrücklich im Interview als auch symbolhaft durch die Unterzeichnung des Gründungsmanifests vollzogen wurde.

²⁵³ Crispolti 2010, S.54.

²⁵⁴ Marinetti stand bezüglich Übersetzungen der Manifeste in engem Kontakt mit Ausstellern, wie aus seinem Briefverkehr hervorgeht; die dreisprachige Übersetzung der Texte in Waldens Katalog der Wanderausstellung waren von ihm freigegeben, wie auch im Katalog angegeben wurde. In Ciacellis Osloer Katalog findet sich keine Notiz einer berechtigten Übersetzung, gänzlich auszuschließen ist eine Kooperation Marinettis allerdings nicht; er arbeitete in den 1930er Jahren mit Ciacelli zusammen und verfasste auch einen Text für dessen 1937 entstandenen Ausstellungskatalog der Galerie Würthle in Wien, siehe dazu Larcati 2015, S.114-115.

²⁵⁵ Marinettis Ablehnung einer Zuschreibung zu Nietzsche zeigt sich etwa in; „Contro i professori“, Mailand 1910. Der Text wurde in der Anthologie „Le Futurisme“ (1911) in "Ce qui nous sépare de Nietzsche" umbenannt und in mehreren Sammelbänden der futuristischen Manifeste veröffentlicht, siehe dazu Berghaus 2006, S.84.

7.2.3 Vergleich mit Einzelausstellungen

Die Ausstellungstätigkeit der Futuristen war auf eine Präsentation als Gruppe ausgelegt. Die futuristischen Künstler und Marinetti teilten die Auffassung, dass der Futurismus dadurch am besten präsentiert werden konnte.²⁵⁶ Ausstellungsprojekte wurden für die gesamte Gruppe von Marinetti organisiert, und die Einladung eines futuristischen Künstlers, wie es im Fall der Armory Show 1913 geschah, zog die Einbeziehung aller Mitglieder der Bewegung in den Ausstellungsprozess nach sich.²⁵⁷ Auch prestigeträchtige Projekte, wie etwa eine geplante Teilnahme an der Römischen Sezessionsausstellung 1913, wurden nach Auseinandersetzungen über die zur Verfügung stehende Ausstellungsfläche von der gesamten Gruppe geschlossen zurückgezogen.²⁵⁸ Die Anzahl der Gruppenausstellungen im Vergleich zu Einzelausstellungen futuristischer Künstler zeigt, wie stark der Fokus auf eine Präsentation im Gruppenformat gerichtet war: In den Jahren zwischen 1912 und 1914 fanden über zwanzig Gruppenausstellungen statt; dagegen nehmen sich die insgesamt fünf Einzel-Ausstellungen von Umberto Boccioni und Gino Severini vergleichsweise gering aus.²⁵⁹ 1913 zeigte Severini eine Auswahl seiner Werke in Berlin und London. Boccioni präsentierte im selben Jahr Einzelausstellungen in Paris und Rom, 1914 stellte er die im Vorjahr in Frankreich gezeigten Werke nochmals in Florenz aus. Die Kataloge, die die Einzelausstellungen begleiteten, zeigen, wie und in

²⁵⁶ Coffin Hanson 1995, S.11-12, 23-25.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Poggi 2009, S.138.

²⁵⁹ Vgl. Chronologie der futuristischen Ausstellungen im Anhang. Die Direktion der futuristischen Bewegung in Mailand organisierte zehn Gruppenausstellungen und zwei Einzelausstellungen Boccionis. Darüber hinaus fanden die zwei Einzelausstellungen Severinis statt, die der Maler selbst organisierte, sowie eine weitere Gruppenausstellung in Florenz, die von der Zeitschrift *Lacerba* veranstaltet wurde. Die genaue Anzahl der Wanderausstellung der ersten Gruppenschau der Futuristen, die zwischen 1912 und 1914 von Herwarth Walden organisiert wurde, ist bislang nicht vollständig erfasst. Bekannt sind die Standorte Hamburg, Leipzig, Brüssel, München, Wien, Den Haag, Köln, Dresden, Amsterdam, Frankfurt, Breslau, Wiesbaden und Zürich. Für eine Rekonstruktion der deutschen Standorte siehe Chytraeus-Auerbach 2018.

welchem Maß die zwei Künstler ihre Stellung als Futuristen und ihre Zugehörigkeit zum Futurismus kommunizierten.

7.2.3.1 Gino Severini

Anders als der Großteil der Gruppenausstellungen wurden Severinis Einzelausstellungen nicht von Marinetti organisiert und betreut, obwohl er mit ihm in Austausch über den Ablauf der Projekte stand.²⁶⁰ Nachdem er mehrere Einladungen für Einzelausstellungen in Hinblick auf die Ausstellungspolitik der Futuristen abgelehnt hatte, stimmte Severini 1913 einer Soloausstellung in der Marlborough Gallery zu.²⁶¹ Die Ausstellung war ein Erfolg, wurde aufgrund des großen Publikumsinteresses verlängert und wanderte nach Berlin, nachdem mehrere Werke in London verkauft worden waren.²⁶² Bereits das Deckblatt des dazu entstandenen Ausstellungskatalogs zeigt eine deutliche Abweichung zu den futuristischen Ausstellungspublikationen (Abb.49). Erstmals wird eine Abbildung als Titelbild genutzt; der Name des Künstlers wurde durch den kursiven Schriftzug und die Farbgebung mit dem Bild verbunden. Der darüber platzierte Titel „*Futurist painter*“ nimmt durch seine Größe und Platzierung außerhalb des zentralen Bildraumes eine geringere Position ein als in den von Marinetti gestalteten futuristischen Katalogen (vgl. Abb.37, 50). Auch inhaltlich bricht der Katalog mit dem futuristischen Standard, da weder ein futuristisches Manifest noch die Ansprache ans Publikum inkludiert wurden. Der Text, den Severini eigens für die Londoner Ausstellung verfasste, folgte allerdings insofern dem Konzept der futuristischen Einleitungstexte, als er die Grundgedanken seiner künstlerischen Theorie vorstellte und dem Betrachter anhand von Beispielen erklärte.

²⁶⁰ Pezzini 2013, S.474. Für eine Abschrift der Briefe zwischen Severini und Marinetti, siehe Coffin Hanson 1995, S.135-156.

²⁶¹ Martin 1981, S.308. Siehe dazu auch Coffin Hanson 1995, S.20-21.

²⁶² Coffin Hanson 1995, S.21. Nach dem Verkauf fertigte Severini mehrere neue Werke für die Berliner Ausstellung an.

Die ersten Seiten der Einleitung lieferten eine theoretische Einführung in Severinis Gedanken zu einer modernen künstlerischen Ästhetik. Im ersten Satz, „*Mein Ziel war es, in den Gemälden und Zeichnungen, die ich ausstelle, Formen zu verwirklichen, die mehr und mehr den Charakter des Abstrakten annehmen, ohne dabei den Bereich des Plastischen zu verlassen [...]*“,²⁶³ definierte Severini sich zunächst als individueller Künstler, um sich bereits auf der folgenden Seite in den Kontext des Futurismus als übergeordneter Gruppe zu positionieren: „*Uns wird zu Unrecht vorgeworfen, wir hätten alle Verbindungen zur Tradition gelöst.*“²⁶⁴ Die Bezeichnung „Wir“ kann sich nur auf den Futurismus beziehen, obwohl die Gruppe im Text zuvor keine Erwähnung findet. Erst auf der nächsten Seite werden die vorgestellten Abhandlungen als übergreifendes Konzept der futuristischen Malerei („*Dies ist, kurz gesagt, die Grundlage der futuristischen Malerei [...]*“²⁶⁵) zusammengefasst und damit der Futurismus erstmals namentlich erwähnt. Die Perspektive des Textes wechselt daraufhin endgültig von der ersten Person zum „Wir“; von den künstlerischen Zielen der Gruppe als Ganzem ist nun die Rede.²⁶⁶ In den letzten Absätzen kehrt Severini wieder in die erste Person zurück, um einige Anmerkungen festzuhalten, denen er, auf sich persönlich Bezug nehmend keine futuristische Allgemeingültigkeit zuschreibt.²⁶⁷ Der Überschrift „Futurist painter“ des Titelblatts folgend, unterschreibt Severini im Londoner Ausstellungskatalog als solcher (Abb.51).²⁶⁸ Als die Ausstellung im Herbst 1913 in

²⁶³ „*It has been my aim while remaining within the domain of the plastic, to realise in the paintings and drawings which I am exhibiting, forms which partake more and more of the nature of the abstract.*“, in: Kat. Ausst., „Gino Severini's Exhibition“, Marlborough Gallery, London, April 1913, S.3. Der Berliner Katalog der Ausstellung nutzte eine französische Version des Textes, vgl. dazu Crispolti 2010, S.65-66.

²⁶⁴ „*We are unfairly accused of severing all ties to tradition [...]*“, Kat. Ausst., „Gino Severini's Exhibition“, Marlborough Gallery, London, April 1913, S.4.

²⁶⁵ „*This, in short, is the conception of Futurist Painting.*“, Kat. Ausst., „Gino Severini's Exhibition“, Marlborough Gallery, London, April 1913, S.4.

²⁶⁶ Ibidem, S.5-6, siehe etwa: „*We asserted in our technical manifesto [...]*“, S.5; „*Our ideas [...]*“, S.5; „*We use the word dynamism [...]*“, S.6, etc.

²⁶⁷ „*[...] I do not, for my part, refrain from feeling instinctively drawn towards a plastic whole [...]*“, Kat. Ausst., „Gino Severini's Exhibition“, London, April 1913, Marlborough Gallery, S.7.

²⁶⁸ Kat. Ausst., „Gino Severini's Exhibition“, Marlborough Gallery, London, April 1913, S.7.

Berlin bei Walden gezeigt wird verzichtete Severini auf den Zusatz, der ihn im Text und auf dem Titelbild als futuristischen Künstler ausweist.²⁶⁹ Hier wird Severini auf der ersten Seite als Futurist bezeichnet, doch, anders als Marinetti für die futuristischen Gruppenkataloge forderte, ist der Beisatz in kleiner Schrift gefasst und steht visuell hinter dem Namen der Galerie und des Künstlers zurück (Abb.52). Auch die Titelseite des Katalogs wurde angepasst, ansonsten folgen Inhalt und Reproduktionen der Werke dem Londoner Katalog.²⁷⁰

In den Ausstellungskatalogen der zwei Einzelausstellungen in London und Berlin definiert Severini seine Identität als die eines Künstlers, der eng mit dem Futurismus verbunden ist. Die Erklärung seiner persönlichen Malweise ist in seinem Text mit einer Erklärung der futuristischen Malerei im Allgemeinen gleichgesetzt. Nichtsdestotrotz hebt er sich durch das Fehlen von futuristischen „Standard-Inhalten“, wie die Inkludierung der Manifeste und die Aufzählung weiterer Mitglieder, sowie dem Zufügen seiner individuellen Kunsttheorie, vom Rest der futuristischen Ausstellungskataloge ab, wie auch der Vergleich zu Boccionis Einzelausstellungen zeigt.

7.2.3.2 Umberto Boccioni

Im Juni 1913 stellte Boccioni erstmals als Einzelkünstler in Paris aus.²⁷¹ Plakat und Katalog der Ausstellung (Abb.35, 53) sind erhalten.²⁷² Sie wurde als erste Ausstellung futuristischer Plastik angekündigt, und sowohl Marinetti als auch Boccioni hielten Vorträge, die auf der ersten Seite des Katalogs und auf Plakaten beworben wurden (Abb.35, 36). Bereits der Titel der Ausstellung: „1ère exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“ weist daraufhin, dass Boccioni als Vertreter

²⁶⁹ Kat. Ausst., „Sechzehnte Ausstellung: Gemälde und Zeichnungen des Futuristen Gino Severini“, *Der Sturm*, Berlin, Juli/August 1913, S.5.

²⁷⁰ Vgl. Crispolti 2010, S.51-54, 65-66.

²⁷¹ „1ère exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boétie*. Paris, 20. Juni – 16. Juli 1913.

²⁷² Crispolti 2010, S.61-64.

für die futuristische Skulptur in ihrer Gesamtheit auftritt. Der Aufbau des Katalogs folgt dem Muster, das in den vorangegangenen Gruppenausstellungen verwendet wurde. Wie zuvor weist die Auflistung des „Mouvement Futuriste“ auf dem Vorsatzblatt des Kataloges auf die futuristische Bewegung hin, als dessen Mitglied der Künstler hier in Erscheinung tritt (Abb.54). Nach Auflistung der führenden Mitglieder folgen eine Einleitung Boccionis und das von ihm verfasste Manifest der futuristischen Skulptur. Die Einleitung des Katalogs stellt die ausgestellten Werke als Basis für die futuristische Theorie dar: *„Die Werke, die ich dem Pariser Publikum vorstelle, bildeten den Ausgangspunkt für mein technisches Manifest der futuristischen Skulptur (Mailand, 11. April 1912)“*²⁷³. Wie Severini verbindet er die Ziele seiner Kunst mit den übergreifenden Forderungen des Futurismus, sodass schließlich im Text von beidem – der futuristischen Kunst allgemein und Boccionis Plastiken im Speziellen – synonym gesprochen wird. Boccionis Stellung innerhalb der Futuristen ist im Kontext dieser Einzelausstellung allerdings eine andere als Severinis. Severini ist einer von mehreren Malern der offiziellen Gruppe der Futuristen, wie man auch an der Auflistung der Mitglieder verfolgen kann; sein Werk ist nicht als Gesamtheit der futuristischen Malerei zu verstehen, noch stellt er dies im Ausstellungstext so dar. Boccioni hingegen ist der einzige von der Gruppe anerkannte futuristische Bildhauer und präsentiert als solcher seine Einzelausstellung repräsentativ für die gesamte futuristische Plastik.

Der Katalog der Ausstellung „Scultura Futurista del pittore e scultore futurista Boccioni“ in Rom wiederholte die gleichen Texte und Abbildungen wie für Boccionis Pariser Werkschau (Abb.55, 56).²⁷⁴ Die einzige Änderung bestand im Zusatz von

²⁷³ „Les oeuvres que je présente au public parisien sont le point de départ de mon Manifeste technique de la Sculpture futuriste (Milan, 11 Avril 1912)“, Kat. Ausst., „1ère exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boétie*, Paris, 20. Juni – 16. Juli 1913, S.3.

²⁷⁴ Kat. Ausst. „Esposizione di scultura Futurista del Pittore e Scultore Futurista Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913. Die Texte wurden in italienischer Fassung abgedruckt; eine in Paris gezeigte Plastik wurde durch eine Zeichnung ersetzt, vgl. Crispolti 2010, S.75.

Werbematerial; statt wie zuvor die Vorträge Marinettis und Boccionis anzukündigen, zeigte die erste Katalogseite eine Werbung für die futuristische Zeitschrift *Lacerba* (Abb.57). Das Impressum enthielt Informationen zur *Galleria Futurista* mit Ankündigungen futuristischer Ausstellungen, Vorträgen und Konzerten, sowie den Hinweis auf regelmäßige Ausstellungen internationaler Kunst in der Galerie (Abb.58). Sowohl die internationale Reichweite des Futurismus wie sein gattungsübergreifender Charakter werden hier präsentiert, indem die Galerie nicht allein die Funktionen eines traditionellen Ausstellungsraumes übernimmt, sondern auch als Bühne für Veranstaltungen dient.

Die ungleiche Verteilung von Gruppen- und Einzelausstellungen der Futuristen zeigt bereits, in welchem Maß die Gruppe als solche im Fokus der Präsentation stand. Anhand der Publikationen von Severini und Boccioni lässt sich nachvollziehen, dass beide Künstler ihre Kunst über den Futurismus definierten und in ihren Ausstellungstexten die gesamte Gruppe einbezogen. Boccioni hielt sich formal enger an die Vorgaben der futuristischen Gruppenkataloge; zwar trat er als Einzelperson auf, doch inkludierte die Reklame der Ausstellungen in Paris und Florenz das über ihn hinausgehende „Universum“ des Futurismus: Katalog wie Begleitprogramm verwiesen auf weitere Mitglieder, Manifeste, Zeitschriften und Veranstaltungen der Futuristen. Severini positionierte sich deutlicher als Individualkünstler und dennoch als so stark dem Futurismus zugehörig, dass er die Grundlagen der futuristischen Malerei nicht allein als identitätsstiftend, sondern identisch mit seinem Werk vorstellt.

7.3 Galleria Futurista, Rom 1913-1914

1913 erhielt die futuristische Kunst in der *Galleria Futurista* einen permanenten Ausstellungsraum in Rom. Die Galerie wurde von dem Journalisten und Kunstkritiker Giuseppe Sprovieri geführt; im Frühjahr 1913 hatte er erstmals eine Ausstellung

futuristischer Werke im Foyer des römischen Theaters Costanzi kuratiert.²⁷⁵ Der Anstoß zur Eröffnung einer futuristischen Galerie ergab sich laut Sprovieri durch den Mangel an Ausstellungsorten für zeitgenössische Kunst in Italien.²⁷⁶ Ziel war es, eine Galerie zu eröffnen, die einen Ausstellungsraum für moderne Kunst bot, in der junge Künstler ohne Jury ausstellen konnten.²⁷⁷ Die direkte Verbindung zu den italienischen Futuristen war von Beginn an gegeben und im Namen der Galerie integriert. Ihre Gründung geschah parallel zur Neuausrichtung des Futurismus nach Rom: Angefangen mit der *serata* und Ausstellung im *Teatro Costanzi* im Frühjahr 1913, in der erstmals futuristische Werke in Rom gezeigt wurden, verstärkten die Futuristen ihre Präsenz in der italienischen Hauptstadt.²⁷⁸ Die *Galleria Futurista* mit einer Dauerausstellung futuristischer Kunst bot dafür einen idealen Ausgangspunkt. Als Leiter der Galerie übte Sprovieri Einfluss auf die Auswahl der in der *Galleria Futurista* gezeigten Werke aus,²⁷⁹ aber nichtsdestotrotz bot sich den Futuristen hier eine Ausstellungsmöglichkeit, die weitgehend nach ihren Vorstellungen bespielt werden konnte. Werbematerial für die futuristische Galerie und die dort stattfindenden Auftritte der Gruppe fällt im Vergleich zu den vorhergegangenen Abendveranstaltungen und Ausstellungen vergleichsweise gering aus: Weder Pressetexte noch Berichte in Publikationen oder Flugblätter kommunizierten die futuristischen Ausstellungen der *Galleria Futurista*. Angekündigt wurden die Ausstellungen auf Plakaten, die allein die

²⁷⁵ Anna Guglielmi/Giuseppe Sprovieri, „Conversando con Giuseppe Sprovieri sul futurismo“, in: *Lotta Poetica*, 1982, Nr.4, S.24. Die Wahl des Ausstellungsortes erklärte Sprovieri damit, dass die Werke der Futuristen im Foyer täglich von Theaterbesuchern betrachtet wurden und dadurch mangelndes Publikum, wie er es in einer futuristischen Ausstellung in Mailand erlebt hatte, verhindert werden konnte.

²⁷⁶ Anna Guglielmi/Giuseppe Sprovieri, „Conversando con Giuseppe Sprovieri sul futurismo“, in: *Lotta Poetica*, 1982, Nr.4, S.23-24.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Crispolti 1977, S.508-511. Zur Neuausrichtung der Gruppe nach Rom und ihrer Entwicklung siehe auch Mondello 2019. Der zunehmende Fokus der Futuristen nach Rom vor dem Ersten Weltkrieg lässt sich besonders anschaulich anhand Patricia Gaboriks Gegenüberstellung der futuristischen Veranstaltung in den Städten Mailand, Rom und Neapel in den Jahren 1909-1915 nachverfolgen: Nachdem die Futuristen zunächst hauptsächlich in Mailand aufgetreten waren, fanden ab 1913 bis Kriegsbeginn beinahe sämtliche Veranstaltungen in Rom statt, siehe: Gaborik 2012, S.143-147.

²⁷⁹ Sprovieri weigerte sich beispielsweise eine Reihe von Ballas Arbeiten auszustellen, da er die Werke stilistisch ablehnte, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, siehe Poggi 2009, S.138.

Daten der Ausstellung beinhalteten. Die Eigenreklame der Galerie fand hauptsächlich in Ausstellungskatalogen statt; nur in wenigen Fällen berichtete auch die futuristische Zeitschrift *Lacerba* von Veranstaltungen, die dort stattfanden.

Die Dauerausstellung futuristischer Werke der *Galleria Futurista* wurde zwischenzeitlich durch Sonderausstellungen erweitert. Zunächst eröffnete eine Solo-Ausstellung von Umberto Boccioni im Dezember 1913 die Galerie; Februar 1914 folgte eine Gruppenausstellung der futuristischen Maler.²⁸⁰ Im Mai desselben Jahres bildete eine Werkschau des internationalen Futurismus die letzte Sonderausstellung der Galerie. Für jede der Ausstellungen wurde ein Katalog produziert. Der Katalog zu Boccionis Einzelausstellung wiederholte dieselben Texte, die bereits für seine Pariser Einzelausstellung genutzt worden waren, in italienischer Sprache. Abweichungen zur Vorlage finden sich nur auf den ersten und letzten Seiten, die Werbematerial für die Galerie und die futuristische Bewegung enthielt: Ein Hinweis auf die Mitglieder der Gruppe und die futuristische Zeitschrift *Lacerba*, sowie Ankündigungen der Ausstellungen und Veranstaltungen der *Galleria Futurista*. Dieselben Werbetexte finden sich auch in den restlichen Katalogen der römischen Galerie. Die Informationen zu laufenden und kommenden Ausstellungen, sowie für Publikationen der *Edizioni Poesia*, der futuristischen *Lacerba* und Vorträge der Futuristen, präsentierten die Futuristen als geschäftsmäßig organisierte Künstlergruppe, die über eine Reihe von Projekten und Sprachkanälen verfügte und deren Reichweite nicht allein auf traditionelle Ausstellungsvorhaben beschränkt war. Das Ankündigungsblatt der Galerie war darüber hinaus auf zwei inhaltliche Schwerpunkte fokussiert: Der Hinweis,

²⁸⁰ Die neapolitanische Zweigstelle der Galleria Futurista zeigte die Ausstellung der futuristischen Malerei ebenfalls, von Mai bis Juni 1914. Der dazu entstandene Katalog war eine Reproduktion des römischen Katalogs, mit Ausnahme eines kurzen Hinweises im einleitenden Absatz auf die römische Galerie und die Ausstellungen, die dort stattgefunden hatten. Ein Nachdruck findet sich in Crispolti 2010, Dok.1914/7, S.98-102.

regelmäßig internationale Ausstellungen zu organisieren, die „alle avantgardistischen Kunstströmungen der Welt“²⁸¹ zeigen sollten (Abb.58), sowie die Bandbreite verschiedener Veranstaltungen, die von Telefongesprächen Marinettis bis hin zu Vorträgen, Konzerten und Theaterinszenierungen reichten, die im Galerieraum stattfanden.

7.3.1 „Futuristisch“ als Etikett für moderne Kunst

Die *Galleria Futurista* war zwar der Dauerausstellung futuristischer Werke gewidmet, erhob aber parallel dazu den Anspruch, eine Auswahl internationaler Avantgarde Künstler zu präsentieren. Die Kontakte, die die Künstlergruppe zuvor mit Herwarth Walden in Berlin und Daniel-Henry Kahnweilers Galerie in Paris geknüpft hatte, führten regelmäßig zum Austausch von Kunstwerken, sodass die *Galleria Futurista* neben den italienischen Futuristen auch Werke von Paul Klee, Wassily Kandinsky und anderen wichtigen Vertretern der europäischen Moderne präsentieren konnte.²⁸² Auch diese Arbeiten wurden in der *Galleria Futurista* als „futuristisch“ bezeichnet.²⁸³ Das Etikett „Futurismus“ diente Sprovieri als Überbegriff für verschiedene Strömungen moderner Kunst, der alle Avantgarde-Bewegungen beinhaltete. „Futuristisch“ konnte demnach nach Wunsch interpretiert werden, wie er später beschrieb: *„Die Wahl dieses Wortes [Futurismus] war wirklich recht glücklich, und sogar wegen der Mehrdeutigkeiten, die es enthielt: „Futurismus“ deutete ein „Drängen in Richtung Zukunft“ an, und natürlich ist alle Kunst immer schon ein Drängen zur Zukunft hin gewesen.“*²⁸⁴

²⁸¹ „Esposizioni periodiche internazionali. Tutte le tendenze d'arte d'Avanguardia del mondo“, in: Ausst. Kat. „Esposizione di Scultura Futurista di pittore e scultore futurista Boccioni“, Galleria futurista, Rom, Dezember 1913, k.S. Der Hinweis findet sich in jedem Ausstellungskatalog der römischen Galerie.

²⁸² Berghaus 1998, S. 234. Zum Austausch der futuristischen Maler mit Daniel-Henry Kahnweiler siehe auch Bohn 2018, S.451.

²⁸³ Berghaus 1998, S.234.

²⁸⁴ „The choice of this word was really quite fortunate, and even because of the ambiguities it contained: „Futurism“ implied an „aspiration towards the future“ and all art, naturally enough, has always been an aspiration towards the future.“, zitiert nach Anna Guglielmi/Giuseppe Sprovieri, „Conversando con Giuseppe Sprovieri sul futurismo“, in: *Lotta Poetica*, 1982, Nr.4, S.22.

Seit der ersten Präsentation der futuristischen Kunst in Europa war der Futurismus als eigenständige Kunstbewegung wahrgenommen worden. Parallel dazu setzte sich allerdings noch ein weiterer Gebrauch des Begriffs durch: Wie von Sprovieri angewandt, wurde „futuristisch“ zum Überbegriff für moderne Kunst und deren Ausdrucksformen im Allgemeinen. So sprach die amerikanische Presse bei der Armory Show 1913, an der kein einziger italienischer Futurist teilnahm, von den europäischen Werken als „futuristisch“.²⁸⁵ Auch in Russland führte die Bezeichnung zu Identifizierungsproblemen: Die russische Avantgarde erhielt das Prädikat futuristisch von Kritikern und übernahm die Bezeichnung – zum Teil – selbst.²⁸⁶ Als Marinetti 1914 in St. Petersburg einen Vortrag hielt, in dem er die russische Bewegung als direkte Nachfolge der italienischen Gruppe darstellte, kam es zu einer Auseinandersetzung mit den russischen Künstlern, welche die Eigenständigkeit ihrer Bewegung hervorhoben. Daraufhin bezeichnete Marinetti die russischen Künstler, wie zuvor Nachahmer der *serate*, als „falsche Futuristen“.²⁸⁷ In der deutschsprachigen Presse wandelte sich der Begriff dahingehend, dass alle als „übermäßig modern“ wahrgenommenen Kunst- und Ausdrucksformen mit dem Etikett „futuristisch“ betitelt wurden. Herwarth Walden, der den italienischen Futurismus in Deutschland erstmals präsentiert hatte, thematisierte diese „futuristische“ Zuschreibung aller modernen Phänomene: *„Wird wirklich einmal ein Komponist aufgeführt, der wenigstens aus dem Schlaf erweckt, machen die Leute die Ohren zu [...] Ein Vater stellte sich angstvoll vor seine Familie und erklärte laut: Das ist uns zu futuristisch! [...] So schreiet die Bildung*

²⁸⁵ Werkner 1979, S.172.

²⁸⁶ Werkner 1979, S.171. In der russischen Presse wurde die Begriffsverwirrung um die Zuschreibung zum Futurismus mit zahlreichen satirischen Zeichnungen und einer fiktiven Künstlergruppe, dem Neo-Futurismus, der von einer Gruppe Journalisten erfunden wurde, karikiert, siehe dazu Rossomakhin 2015.

²⁸⁷ Werkner 1979, S.171. Siehe Hunkeler 2006, S.212-214 für eine Besprechung der Rezeption der russischen Futuristen von Marinetti und dem italienischen Futurismus.

fort und so leicht kann man heute für einen Futuristen gehalten werden.“²⁸⁸ Die Dehnung des Begriffs „Futurismus“, die Sprovieri in seiner Galerie anwandte, spiegelte eine internationale Entwicklung, bei dem „futuristisch“ als Synonym für neue Kunstphänomene wahrgenommen wurde, weitgehend unabhängig von einem Bezug zur italienischen Künstlergruppe der Futuristen. Doch obwohl Sprovieri auch internationale, nicht der italienischen Gruppe zugehörige Kunstwerke als Teil der futuristischen Dauerausstellung präsentierte, wurde im Werbematerial der Gruppe nie spezifisch mit für die Futuristen vereinnahmten Kunstwerken aus Paris oder Berlin geworben. Ein Werbeblatt zum Programm der Galerie, das im Ausstellungskatalog der ersten Sonderausstellung in Neapel inkludiert wurde, beschreibt den bereits in den römischen Katalogen formulierten Hinweis, internationale Kunst zu zeigen, eingehender und zeigt den Fokus, den die Gruppe stattdessen verfolgte: Ein Programm an Ausstellungen, Konzerten, Konferenzen und Deklamationen würde in der *Galleria Futurista* die aktuellsten Kunstströmungen der Welt präsentieren, die endlich die Moderne nach Italien bringen würde (Abb.59). Weniger als die ausgestellten Kunstwerke sind es die Veranstaltungen der Gruppe, die die Futuristen als lebendigste, kämpferischste und antibürgerlichste Künstlervereinigung Italiens auszeichnen sollen.

7.3.2 Der Galerieraum als Veranstaltungsort

Mehr als ein reiner Ausstellungsraum diente die *Galleria Futurista* in Rom als Veranstaltungsort für Lesungen, Konzerte und Vorträge der Futuristen. Seit den ersten futuristischen Veranstaltungen existierte keine klare Abgrenzung zwischen Ausstellungen und Auftritten der Futuristen: Einerseits fand die Präsentation von futuristischen Gemälden als Teil der ersten *serate* statt, andererseits wurden Vorträge

²⁸⁸ H. Walden, „Kunstkenner: Schon wieder ein Futurist“, in: *Der Sturm*, 1914, Heft 202, S.202.

und Performances im Rahmen von Kunstaussstellungen abgehalten.²⁸⁹ Nach den internationalen Ausstellungen der Gruppe wurden die futuristischen Großveranstaltungen in Theatersälen seit der Rückkehr der Gruppenaktivität in Italien 1913 zunehmend von kleineren Vorträgen ersetzt: Ein Programm von Konzerten und Vorträgen, die als Teil des Ausstellungsprogramm stattfanden, wie Reklamen der Galerie verkündeten (Abb.58,59). Der Beginn der Galerie-Veranstaltungen der *Galleria Futurista* fand bereits kurz nach ihrer Eröffnung statt: Marinetti hielt dort am 14. Dezember 1913 den ersten Vortrag mit einer Vorführung von Luigis Russolos Lärminstrumenten. Im Januar 1914 wurde der Galerieraum für die Vorführung von Pratellas futuristischer Symphonie, die er zwei Jahre zuvor komponiert hatte, sowie für mehrere Gedichtvorträge der Gruppe genutzt. Schnell etablierten sich die sogenannten „futuristischen Sonntage“, in deren Rahmen eine Vielzahl von Auftritten in den Galerieräumen stattfand.²⁹⁰ Anders als die Theaterauftritte der *serate* fanden diese Veranstaltungen in kleinerem Rahmen statt, da aufgrund der begrenzten Räumlichkeiten nur einige Dutzend Besucher teilnehmen konnten. Im direkten Vorfeld wurden, wie zuvor, Manifeste der Bewegung auf der Straße verteilt.²⁹¹ Anders als für die *serate* veröffentlichte die Gruppe nur wenige Berichte über die Veranstaltungen in der Galerie, und diese charakterisierten die Auftritte gänzlich anders als zuvor, wie sich anhand der Kommunikation der zwei größten Veranstaltungen der *Galleria Futurista* nachvollziehen lässt: Dem Theaterstück „Piedigrotta“ und der Eröffnung der Ausstellung „Prima Esposizione Libera Futurista“, in deren Rahmen die Futuristen eine Darbietung des „Begräbnis eines passatistischen Kritikers“ präsentierten.

²⁸⁹ Gaborik 2015, S.130-131.

²⁹⁰ Gaborik 2012, S.137-138, S.144-146.

²⁹¹ Berghaus 1998, S.236.

Die Aufführung von „Piedigrotta“ stellte die größte Veranstaltung der *Galleria Futurista* dar. Das Gedicht „Piedigrotta“ von Francesco Cangiallo bezog sich auf ein traditionelles neapolitanisches Karnevalsfest desselben Namens. Cangiallo und Marinetti trugen das Gedicht vor, begleitet von einem Einzug von Schauspielern und Futuristen in grotesken Kostümen, die sangen, musizierten und Feuerwerkskörper ins Publikum warfen.²⁹² Giacomo Balla hatte ein Bühnenbild für die Veranstaltung entworfen.²⁹³ Es wurde erstmals am 29. März 1914 in Rom präsentiert und diente auch am Eröffnungsabend als Vorstellung für den neapolitanischen Standort der Galerie. Die Flugzettel, der den Auftritt bewirbt, beschreibt das Event als „patentierter, lautmalerische Kreation“ der futuristischen Künstler (Abb.60). Die Beschreibung ist im Vergleich zu vergangenen Veranstaltungen und Ausstellungen interessant, da nicht wie zuvor direkt auf die revolutionäre Natur der futuristischen Kunst verwiesen wird, sondern vielmehr auf den Charakter der Darstellung: Den Versuch, durch lautmalerische Darbietungen ein traditionelles neapolitanisches Straßenfest im begrenzten Rahmen einer kleinen Gruppe von Vortragenden im Innenraum umzusetzen. Die Innovation der Vorführung wird hier erstmals beschrieben und nicht allein als solche deklariert. Der Hinweis auf ein „Patent“ auf dem Aushang führt vor Augen, dass auch eine Abgrenzung vor Nachahmungen ein Anliegen war; erst zwei Wochen vor der Veranstaltung hatte die Gruppe eine Warnung vor Plagiaten veröffentlichen lassen, in der eine endgültige Liste die „wahren“ Futuristen definierte.²⁹⁴ Auch ein Bericht der Aufführung von „Piedigrotta“ in der *Lacerba* beschreibt ausführlich den Einsatz von Musik, Bühnenbildern und Licht- und Feuerwerkseffekten, um ein

²⁹² Ovadija 2013, S.115.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Vgl. Abb.46. Auch in der *Lacerba* findet sich direkt nach der Beschreibung von „Piedigrotta“ ein Artikel, der ein literarisches Plagiat des Futurismus anprangert, vgl. „Un poeta passatista plagiatore“, in: *Lacerba* 01.04.1914, S.110.

multisensorisches Erlebnis zu kreieren.²⁹⁵ Der Erfolg der Darbietung wird neben dem originellen Einsatz von Bühneneffekten und Marinettis Vortragsweise auch anhand der Kooperation des Publikums festgemacht: *„Das Publikum begleitete mit Stimme und Gesten den wunderbaren Tumult, der sich von Zeit zu Zeit in Marinettis meisterhaften Deklamationen erhob, deren Wirkung sich durch die Verschmelzung mit lautmalerischen Instrumenten entfaltete.“*²⁹⁶ Das Publikum der Galerie wird als „die gesamte elegante römische Welt“²⁹⁷ beschrieben, ein starker Kontrast zu den früheren Anhängergruppen der *serate*, die Marinetti zuvor als Jugendliche, Studenten und Arbeiter beschrieben hatte.²⁹⁸

Bezeichnend für den Stellenwert der futuristischen Veranstaltungen der *Galleria Futurista* in der Selbstdarstellung der Futuristen ist Marinettis Beschreibung der ersten Monate der Galerie. In seiner Einleitung zum Katalog der *„Prima Esposizione Libera Futurista“*, die von April bis Mai 1914 in der römischen Galerie gezeigt wurde, präsentierte er die Erfolge der Gruppe in der italienischen Hauptstadt in einer Retrospektive.²⁹⁹ Beginnend mit der Ausstellung im *Teatro Costanzi* im Jahr zuvor als Ausgangspunkt präsentiert die futuristische Dauerausstellung nun als „unbestreitbarer

²⁹⁵ „Piedigrotta Futurista“, *Lacerba*, 01.04.1914, S.110.

²⁹⁶ „[...] il pubblico accompagnò con la voce e col gesto il meraviglioso frastuono che scoppiava a quando a quando nella declamazione abilissima di Marinetti, la quale risultava e efficace nella sua fusione con gli strumenti onomatopeici.“, in: „Piedigrotta Futurista“, *Lacerba*, 01.04.1914, S.110.

²⁹⁷ „[...] tutto il mondo elegante romano.“, in: „Piedigrotta Futurista“, *Lacerba*, 01.04.1914, S.110. Auch Sprovieris Erinnerungen an die Besucher der Galerie, in denen er Angehörige des Adels und wichtige Persönlichkeiten des – traditionellen – römischen Kunstlebens aufzählt, illustriert das Zielpublikum der *Galleria Futurista*, vgl. Anna Guglielmi/Giuseppe Sprovieri, „Conversando con Giuseppe Sprovieri sul futurismo“, in: *Lotta Poetica*, 1982, Nr.4, S.26.

²⁹⁸ Vgl. etwa Marinettis Hinweis auf die Unterstützungserklärungen für das futuristische Gründungsmanifest aus den Gruppen Frauen, Arbeitern, Studenten und Soldaten, in: *Poesia*, N. 7-9, 1909, S.40; seine Berichte der Künstler und Jugendlichen, die den Futuristen bei den ersten *serate* zu den größten Anhängern der Gruppe zählen, in: „Le Futurisme“, Paris 1911, S.3, 8, 9, 19; sowie die Charakterisierung der futuristischen Anhängerschaft der *Lacerba* als „Jugend und Arbeiter“, in: „Grande serata futurista“, *Lacerba*, 15.12.1913, S.218 (siehe Abb.22).

²⁹⁹ Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, Rom, 13. April-15. Mai 1914, *Galleria Futurista*, S.3-7. Der einleitende Text wurde von der Direktion der Bewegung („*Direzione del Movimento Futurismo*“) verfasst, doch Stil, Inhalt sowie der Hinweis auf die Direktion mit Sitz in Marinettis Mailänder Wohnadresse lassen wenig Zweifel, dass es sich bei dem Verfasser um Marinetti selbst handelt.

Triumph des Futurismus“³⁰⁰ der futuristischen Tätigkeit in Rom. Der Erfolg der Galerie wird in seiner Anziehungskraft für das Publikum festgemacht: *„Seit vier Monaten existiert und floriert in Rom eine permanente Galerie des Futurismus [...] Ein enormes Publikum drängt jeden Tag in diese Galerie [...]“*.³⁰¹ Marinettis persönliche Mitteilungen aus der Zeit lassen ein anderes Bild erahnen: Darin klagte er über die hohen Kosten der Galerie, die sich durch einen Eintrittspreis von 1 Lira nicht selbst erhalten konnte.³⁰² Im Katalogtext werden die erste Ausstellung und die zahlreichen Veranstaltungen der Futuristen in der Galerie genannt, dann folgt eine längere Beschreibung der „Piedigrotta“-Aufführung, die wie bereits die Besprechung der *Lacerba* das Hauptaugenmerk auf den neuartigen Einsatz von lautmalerischen Instrumenten in der Darbietung der Futuristen legt.³⁰³ Ein Satz widmet sich der aktuellen Ausstellung, der der Katalog gewidmet ist; er enthält die Namen der futuristischen Künstler der italienischen Gruppe um Marinetti, die daran teilnahmen, sowie einen Hinweis auf diverse weitere Futuristen aus Italien, Russland, England, Belgien und Nordamerika, die nicht namentlich genannt werden. Der übrige Text befasst sich mit der Darbietung der Futuristen am Eröffnungsabend der Ausstellung.³⁰⁴ Mehrere Futuristen hatten ein fiktives Begräbnis eines traditionellen Philosophen inszeniert: Begleitet von Kuhglocken und Klavierspiel führte der Maler Giacomo Balla eine Prozession in den Ausstellungsraum, die einen großen Kopf aus Pappmaché, von Cangiullo „durch

³⁰⁰ „[...] un nuovo indiscutibile del Futurismo nella capitale d'Italia.“, in: Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, Rom, 13. April-15. Mai 1914, *Galleria Futurista*, S.3.

³⁰¹ „Già da quattro mesi esiste e prospera in Roma una GALLERIA FUTURISTA PERMANENTE, [...]. Un pubblico enorme continua a ad affollare ogni giorno questa galleria [...]“, in: Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, Rom, 13. April-15. Mai 1914, *Galleria Futurista*, S.3.

³⁰² Berghaus 1998, S.239.

³⁰³ Kat.Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April-15. Mai 1914, S.3-5.

³⁰⁴ Kat.Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April-15. Mai 1914, S.5-7.

Schläge geformt"³⁰⁵, auf einem wurmstichigen Buch durch die Galerie führten. Marinetti hielt eine Trauerrede, indem er auf die vielfältigen Mängel des Kritikers sowie auf seine Fähigkeit, das Genie abzutöten, hinwies. Die Vorführung endete mit Marinettis Aufforderung ans Publikum, gemeinsam mit ihm zu rauchen, um den Gestank der Verwesung zu vertreiben.³⁰⁶ In dieser provokanten Darbietung inszenierten sich die Futuristen nachdrücklich als dem Establishment und seiner literarischen und künstlerischen Kritiker entgegengestellt. Dieselbe Grundaussage findet sich bereits in den Vorträgen der früheren *serate* und der Selbstdarstellung der futuristischen Kunst in Aushängen und Katalogtexten. Anders als in den Berichten der konfrontativen und aktiv publikums-partizipativen *serate* nimmt das Publikum in der Beschreibung der Veranstaltung nur eine geringe Rolle ein. Trotz der an sich provokanten Thematik treten die Zuhörer ausnahmslos als unterstützendes, nicht als feindseliges Element in Erscheinung, das in keinerlei Diskurs zu den Darstellern tritt.³⁰⁷

Sowohl Berichte der *Lacerba* als auch Marinettis Beschreibung der *Galleria Futurista* präsentiert den Galerieraum in seiner Funktion als Bühne für Veranstaltungen: „Mit ihrer unerschöpflichen schöpferischen Kraft vervielfachen die Futuristen in ihrem römischen Standort ausgelassene Spektakel und verblüffende Poesie.“³⁰⁸ Die Ausstellungen, Werke und Künstler, die in der Galerie gezeigt werden, finden wenig Erwähnung. Auch der Charakter der Gruppe und ihrer Mitglieder wird kaum behandelt,

³⁰⁵ „[...] la testa del filosofo, creta **scolpita a schiaffi** [...]“, in: Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April-15. Mai 1914, S.6. Hervorhebung im Text aus dem Originalkatalog entnommen.

³⁰⁶ Für eine Beschreibung des Events im weiteren Kontext der futuristischen Veranstaltungen, siehe Salaris 1977, S.155-160.

³⁰⁷ „Il pubblico salutò con un applauso frenetico [...]“, in: Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April-15. Mai 1914, S.4. Weitere Beschreibungen der Veranstaltungen fallen ebenfalls in dieses Schema, vgl. etwa den Bericht der Eröffnungsveranstaltung der futuristischen Galerie in Neapel, „Esposizione futurista a Napoli“, in: *Lacerba*, 01.05.1914, S.158, in dem der Ablauf der Veranstaltung geschildert wird, ohne die Teilnahme des Publikums zu erwähnen.

³⁰⁸ „Colla loro inesauribile potenza creativa i futuristi vanno moltiplicando, in questa loro sede romana, spettacoli di gaia e strabiliante poesia.“, in: Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, Rom, 13. April-15. Mai 1914, *Galleria Futurista*, S.5.

an ihre Stelle treten stattdessen detailreiche Beschreibungen der Auftritte, deren künstlerische Innovation hervorgehoben wird. Eine Innovation, die ohne Konfliktpunkt existiert: Die futuristische Kunst beweist ihre revolutionäre Neuheit hier nicht über die Ablehnung, die sie hervorruft. Im Gegenteil, statt Konflikt mit dem Publikum wird nur positives Echo vermerkt. Es bedurfte nicht mehr des Skandals, sei er real oder künstlich von Marinetti inszeniert, um die Futuristen als Gruppe bekannt zu machen oder mediale Aufmerksamkeit zu garantieren. Der Futurismus und seine Protagonisten um Marinetti waren in der Öffentlichkeit fest etabliert, und die Presse übernahm auch ohne Texteingaben Marinettis eine zufriedenstellende Berichterstattung, wie der Bericht der *Lacerba* zeigt: Auf die kurze Beschreibung des Theaterstücks „Piedigrotta“ folgte der Hinweis: „*Der Journalist Scabelloni hat dieses Fest im Giornale d'Italia vom 31. März ausgezeichnet beschrieben.*“³⁰⁹ Marinetti übernahm den Artikel von Scabelloni, um einige Jahre später das Ereignis in einer Anthologie zu beschreiben.³¹⁰ Seine Textproduktion hatte sich somit vollständig gewandelt: Anstatt wie in den Jahren zuvor durch Presstexte und wiederholt publizierte Berichte das Narrativ der futuristischen Veranstaltungen nach außen zu kommunizieren, verfasste er kaum noch selbst Beschreibungen der Veranstaltungen, sondern übernahm die Darstellung der Ereignisse von der Gruppe Außenstehender.

8 Conclusio

Die vorliegende Arbeit hat sich mit zwei grundsätzlichen Fragen zur Vermarktungsstrategie des Futurismus beschäftigt: Was waren die Aussagen der

³⁰⁹ „*Di questa festa diede una descrizione brillantissima nel Giornale d'Italia del 31 marzo il pubblicista Scabelloni*“, in: „Piedigrotta Futurista“, *Lacerba*, 01. April 1914, S.110. Der Hinweis bezieht sich auf den Artikel von Pietro Scabelloni, „Cronaca di Roma. Come le signorine Tolfa, Putipù, Triccabballacche e Scetavajasse si produssero nel putiputiferio di 'Putiputiputipù'“, in: *Il giornale d'Italia*, 31. März 1914, S.4. Vgl. Antonucci 1977, S.529, für Auszüge aus dem Artikel, die die Darbietung beschreiben.

³¹⁰ Marinetti nutzte Scabellonis Rezension des Abends für seine Darstellung der Veranstaltung in dem 1916 publizierten Manifest „*Declamazione dinamica sinottica*“, erschienen in Francesco Cangiullo's Publikation von „Piedigrotta“, Mailand 1916; vgl. Berghaus 2006, S.198.

futuristischen Propaganda – mit welchen inhaltlichen Werten präsentierte sich die Gruppe in der Öffentlichkeit? – und auf welche Weise wurden diese Merkmale kommuniziert? Für die erste Frage hat Marinetti eine direkte Antwort liefern können: Die zentralen Merkmale des Futurismus definierte er 1911 in einem Rückblick auf die Gründung der Bewegung; den Begriff „Futurismus“ stattete er dabei mit den Werten des Nationalismus und der radikalen künstlerischen Innovation aus. Darüber hinaus handelte es sich um eine Gruppe, die von Marinetti geleitet wurde, und die als „Bewegung“ alle künstlerischen Gattungen in sich vereinte. Eben diese vier Charakteristika bildeten die Kernaussagen der futuristischen Propaganda. Dass Marinetti den Leiter der futuristischen Bewegung darstellte, wurde konsequent vermittelt. Er blieb stets zentral positioniert, sei es durch den Hinweis auf seine Rolle als „direttore“, die Inkludierung seines Gründungsmanifests in Veranstaltungen und Ausstellungen oder die sprachliche Kontrolle, die er über alle futuristischen Publikationen ausübte. Auch die Präsentation des gattungsüberschreitenden Charakters der Bewegung blieb durch durchgehend inkludierte Hinweise auf Vertreter aller Sparten des Futurismus, die aktualisiert wurden, eindeutig kommuniziert. Der Anspruch auf die abstrakteren Werte des Nationalismus und der Innovation wurde dagegen weniger klar präsentiert. Trotz der stark nationalistischen Position, die die Gruppe in Reden und Auftritten vertrat und nach außen vermittelte, gelang es nicht, diese politische Prägung als inhärentes Merkmal der Bewegung zu definieren. Mit Beginn der internationalen Ausstellungstätigkeit der Futuristen in Europa fanden die Ideen die internationale Resonanz, und statt einer national ausgerichteten Künstlergruppe wurde der Futurismus als weltweite Bewegung einer vage umrissenen „Atmosphäre der Avantgarde“ präsentiert. Die klare Abgrenzung gegenüber Nachahmern, die in Italien und im Ausland als Futuristen ausstellten, auftraten und Manifeste schrieben, misslang; trotz mehreren Versuchen, die Definitionsfrage, wer

sich Futurist nennen konnte, zu klären, konnte die Gruppe um Marinetti ihr „Patent“ am Futurismus nicht behaupten. Der Begriff war so bekannt geworden, dass er kurz nach dem internationalen Debut der Gruppe synonym für moderne Kunst verwendet wurde. Das führte zur paradoxen Situation, dass Werke und Vorgehensweise der Futuristen nach 1912 nicht länger als modern wahrgenommen wurden, da die Öffentlichkeit bereits mit ihnen vertraut waren. Gleichzeitig erhielten neuartig wahrgenommene Kunstphänomene die Bezeichnung futuristisch, weitgehend unabhängig von ihrem Zusammenhang mit der italienischen Gruppe. Der Futurismus galt demnach nicht mehr als modern, aber alles Moderne als futuristisch.

Um die absolute Innovation des Futurismus nachzuweisen, wurden im futuristischen Werbematerial Kritik und Zustimmung gleichermaßen herangezogen, um sie zu belegen. Folgt man den in Marinettis Werbetexten propagierten Behauptungen, stellt sich rasch die Frage, wie eine Gruppe, die in der Öffentlichkeit aufgrund ihrer revolutionären Thesen und skandalösen Aktionen, von einer großen Mehrheit abgelehnt wird – und ihre Innovationskraft an eben dieser Ablehnung herbeiführt –, gleichzeitig beliebt, bei Veranstaltungen umjubelt und kommerziell erfolgreich sein kann? Logisch betrachtet sind diese zwei Aussagen nicht vereinbar. Aber bei Vermarktung geht es nicht um Logik, sondern um Effizienz. Die Aussagen der futuristischen Werbetexte, Katalogeinleitungen, Berichte und Aushänge mussten nicht logisch nachvollziehbar sein, sie mussten nicht einmal geglaubt werden. Die überwiegende Mehrzahl zeitgenössischer Reaktionen auf die Werbemittel der Gruppe zeigt sowohl Vorbehalt gegen deren Äußerungen als auch das Wissen darum, dass es sich um Medien der Werbung handelt, die gezielt ein Narrativ verbreiten. Aber diese Einschätzung blieb letztlich ohne Folge, denn die Futuristen wurden nichtsdestotrotz besprochen und ihre belächelten Werbetexte weltweit nachgedruckt. Durch den

Einsatz von Zeitungsinseraten, Flugblättern, Plakaten und Broschüren, erreichten die futuristischen Texte eine breite Leserschaft. Obwohl die Gruppe in ihrer Gebrauchsgrafik keine unverkennbare visuelle Identität aufbaute, waren die futuristischen Publikationen durch ihre einheitliche formale Gestaltung auf einen Blick als solche erkennbar. Kernaussagen wurden häufig wiederholt und beinahe im selben Wortlaut über eine Reihe von Medien hinweg verwendet, um die dargestellte „kämpferische und heldenhafte“ Natur der Futuristen im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Das Interesse an der Verbreitung der Präsentation der Gruppe als militant-aggressiv in ihrem Auftreten nahm nach 1913 einen defensiven Charakter an; beides wird weiterhin für das Verhaltensverhalten der Futuristen kommuniziert, aber vermehrt als Reaktion auf ein ebenso aggressives Publikum anstelle einer identitätsstiftenden Eigenschaft der Künstler. Stattdessen treten vermehrt Beschreibungen neuartigen künstlerischen Ausdrucksformen der Gruppe in den Fokus, die ab 1914 immer seltener nach außen kommuniziert werden. Der hohe Bekanntheitsgrad sorgte zwar für Plagiatoren, brachte aber gleichzeitig mit sich, dass über die Aktionen der Futuristen um Marinetti ausreichend Bericht erstattet wurde.

Im Zusammenspiel von gezielter Provokation und deren Verbreitung klammerte Marinetti einen polemischen Aspekt des Futurismus in seinem Werbematerial vollständig aus: Die Reklame selbst. Beinahe jeder Bestandteil der futuristischen Künstlerwerbung wurde wahrgenommen und heftig abgelehnt – sei es die Verbreitung von Manifesten als Werbegeschenken, Katalogtexten und Plakate, die die Futuristen als Vorreiter der Avantgarde postulierten, die Darstellung von futuristischen Ereignissen in Presstexten oder die kalkuliert provokante Sprachwahl, die bei Veranstaltungen für Aufsehen sorgte. Doch obwohl sie regelmäßig die Aufmerksamkeit der Presse erregten, erfolgte für die Medien der Reklame an sich

keine Anerkennung. Der Gebrauch moderner Werbemittel und einer modernen Werbesprache für eine Künstlergruppe, die rigoros eine Ästhetik der Moderne vertrat, wurde nicht in den futuristischen Kanon aufgenommen. Zu eng war Reklame mit kommerziellem Kalkül verbunden, zu weit entfernt von der Sphäre der Kunst, selbst für Marinetti, der den entscheidenden Unterschied zwischen „echten“ Futuristen und ihren Nachahmern darin sah, dass letztere statt der Verbreitung von futuristischen Ideen finanziellen Profit anstrebten.³¹¹ Dabei lag die effektivste Provokation der Öffentlichkeit in der aktiven Vermarktung des „Produkts“ Futurismus.

³¹¹ Siehe F.T., Marinetti, „Gli sfruttatori del futurismo“, in: Lacerba, 01.04.1914, S.106-107. Speziell zu den medienwirksamen Abendveranstaltungen schreibt Marinetti: *„Wir fordern unsere wahren Freunde auf, sich nicht von den unvermeidlichen Vorschlägen für serate verführen zu lassen, die ihnen die neuen Spekulanten des Futurismus machen [...]. Ihr einziges Ziel ist der finanzielle Gewinn durch die Prostitution des Futurismus in großen theatralischen Spektakeln.“* („Noi esortiamo i nostril veri amici a non lasciarsi sedurre dalle inevitabili proposte di Serate che i nuovi speculatori del Futurismo fanno a loro, [...], coll'unico scopo di lucrare, prostituendo il futurismo in grandi chiassate teatrali.“)

Sekundärliteratur

Antonucci 1977

Giovanni Antonucci, „Lo spettacolo futurista a Roma“, in: Studi Romani, Vol.25 (4), 1. Okt.1977, S. 528-540.

D'Ambrosio 1990

Matteo D'Ambrosio, Nuove verità crudeli: origini e primi sviluppi del futurismo a Napoli, 1990.

D'Ambrosio 2017

Matteo D'Ambrosio, „Das futuristische Manifest als Genre-Paradigma“, in: Futurismus. Kunst, Technik, Geschwindigkeit und Innovation zu Beginn des 20.Jhdts, hg. von Chytraeus-Auerbach/Georg Maag, Berlin 2017, S.35-49.

Apollonio 1972

Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909 – 1918, hg. von Umbro Apollonio, Köln 1972.

Baumgarth 1966

Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Hamburg 1966.

Berghaus 1996

Günter Berghaus, Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944, Oxford/Providence 1996.

Berghaus 1998

Günter Berghaus, Italian Futurist Theater, Oxford 1998.

Berghaus 2006

Filippo Tommaso Marinetti. Critical Writings, hg. von Günter Berghaus, New York 2006.

Berghaus 2006²

Günter Berghaus, „Militant Politics and Avantgarde Performance Art in the Early Futurist Movement“, in: Arcadia, 2006, Vol.41 (2), S.245-259.

Billiani 2007

Francesca Billiani, Culture Nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943, Florenz 2007.

Bohn 2004

Willard Bohn, The other Futurism: Futurist activity in Venice, Padua and Verona, Toronto/Buffalo/London 2004.

Bohn 2018

Willard Bohn, „From the Foundation and Manifesto of Futurism (1909) to the group exhibition at the Bernheim-Jeune Gallery (1912)“, in: Handbook of International Futurism, hg. von Günter Berghaus/Selena Daly, 2018, S. 449-451.

Bressan 2014

Marina Bressan, „Theodor Däubler: A Mediator between Florentine Futurism and German Modernism“, in: International Yearbook of Futurism Studies, hg. von Günter Berghaus, 2014, Vol.4, S.450-476.

Brooker 2013

The Oxford critical and cultural history of modernist magazines. Vol.3, Europe 1880 - 1940, hg. von Peter Brooker, Oxford [u.a.] 2013.

Chiancone-Schneider 2005

Donatella Chiancone-Schneider, Avantgarde und Komik. Zwischen bildenden und darstellenden Künsten. Diss., Universität Bonn 2005.

Chytraeus-Auerbach 2003

Irene Chytraeus-Auerbach, Inszenierte Männerträume. Eine Untersuchung zur politischen Selbstinszenierung der italienischen Schriftsteller Gabriele D'Annunzio und Filippo Tommaso Marinetti in der Zeit zwischen Fin-de-Siècle und Faschismus, Berlin 2003.

Chytraeus-Auerbach 2013

Irene Chytraeus-Auerbach, „Herwarth Waldens frühe Aktivitäten: Networking im Namen des ‚Verein für Kunst‘“, in: Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde, hg. von Irene Chytraeus-Auerbach, Berlin 2013, S.13-35.

Chytraeus-Auerbach 2018

Irene Chytraeus-Auerbach, „The reception of Italian Futurism in Germany, 1909–1914“, in: Handbook of International Futurism, hg. von Günter Berghaus/Selena Daly, Berlin/Boston 2018, S.484-505.

Cisneros 2017

Odile Cisneros, „Futurism and Cubism in the Early Poetics of Mexican Estridentismo and Brazilian Modernismo“, in: International Yearbook of Futurism Studies, hg. von Günter Berghaus, 2017, Vol. 7, S.206-232.

Crispolti 1977

Enrico Crispolti, „Pittura, scultura, architettura e ambientazioni futuriste a Roma“, in: Studi Romani, 1. Okt., 1977, Vol.25, S.507-527.

Crispolti 2010

Nuovi archivi del futurismo. Vol. 1. Cataloghi di esposizioni, hg. von Enrico Crispolti, Rom 2010.

Coffin Hanson 1995

Ann Coffin Hanson, Severini Futurista, 1912-1917, Yale 1995.

Coronelli 2020

Giacomo Coronelli, The Futurist Manifestos of 1909: Dates and Editions Reconsidered, in: International Yearbook of Futurism Studies, hg. von Günter Berghaus/ Mariana Aguirre/Sze Wah Le, 2020, Vol.10, S.3-35.

Davis 2011

John Davis, „Media, Markets and Modernity: The Italian Case, 1870-1915“, in: The Printed Media in Fin-de-siècle Italy. Publishers, Writers, and Readers, hg. von Ann Hallamore Caesar/Gabriella Romani/Jennifer Burns, London 2011.

Fiori/Gambillo 1958

Archivi del Futurismo, hg. von Teresa Fiori/Maria Drudi Gambillo, Rom 1958.

Fisher 2018

Margaret Fisher, „Radio and Sound Art“, in: Handbook of International Futurism, hg. von Günter Berghaus/Selena Daly, Berlin/Boston 2018, S.231-246.

Gaborik 2012

Patricia Gaborik, „Mapping Futurism. Performances in Rome and Across Italy, 1909-1915 with a Coda on Interwar Calabria“, in: The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies, hg. von Geert Buelens/ Harald Hendrix/ Monica Jansen [u.a.], Lanham 2012, S.129-155.

Gangale 2013

Daniela Gangale, „Il suono dei futuristi: la musica in «Lacerba» e altre polemiche musicali (1913-1915)“, in: Californian Italian studies, 2013, Vol. 4 (1), S.1-30.

Di Genova/Somigli 2018

Giorgi di Genova/Luca Somigli, „Italy“, in: Handbook of International Futurism, hg. von Günter Berghaus/Selena Daly, Berlin/Boston 2018, S.576-627.

Gries 2008

Rainer Gries, Produktkommunikation. Geschichte und Theorie, Köln/Weimar/Wien u.a. 2008.

Günzel 2006

Ann-Katrin Günzel, Eine frühe Aktionskunst: Die Entwicklung der "arte-azione" im italienischen Futurismus zwischen 1910 und 1922. Ein Vergleich mit Happening und Fluxus, Diss., Universität Köln 2006.

Günzel 2017

Ann-Katrin Günzel, Die Florentiner serata, Teatro Verdi 12.12.1913, Online-Artikel in: Kunsthistorisches Institut in Florenz, URL (06.01.23): <http://futurismus.khi.fi.it/index.php?id=204>

Hand 1981

John Oliver Hand, „Futurism in America: 1909-14“, in: Art Journal, 1981, Vol.41 (4), S. 337-342.

Hardt 1982

Manfred Hardt, „Futurismus und Faschismus: Vorarbeiten für eine ideologiekritische Studie ihrer Wechselbeziehungen“, in: Romanische Forschungen: Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen, 1982, Vol.94, S.381-419.

Hinz 2015

Manfred Hinz, Die Zukunft der Katastrophe: Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus, Berlin/Boston 2015.

Hunkeler 2016

Thomas Hunkeler, „Cultural Hegemony and Avant-Gardist Rivalry. The Ambivalent Reception of Futurism in France, England and Russia“, in: The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940), 2006, Vol.19, S.201-216.

Kalmthout 1992

Ton van Kalmthout, „Batailles et idées futuristes: 17 Letters from F. T. Marinetti, 1912-13“, in: Foundation for Dutch-Art Historical Publications Simiolus, 1992, Vol.21 (3), S.139-161.

Larcati 2015

Arturo Larcati, „Zur Rezeption des italienischen Futurismus in Wien während der 1920er und 1930er Jahre“, in: Verdrängte Moderne-vergessene Avantgarde: Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938, hg. von Julia Bertschik/Anke Bosse/Vivien Boxberger/Jürgen Doll [u.a.], Göttingen 2015, S. 95–116.

Lista 1973

Giovanni Lista, Futurisme: manifestes, proclamations, documents, Lausanne 1973.

Lista/Sheridan 1996

Giovanni Lista und Scott Sheridan, „The Activist Model; or, the Avant-Garde as Italian Invention“, in: South Central Review, Vol.13 (2/3), Futurism and the Avant-Garde, 1996, S.13-34

Lista 2008

Giovanni Lista, „Genèse et Analyse de ‘Manifeste du futurisme’ de F.T. Marinetti, 1908-1909“, in: Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive, Kat.Ausst., hg. von Didier Ottinger, Paris/Mailand 2008, S.78-87.

Lombardi 2017

Daniele Lombardi, „Luigi Russolo und die Musikalisierung des Geräusches“, in: Futurismus. Kunst, Technik, Geschwindigkeit und Innovation zu Beginn des 20.Jhdts, hg. von Chytraeus-Auerbach/Georg Maag, Berlin 2017, S.77-95.

MacLendon 2015

Matthew MacLendon, „Engaging the Crowd. The Futurist Manifesto As Avantgarde Advertisement“, in: Back to the futurists: the avant-garde and its legacy, hg. von Elza Adamowicz/ Simona Storchi, Oxford 2015, S. 14-26.

Malsch 1997

Friedrich Malsch, Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997.

Marchiò 2000

Roberto Baronti Marchiò, „The Vortex of the Machine: Futurism in England“, in: International Futurism in Arts and Literature, hg. von Günter Berghaus, Berlin/Boston 2000, S.100-122.

Marinelli 1987

Donald Marinelli, Origins of Futurist Theatricality. The early life and career of Filippo Tommaso Marinetti, Diss., Pittsburgh 1987.

Martin 1981

Marianne Martin, „Carissimo Marinetti: Letters from Severini to the Futurist Chief“, in: Art Journal, Vol.41 (4), 1981, S. 305-312.

Mondello 2019.

Elisabetta Mondello, „Futurismo, avanguardie e sperimentalismi nella Roma degli anni Dieci e Venti“, in: Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità, 2019, Vol.14, S.98-106.

Morini/Pignatari 1982

Mario Morini/ Giampaolo Pignatari, Paolo Buzzi. Futurismo. Scritti Carteggi Testimonianze, Mailand 1982.

Muscat 2012

Arthur Muscat, „Papini e il Movimento Futurista. Un breve sguardo al primo Novecento“, in: Symposia Melitensia, 2012, Vol.8, S.121-130.

Niebisch 2007

Niebisch Arnd, Distorted media: The noise aesthetics of Italian Futurism and German Dadaism, Diss., Baltimore 2007.

Nobis 2003

Norbert Nobis, „Die historischen Grundlagen des Futurismus“, in: Futurismus: Radikale Avantgarde, Kat.Ausst., hg. von Evelyn Benesch, Mailand 2003, S.23-31.

Oppi 2015

Francesco Oppi, „Boccioni e Alessandrina, la Milano che sale. La prima Esposizione d'Arte Libera in Italia“, in: Alessandrina Ravizza. La signora dei disperati, hg. von Claudio A. Colombo/Giuliana Nuvoli, 2015, S.71-89. URL (06.01.23):

<https://www.guadoofficinecreative.it/wp-content/uploads/2021/02/saggiooppiboccioni.pdf>

Öhrner 2018

Annika Öhrner, „Claiming Futurism: Arturo Ciacelli in Scandinavia“, in: Yearbook of Futurism, hg. von Günter Berghaus/Domenico Pietropaolo/Beatrice Sica, Berlin/Boston 2018, Vol.8, S.107-128.

Ovadija 2013

Mladen Ovadija, Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre, Montréal 2013.

Pachner 2020

Marie-Therese Pachner, Zur Poetik des futuristischen Manifests. Eine Analyse im gattungstheoretischen Kontext, Masterarbeit, Graz 2020.

De Paulis-Dalembert 2007

Maria Pia de Paulis-Dalembert, „F.T. Marinetti: La Reecriture de l’imaginaire symboliste et futuriste entre le Francais et l’Italien“, in: Chroniques italiennes web 12 (4/2007), S.1-27:

URL (06.01.23) <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web12/DePaulis12.pdf>

Perloff 1984

Marjorie Perloff, „Violence and Precision: The Manifesto as Art Form“, in: Chicago Review, Vol. 34 (2), 1984, S. 65-101.

Perloff 1986

Marjorie Perloff, The Futurist Moment. Avantgarde, Avantguerre and the language of rupture, London/Chicago 1986.

Pezzini 2013

Barbara Pezzini, „The 1912 Futurist exhibition at the Sackville Gallery, London: an avant-garde show within the old-master trade“, in: The Burlington Magazine, Vol. 155, 2013, S. 471-479.

Poggi 2002

Poggi, Christine, „Folla/Follia: Futurism and the Crowd“, in: Critical Inquiry, Vol. 28 (3), 2002, S. 709-748.

Poggi 2009

Christine Poggi, Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism, Princeton 2009.

Rainey/Salaris 1994

Lawrence Rainey/ Claudia Salaris, „Marketing Modernism: Marinetti as Publisher“, in: Modernism/modernity, 1994, Vol.1 (3), S.109-127.

Richards 2014

Jill Richards, „Model Citizens and Millenarian Subjects: Vorticism, Suffrage, and London’s Great Unrest“, in: Journal of Modern Literature, 2014, Vol. 37 (3), S.1-17.

Richter 1972

Horst Richter, „Die Auswirkungen des Futurismus“, in: Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909 – 1918, hg. von Umbro Apollonio, Köln 1972, S.24-30.

Rossomakhin 2015

Andrey Rossomakhin, The Ego-Kubo-Rayo-Donkey-Tail-Futurists: About a Russian Cartoon of 1913, in: International Yearbook of Futurism Studies, hg. von Günter Berghaus, 2015, Vol.5, S.431-434.

Salaris 1977

Claudia Salaris, Marinetti: Arte e vita futurista, 1977.

Salaris 1986

Claudia Salaris, Il Futurismo e la pubblicità. Dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità, Mailand 1986.

Salaris 1990

Claudia Salaris, Marinetti editore, Bologna 1990.

Salaris 2012

Claudia Salaris, Riviste Futuriste, Pistoia 2012.

Sansone 2003

Luigi Sansone, „Parole in libertà‘-‘Worte in Freiheit‘ und die typografische Revolution der Futuristen“, in: Futurismus: Radikale Avantgarde, Kat.Ausst., hg. von Evelyn Benesch, Mailand 2003, S.71-81.

Schmidt-Bergmann 1993

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

Sironi 2015

Marta Sironi, Art and Anarchy: Futurists and Suffragettes in London, 1910–1915, in: International Yearbook of Futurism Studies, hg. von Günter Berghaus, 2015, Vol.5, S.439-442.

Simms 2017

Norman Simms, Jews in an Illusion of Paradise: Dust and Ashes, Volume Two. Falling out of Place and into History, Cambridge 2017.

Slataper 1988

Scipio Slataper, Mein Karst und andere Schriften, übersetzt und hg. von Primus-Heinz Kucher und Simona Bartoli, Klagenfurt 1988.

Somigli 2003

Luca Somigli, Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915, Toronto 2003.

Somigli 2011

Luca Somigli, „Towards a Literary Modernity all'italiana: A Note on F.T. Marinetti's Poesia“, in: The Printed Media in Fin-de-siècle Italy. Publishers, Writers, and Readers, hg. von Jennifer Burns/Ann Hallamore Caesar/Gabriella Romani/ London 2011, S.79-90.

Stassi 2016

Gianfranco Stassi, Gian Pietro Lucini e la collaborazione con Lacerba, Diss., Aquila 2016.

Thoma 2003

Heinz Thoma, „Die kulturelle Moderne in Frankreich und Italien“, in: Kulturelle Enteignung, hg. von Georg Bollenbeck/Werner Köster, Wiesbaden 2003, S.161-179.

Villers 1986

Jean Pierre A. de Villers, Le Premier Manifeste du futurisme, édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de F.T. Marinetti, Ottawa 1986.

Weissweiler 2009

Lilli Weissweiler, Die Futuristen auf Europa-Tournee. Die Wanderausstellung futuristischer Malerei, Bielefeld 2009.

Werkner 1979

Patrick Werkner, Sendungsbewusstsein, Provokation und Publikum im Futurismus, in: Römische Mitteilungen, 21, 1979, S. 160-186.

Werner 2011

Lisa Werner, Der Kubismus stellt aus, Berlin 2011.

Williams 2013

Gavin Williams, „A Voice of the Crowd: Futurism and the Politics of Noise“, in: 19th-Century Music, Vol.37 (2), 2013, S.113-129.

Quellenverzeichnis

Chronologisch gelistet

Publikationen

Stanislaus Swierczewski, Wider Schmutz und Schwindel im Inseratenwesen, Leipzig 1907.

Tullio Panteo, Il poeta Marinetti, Mailand 1908.

Filippo Tommaso Marinetti, Mafarka futurista, Mailand 1909.

Filippo Tommaso Marinetti, Manifesto dei drammaturghi futuristi, Mailand 1910.

Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Contro Venezia passatista, Mailand 1910.

Aldo Palazzeschi, L'incendiario, Mailand 1910.

Filippo Tommaso Marinetti, Le Futurisme, Paris 1911.

J. Arren, Comment il faut faire de la publicité, Paris 1912.

Hans Berthold, Wie macht man erfolgreich Reklame?, Berlin 1912.

Henry Poore, New Tendencies of Art. Post Impressionism, Cubism, Futurism, New York 1913.

Luigi Russolo, L'arte dei rumori, Mailand 1913.

Filippo Tommaso Marinetti, Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà, Mailand 1913.

Filippo Tommaso Marinetti, Lo splendore geometrico e meccanico e la sensabilità numerica, Mailand 1914.

Filippo Tommaso Marinetti, In quest'anno futurista, Mailand 1914.

Filippo Tommaso Marinetti, Il teatro futurista sintetico, Mailand 1915.

Filippo Tommaso Marinetti, Guerra sola igiene del mondo, Mailand 1915.

Giacomo Balla/Fortunato Depero, Ricostruzione futurista dell'universo, Mailand 1915.

Francesco Cangiullo, Piedigrotta, Mailand 1916.

Filippo Tommaso Marinetti, I manifesti del futurismo, Mailand 1919.

Giuseppe Prezzolini, La coltura italiana, Florenz 1923.

Filippo Tommaso Marinetti, Futurismo e fascismo, Mailand 1924.

Filippo Tommaso Marinetti, Marinetti e il futurismo, Rom/Mailand 1929.

Nell Walden, Der Sturm: Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, Baden-Baden 1954.

Filippo Tommaso Marinetti, Teoria e invenzione futurista, hg. von Luciano De Maria, Mailand 1983.

Zeitungsbeiträge

Angelo Ragghianti, Rezension von „Il poeta Marinetti“, in: *Poesia*, N.8, September 1908, S. 15-16.

„Les premières Victoires du Futurisme. INTERVIEW DE M. MARINETTI par un rédacteur de ‚Comœdia‘“, in: *Poesia* N.3-6, April 1909, Mailand, S.3-4.

Filippo Tommaso Marinetti, „Il manifesto politico dei Futuristi“, in: *Poesia*, N.3-6, April 1909, Mailand, S.35.

Anonymer Beitrag, „Der Prospekt einer neuen Dichterschule“, in: *Arbeiter Zeitung*, Wien, 15. März 1909, S.4.

Giovanni Prezolini, „La famiglia del Corriere“, in: *La Voce*, Florenz, 15. April 1909, S. 71-72.

Filippo Tommaso Marinetti, „Tuons le clair de lune!“, in: *Poesia*, N.7-9, August 1909, S.1.

Anonymer Beitrag, „Die italienischen ‚Futuristen‘“, in: *Wiener Montagspost*, Wien, 18. Februar 1910, S.1.

Anonymer Beitrag, „Nieder mit Österreich“, in: *Wiener Montagspost*, Wien, 21. Februar 1910, S.16.

Anonymer Beitrag, „Die ‚irredentistische‘ Demonstration im Mailänder Teatro Lirico“, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Wien, 28. Februar 1910, S.4.

Anonymer Beitrag, „Merk’s Katzelmacher“, in: *Kikeriki*, Wien, 03. März 1910, S.2.

Anonymer Beitrag, „Théâtres – Nouvelles de l’étranger“, in: *Le Temps*, Paris, 11. März 1910, S.4.

Anonymer Beitrag, „Futuristischer Karneval im Teatro-Costanzi“, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 13. März 1910, S.37.

Anonymer Beitrag, „Den Futuristen ins Stammbuch“, in: *Der Floh*, Wien, 20. März 1910, S.2.

Scipio Slataper, „Der Futurismus“, in: *La Voce*, Florenz, 31. März 1910.

Anonymer Beitrag, „Poetisches aus Italien“, in: *Die Zeit*, Wien, 01. Mai 1910, S.30.

Anonymer Beitrag, „Die Futuristen gegen Österreich“, in: *Die Zeit*, Wien, 17. Juni 1910, S.4.

Filippo Tommaso Marinetti, „Venise Futuriste“, in: *Comœdia*, 17. Juni 1910, S.3.

Anonymer Beitrag, „Eine donnernde Philippika gegen das heutige Venedig“, in: *Grazer Tagblatt*, Graz, 18. Juni 1910, S.5.

Anonymer Beitrag, „Die Anarchisten der Kunst und Literatur“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Wien, 16. März 1911, S. 11.

Camille Mauclair, „Futurisme e la jeune Italie“, in: *Depeche de Toulouse*, Toulouse, 11. Oktober 1911.

Anonyme Rezension, „Die politischen Ziele des Futurismus“, in: *Pester Lloyd*, Budapest, 9. Jänner 1912, S.3.

Anonyme Rezension, „Die politischen Ziele des Futurismus“, in: *Grazer Volksblatt*, 10. Jänner 1912, S.3.

Anonyme Rezension, „Die politischen Ziele des Futurismus“, in: *Kärntner Landbote*, 13. Jänner 1912, S.4

Anonyme Rezension, „Die politischen Ziele des Futurismus“, in: *Grazer Tagblatt*, 18. Jänner 1912, S.23.

Anonyme Rezension, „Das Programm einer italienischen Partei“, in: *Danzers Armee Zeitung*, Wien, 11. Jänner 1912, S.13.

Anonyme Rezension, „Futurist Academics“, in: *Saturday review of politics, literature and art*, London, 9. März 1912, S. 301.

C.H. Collins Baker, „‘Futurist Leader’ in London. Makes an Attack on the English Nation“, in: *Daily Chronicle*, 12. März 1912.

Anonyme Rezension, „Die Futuristen“, in: *Allgemeine Zeitung*, München, 09. November 1912, S.818.

Anonyme Rezension, „Die Futuristen“, in: *Arbeiter-Zeitung*, Wien, 20. Dezember 1912, S.10.

Giovanni Papini, „Il significato del futurismo“, in: *Lacerba*, 1. Februar 1913, S.6-9.

Giovanni Papini, „La riposta dei romani“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. März 1913, S. 58.

Giovanni Papini, „Contro il Futurismo“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. März 1913, S.45-49.

Anonyme Rezension, in: *Das Interessante Blatt*, Wien, 20. März 1913, S.25.

Gian Petro Lucini, „Come ho sorpassato il Futurismo“, in: *La Voce*, Florenz, 10. April 1913.

Filippo Tommaso Marinetti, „Letterea aperta al futurista Mac Delmarle“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. August 1913, S.2.

Mac Delmarle, „Manifeste contre Montmartre“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. August 1913, S.1-2.

Anonymer Bericht, „Grande Serata Futurista“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S.281.

Filippo Tommaso Marinetti, „Agli spettatori“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S.282.

Ardengo Soffici, „La pittura futurista“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S.282-284.

Giovanni Papini, „Contro Firenze passatista“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S.284-286.

Carlo Carrà, „Contro la critica“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S.286-288.

Umberto Boccioni, „Dinamismo plastico“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S.288-290.

Ardengo Soffici, „Serata futurista“, in: *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S. 295.

Esther Swainson, „Futurist Music and Dancing“, in: *Musical America*, New York, 14. Jänner 1914, S.15.

Giovanni Papini, „Lettres Italiens: Le Futurisme“, in: *Mercure de France*, Paris, 1. Februar 1914, S.644-649.

Pietro Scabelloni, „Cronaca di Roma. Come le signorine Tolfa, Putipù, Triccabballacche e Scetavajasse si produssero nel putiputiferio di 'Putiputiputipù'“, in: *Il giornale d'Italia*, Rom, 31. März 1914, S.4.

Filippo Tommaso Marinetti, „Gli sfruttatori del futurismo“, in: *Lacerba*, Florenz, 01. April 1914, S.106-107.

Anonymer Beitrag, „Piedigrotta Futurista“, in: *Lacerba*, Florenz, 01. April 1914, S.110.

A. Cameroni, „Il gran concerto futurista al 'Dal Verme',“ in: *L'Italia*, Rom, 22. April 1914, S.3.

Anonymer Beitrag, „Serata musicale futurista: Chiassate, violenze ed arresti,“, in: *Il secolo*, Genua, 22. April 1914, S. 3.

Filippo Tommaso Marinetti, „Une bagarre futuriste“, in: *L'Intransigeant*, Paris, 29. April 1914, S.2.

Filippo Tommaso Marinetti, „Die Futuristenschlacht von Mailand“, in: *Ybbser Zeitung*, Ybbs, 24. Mai 1914, S.3.

Anonymer Beitrag, „Esposizione futurista a Napoli“, in: *Lacerba*, Florenz, 01. Mai 1914, S.158.

Anonymer Beitrag, „Die Futuristen in London“, in: *Die Zeit*, Wien, 19. Juni 1914, S.17.

Herwarth Walden, „Kunstkenner: Schon wieder ein Futurist“, in: *Der Sturm*, Berlin, 1914, Heft 202, S.202.

Giovanni Papini, „Futurismo e Marinettismo“, in: *Lacerba*, Florenz, 14. Februar 1915.

Giovanni Prezolini, „Marinetti disorganizzatore“, in: *La Voce*, Florenz, 30. März 1915, S. 510–17.

Theodor Däubler, „Futuristen“, in: *Die Neue Rundschau*, Heft 3, 1916, S.414-420.

Filippo Tommaso Marinetti, „Polemiche sul Tattilismo“ in: *Cronache d'attualità*, Rom, Mai 1921, S. 56–59.

Paolo Buzzi, „I tempi di Poesia“, in: *La Fiera Letteraria*, Mailand, 6. Mai 1928.

Anna Guglielmi/Giuseppe Sprovieri, „Conversando con Giuseppe Sprovieri sul futurismo“, in: *Lotta Poetica*, Verona, 1982, Nr.4, S.21-30.

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst., „Les Peintres Futuristes Italiens“, *Galerie Bernheim Jeune*, Paris, 5. – 24. Februar 1912.

Kat. Ausst., „Zweite Ausstellung. Die Futuristen“, *Der Sturm*, Berlin, 12. April – 11. Mai 1912.

Kat. Ausst., „Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens“, *Rotterdamsche Kunstkring*, Rotterdam, 18. März – 15. Juni 1913.

Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April – 15. Mai 1914.

Kat. Ausst., „Gino Severini's Exhibition“, *Marlborough Gallery*, London, April 1913.

Kat. Ausst., „Libera Esposizione Internazionale Futurista“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April – 25. Mai 1914.

Kat. Ausst. „Futurist Uställning Arturo Ciacello“, *Blomquists Kunstsalon*, Oslo, Mai 1913.

Kat. Ausst., „1ère exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boétie*, Paris, 20. Juni – 16. Juli 1913.

Kat. Ausst., „Sechzehnte Ausstellung: Gemälde und Zeichnungen des Futuristen Gino Severini“, *Der Sturm*, Berlin, Juli – August 1913.

Kat. Ausst., „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913 – Jänner 1914.

Kat. Ausst., „Esposizione libera futurista internazionale“, *Galleria Futurista*, Rom, 13. April-15. Mai 1914.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 0, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/0.pdf>

Abb. 2: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190908-01&getpdf=true>

Abb. 3: Università degli Studi di Firenze-Biblioteca Umanistica, Index-Nr.: TO00187506_1915_3_1-22, URL: (05.01.2023) https://www.internetculturale.it/jmms/objdownload?id=oai%3Awww.sba.unifi.it%3A12%3AIC0003%3ATO00187506_1915_3_1-22_1383&teca=SBA%20-%20Firenze&resource=img&mode=range&start=49&stop=50&offset=1

Abb. 4: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190502-01&getpdf=true>

Abb. 5: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190904-01&getpdf=true>

Abb. 6: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190503-01&getpdf=true>

Abb. 7: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190702-01&getpdf=true>

Abb. 8.: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190706-01&getpdf=true>

Abb. 9: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023) <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190802-01&getpdf=true>

Abb. 10: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190902-01&getpdf=true>

Abb. 11: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190902-01&getpdf=true>

Abb. 12: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190904-01&getpdf=true>

Abb. 13: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190904-01&getpdf=true>

Abb. 14: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190908-01&getpdf=true>

Abb. 15: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190908-01&getpdf=true>

Abb. 16: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190908-01&getpdf=true>

Abb. 17: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190908-01&getpdf=true>

Abb. 18: Princeton University Library, Blue Mountain Project – Historic Avant-Garde Periodicals for Digital Research, URL: (05.01.2023)

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/imageserver.pl?oid=bmtnaai190908-01&getpdf=true>

Abb. 19: L'ARENGARIO Studio Bibliografico, URL: (05.01.2023)

<http://www.arengario.it/wp-content/uploads/2016/02/futurismo-supplemento-poesia-1910-1.jpg>

Abb. 20: L'ARENGARIO Studio Bibliografico, URL: (05.01.2023)

<http://www.arengario.it/sync/2013/07/13-0800-carra-pittura-4.jpg>

Abb. 21: Centre Pompidou, Fonds Vassily Kandinsky, Inv. Nr.: 10746-254, URL: (05.01.2023) https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/img-viewer/BK/VK/VK_52/viewer.html?&ns=M5050_X0031_BKEAD_VK_52_001_P.jpg

Abb. 22: Università degli Studi di Firenze-Biblioteca Umanistica, Index-Nr.: TO00187506 1913_1_1-24_1381, URL: (05.01.2023) https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.sba.unifi.it%3A12%3AIC0003%3ATO00187506_1913_1_1-24_1381&mode=all&teca=SBA+-+Firenze

Abb. 23: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 325, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/325.pdf>

Abb. 24: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 349, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/349.pdf>

Abb. 25: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 348, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/348.pdf>

Abb. 26: Gallica – Bibliothèque nationale de France, URL: (05.01.2023) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k787076z/f2.item>

Abb. 27: Anno – Österreichische Nationalbibliothek, URL: (05.01.2023) https://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_ybs_19140524.pdf

Abb. 28: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 329, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/329.pdf>

Abb. 29: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 344, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/344.pdf>

Abb. 30: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 20, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/20.pdf>

Abb. 31: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 341, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/341.pdf>

Abb. 32: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 342, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/342.pdf>

Abb. 33: Fondazione Memofonte, Sammlung: Manifesti Futuristi, Dokument-Nr.: 347, URL: (05.01.2023) <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/347.pdf>

Abb. 34: Crispolti 2012, S.18, Abb. 1910/4b.

Abb. 35: Crispolti 2012, S.61, Abb. 1913/5c.

Abb. 36: Crispolti 2012, S.61, Abb. 1913/5b.

Abb. 37: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 001, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/001_1912.pdf

Abb. 38: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 001, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/001_1912.pdf

Abb. 39: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 001, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/001_1912.pdf

Abb. 40: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 001, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/001_1912.pdf

Abb. 41: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 002, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/002_1912.pdf

Abb. 42: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 005, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/005_1912.pdf

Abb. 43: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 005, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/005_1912.pdf

Abb. 44: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 008, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/008_1913.pdf

Abb. 45: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 013, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/013_1913_1914.pdf

Abb. 46: Università degli Studi di Firenze-Biblioteca Umanistica, Index-Nr.: TO00187506_1915_3_1-22, URL: (05.01.2023)

https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.sba.unifi.it%3A12%3AIC0003%3ATO00187506_1914_2_1-24_1382&mode=all&teca=SBA+-+Firenze

Abb. 47: Crispolti 2010, S. 54, Abb. 1913/3b.

Abb. 48: Crispolti 2010, S. 55, Abb. 1913/3b.

Abb. 49: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 007, URL: (05.01.23)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/007_1913.pdf

Abb. 50: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 008, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/008_1913.pdf

Abb. 51: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 007, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/007_1913.pdf

Abb. 52: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 010, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/010_1913.pdf

Abb. 53: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 009, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/009_1913.pdf

Abb. 54: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 009, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/009_1913.pdf

Abb. 55: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 013, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/013_1913_1914.pdf

Abb. 56: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 013, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/013_1913_1914.pdf

Abb. 57: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 013, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/013_1913_1914.pdf

Abb. 58: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 013, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/013_1913_1914.pdf

Abb. 59: Fondazione Memofonte, Sammlung: Esposizioni Futuristi, Dokument-Nr.: 020, URL: (05.01.2023)

https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Cataloghi/020_1914.pdf

Abb. 60: Yale University Library, Sammlung: Libroni Marinetti, URL: (05.01.2023)

<https://collections.library.yale.edu/catalog/10649556>

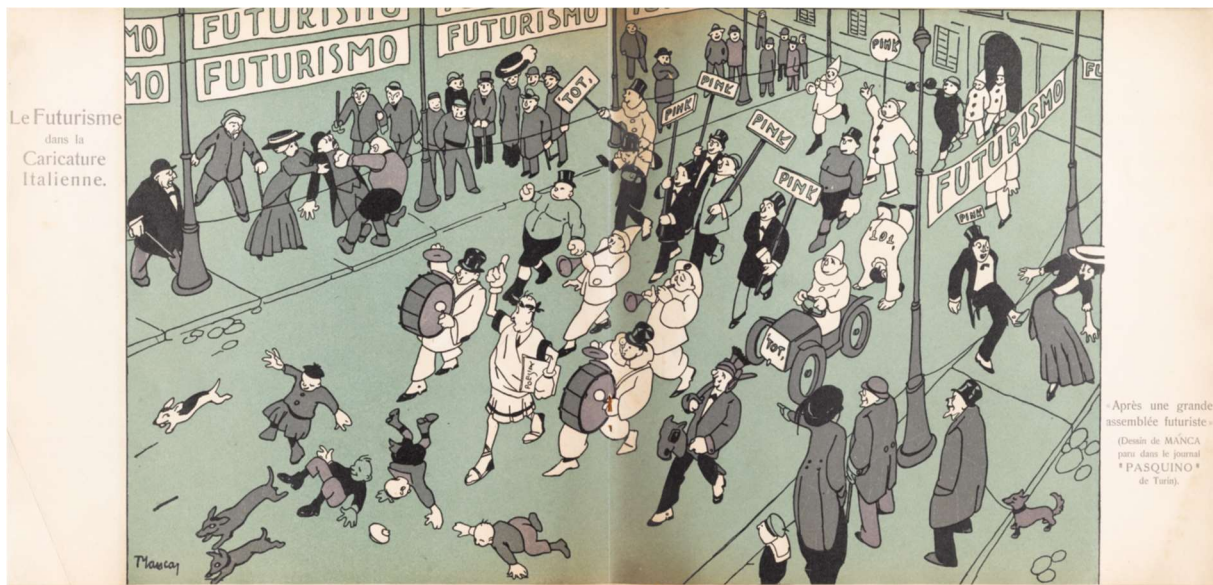


Abb. 2

Giovanni Manca, „Après une grande assemblée futuriste”, satirische Zeichnung, in: *Poesia* 1909, N. 5-9, keine Seitenangabe.

4

Tendenze e Teorie	
FUTURISMO	MARINETTISMO.
Supercultura	Ignoranza
Assorbimento e superamento della cultura	Culto dell' Ignoranza
Disprezzo del culto del passato	Disprezzo del passato
Immagini in libertà	Parole in libertà
Lirismo essenziale	Naturalismo descrittivo
Sensibilità nuova	Tecnicismo nuovo
Acutezza	Semplicismo
Originalità	Stranezza formale
Ironia	Profetismo, serietà
Clownismo, funambolismo	Goliardismo-propagandista
Allegria artificiale	Ottimismo messianico
Raffinatezza, rarità	Pubblicolatria, neofitismo
Aristocrazia	Imperialismo umanitario
Passione della libertà	Solidarietà, disciplina
Combattività	Militarismo
Patriottismo	Sciovinismo
Antireligiosismo integrale	Religiosità laica
Amoralismo	Moralismo
Libertà sessuale	Disprezzo della donna
Latinità	Americanismo, germanismo

Abb. 3

Giovanni Papini/Aldo Palazzeschi/Ardengo Soffici, „Futurismo e Marinettismo”, in: *Lacerba*, 14. Februar 1915, S. 50.



Abb. 4

Alberto Martini, Deckblatt der Literaturzeitschrift *Poesia*, 1, N. 1, Februar 1905, hg. von Sem Benelli/Filippo Tommaso Marinetti/Vitaliano Ponti.



Abb. 5

Alberto Martini, Deckblatt der *Poesia*, 5, N. 3-4-5-6, April 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti.

IL TRIONFO DI "POESIA",

GIUDIZI DI PAUL ADAM, GUSTAVE KAHN, STUART MERRILL, FRANCIS VIELÉ GRIFFIN, COMTESSE DE NOAILLES, RACHILDE, HÉLÈNE VACARESCO E DEI MAGGIORI GIORNALI EUROPEI.

L'esito che la nostra Rassegna ha ottenuto — ci sia consentito dirlo — è stato trionfale.

Il primo fascicolo si è interamente esaurito, in modo da lasciare insoddisfatte molteplici e replicate richieste di librai di ogni luogo. Questa calda accoglienza è riassunta nel giudizio che illustri personalità della letteratura e del giornalismo internazionale hanno espresso è che noi qui riproduciamo in parte, per dimostrare la feconda vitalità di questa nostra Impresa.

A. F. T. Marinetti.

CHER AMI,

D'affreuses migraines neurasthéniques m'ont empêché de vous écrire aussitôt que je l'eusse désiré.

Le premier numéro de *Poesia* est un superbe chef-d'œuvre collectif de la pensée latine.

Vous, Gabriel D'Annunzio, Catulle Mendès et Madame de Noailles ont merveilleusement exprimé le génie des Méditerranéens. Si vous pourriez ainsi réunir fréquemment les meilleures mentalités de nos races, vous auriez bien mérité de l'avenir et de l'histoire.

Ferocement à vous

PAUL ADAM.

MON CHER MARINETTI,

C'est avec un vif plaisir que je salue en *Poesia* une revue dédiée toute entière aux beaux rythmes et à la fleur du monde, la Poésie. Que vous avez raison, en votre jeune enthousiasme, d'en être le serviteur obstiné et exclusif, d'en être l'apôtre opiniâtre. Vous en avez le droit, vous qui savez écrire les beaux vers épiques, qui avez créé ces belles métaphores continues de la Conquête des Étoiles et de Destruction.

Je souhaite à *Poesia* beaucoup de

poèmes comme le vôtre, où s'allie à la richesse du lyrisme, sa souplesse.

Malgré que foisonnent en poésie comme en tout art, le sages habiletés qui se conforment trop précisément aux modèles des aînés et des maîtres, en en suçant non point tant l'esprit, que la lettre de leurs enseignements, le vers libre triomphera. Il a conquis, lors de son apparition, il y a quelques vingt ans, l'élite des poètes, il fera encore de nombreuses recrues, parmi les jeunes gens qui en composent l'essence libératrice hors des anciennes mnémotechniques.

Vos amis savent combien les poètes du vers libre sont empressés à louer la beauté partout où ils la rencontrent. Ils aiment les maîtres du passé, dans leurs fécondités et leurs originalités.

Ils ont repris sans solution de continuité l'œuvre de liberté lyrique, là où le romantisme l'a laissée, ils ont donné tous leurs efforts à acquérir de nouvelles beautés à la poésie française, et c'est pourquoi ils ont été, hors de France, entendus. Ils ne seront point les derniers à féliciter de leur ardente initiative les créateurs de *Poesia*.

Croyez que pour ma part je fais les vœux les plus vifs pour que s'augmente encore votre beau succès, et trouvez ici, cher ami, l'expression de ma grande sympathie artistique.

GUSTAVE KAHN.

A. F. T. Marinetti.

CHER MONSIEUR

Rien n'est plus utile au point de vue de la fraternité internationale que le libre-échange des œuvres de l'esprit.

Depuis quelques années nous avons vu paraître diverses revues internationales, où chaque écrivain s'exprimait dans sa langue natale: Arte de Colimbre, Pan de Munich, Cosmopolis de Paris. L'originalité de *Poesia* est d'exclure

de ses pages, je ne dirai pas la prose, mais le prosaïque. Et je félicite ses hardis directeurs, car la poésie est la langue universelle. Lorsque vous désirez apprendre une langue étrangère, je vous bien que vous feuilletiez un manuel quelconque pour assurer, le cas échéant, le repos de votre estomac, mais vous ne surprendrez l'âme d'une race que dans les œuvres d'un Dante, d'un Ronsard, d'un Shakespeare ou d'un Goethe. Laissons donc aux bas usages de la vie commerciale le cotapak, l'esperanto et la langue bleue, et vénérons, que-dis-je essayons, chacun de nous, d'illustrer la langue où il a appris à penser, à aimer et à chanter.

C'est par la confédération des langues que se formera ce que Goethe appelait la Welt-Litteratur.

À vous, personnellement, je souhaite un complet succès. Vous avez entrepris une œuvre vraiment digne de réussir et qui ne peut qu'exercer et enrôler nos enthousiasmes lyriques.

Pour ma part, je vous remercie, mon cher confrère, de m'avoir convoqué à votre belle fête d'art, et vous prie de croire à toute ma sympathie personnelle et littéraire.

VOUS

STUART MERRILL.

A. F. T. Marinetti.

MON CHER POÈTE,

Votre tentative est des plus nobles et des plus belles; j'y applaudis.

C'est avec plaisir que je vous envoie ces vers pour *Poesia*.

Récevez, mon cher Poète, avec mes vives félicitations pour votre œuvre de propagande poétique, l'expression de ma haute sympathie d'art pour vos œuvres dont je connaissais plusieurs et que vous avez eu l'aimable pensée de m'adresser.

FRANCIS VIELÉ GRIFFIN.

Abb. 6

„Il trionfo di „Poesia“, *Poesia*, N. 2, Februar 1905, hg. von Sem Benelli/Filippo Tommaso Marinetti/Vitaliano Ponti, ohne Seitenangabe.

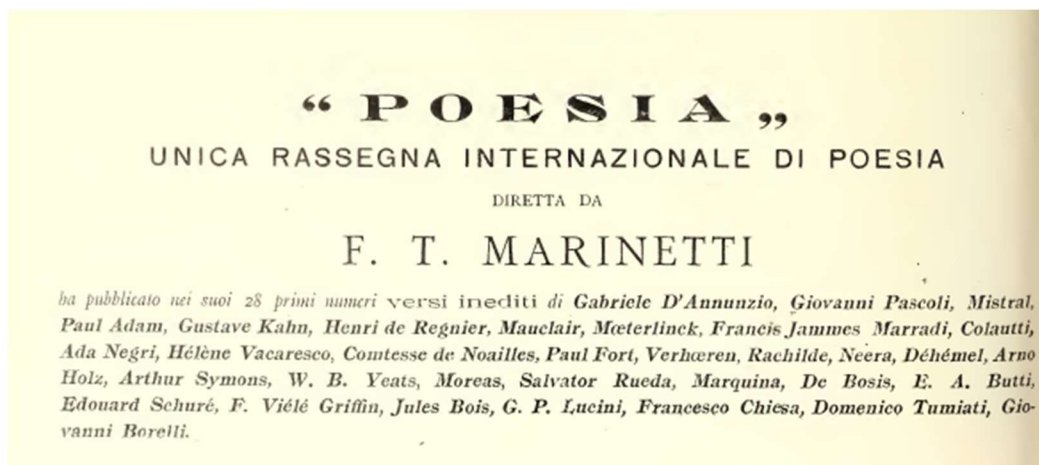


Abb. 7

Bewerbung der *Poesia*, N. 1-2-3-4, Februar 1907, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, ohne Seitenangabe.

POESIA ha pubblicato le risposte di *Gustave Kahn, Arturo Colautti, Francis Viélé Griffin, Emile Verhaeren, Henri de Régnier, Rachilde, Edouard Ducoté, Domenico Tumiatì, Marie Dauguet, Luigi Capuana, Silvio Benco, Antonino Alonge, Giovanni Pascoli, Angiolo Orvieto, Comtesse de Noailles, Neera, Jules Bois, Albert Mockel, Albert Boissière, Francesco Chiesa, Gabriele d'Annunzio, Ada Negri, Richard Dehmel, Giovanni Marradi, Stuart Merrill, Arno Holz, Camille Maclair, Salvador Rueda, Henri Ghéon, F. Fontana, A. Bernardini, Arthur Symons, Giovanni Borelli, Rosalie Jacobsen, Emile Bernard, Hélène Vacaresco, Leon Bocquet, E. Marquina, Carlo Magalhães de Azeredo, Francis Jammes, Vittoria Aganoor Pompili, Alfredo Baccelli, Robert de Souza, Louis Le Cardonnel, Gian Pietro Lucini.*

Abb. 8

„Inchiesta Internazionale di 'Poesia', sul Verso Libero", *Poesia*, N. 5-6-7-8, Juni 1907, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S.4.

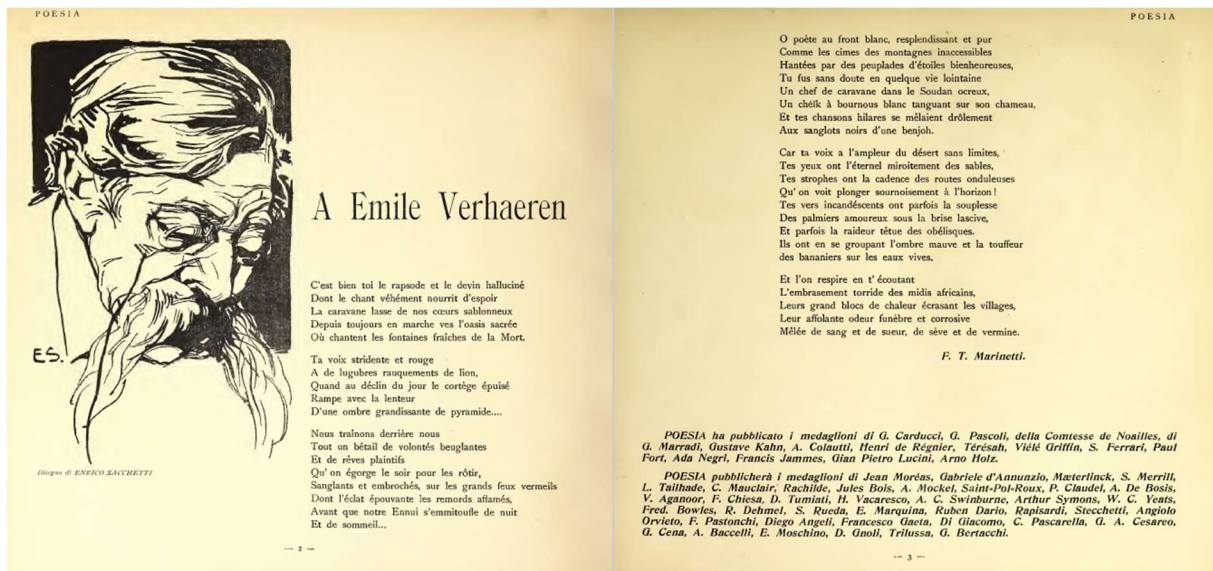


Abb. 9

„Porträt-Medaillon ‚À Emile Verhaeren‘“ mit Informationen zu vergangenen und geplanten publizierten Autoren der Beitragsreihe, *Poesia*, N. 1, 1908, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S.2-3.

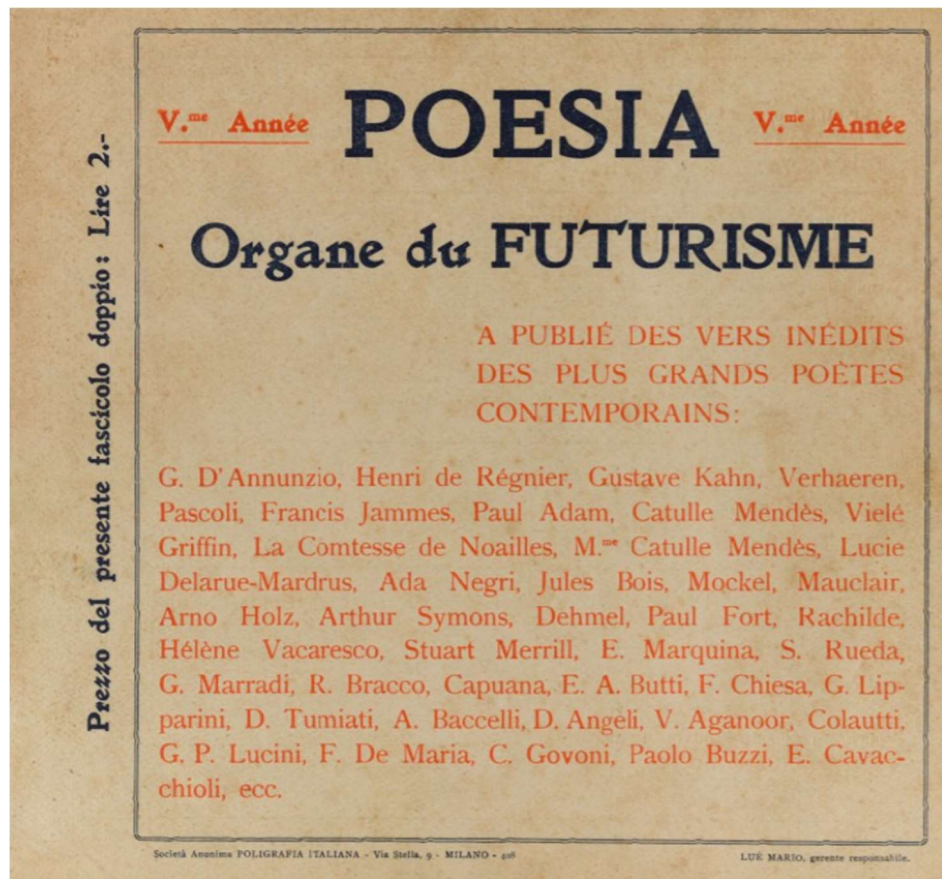


Abb. 10

Rückseite der *Poesia*, N. 1-2, Februar 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti.

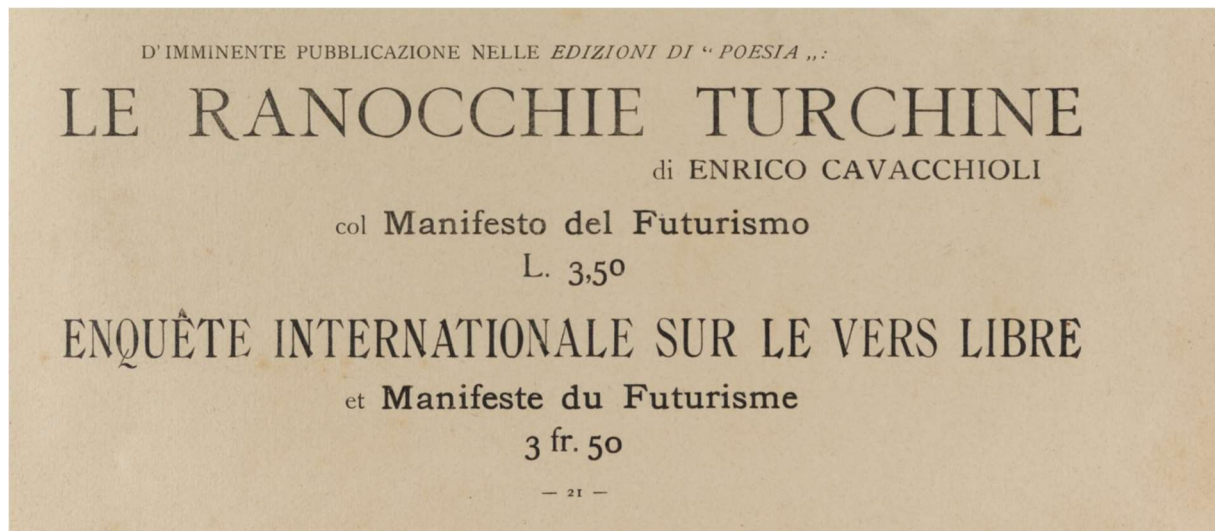


Abb. 11

Bewerbung der *Edizioni Poesia* mit Beilage des futuristischen Manifests, in *Poesia*, N. 1-2, Februar 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S.21.



Abb. 12

Rückseite der *Poesia*, N. 3-6, April 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti.

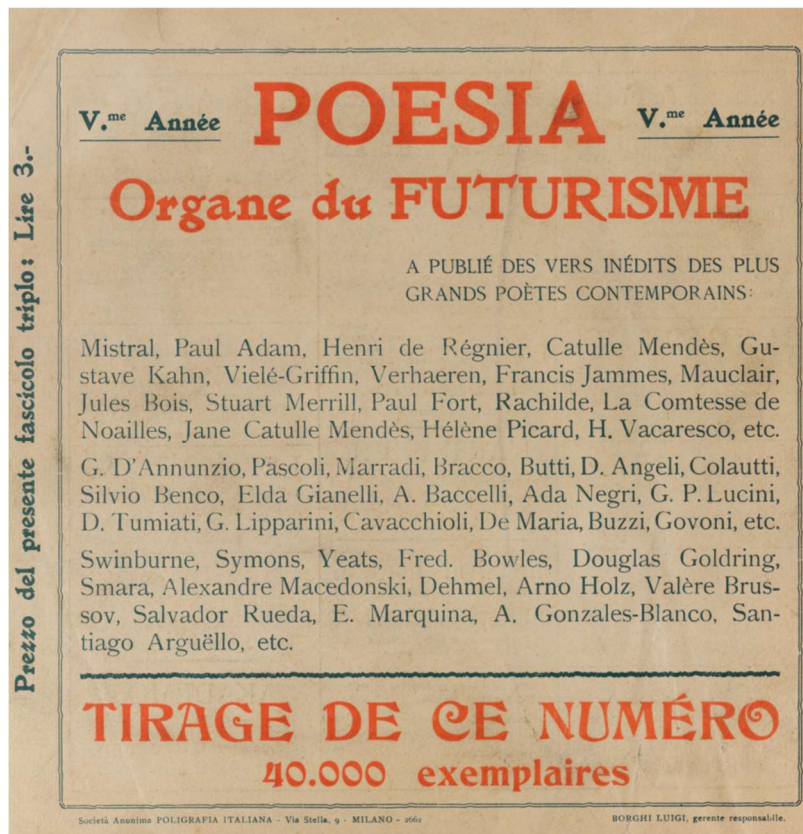


Abb. 13

Rückseite der *Poesia*, N. 3-6, April 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti.

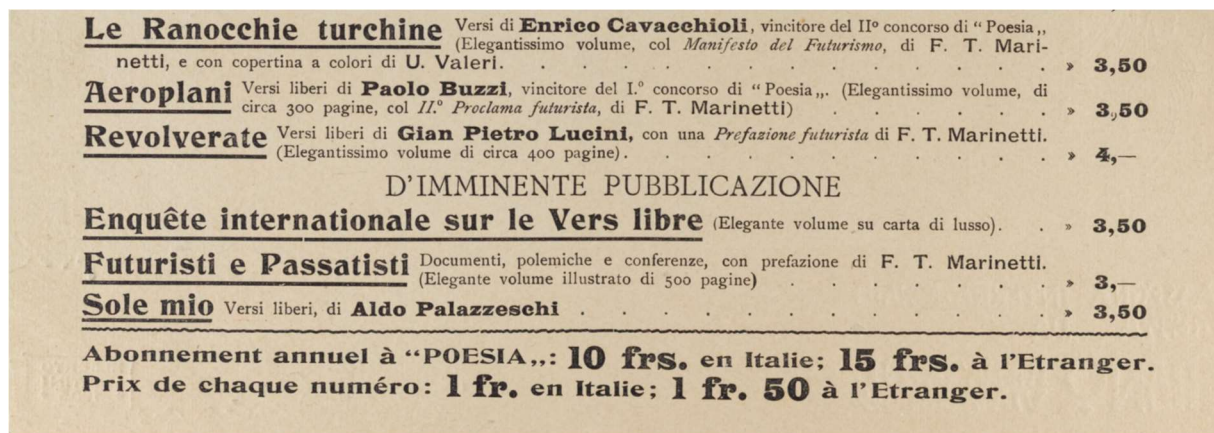


Abb. 14

Deckblatt-Reverso der *Poesia* (Ausschnitt) mit Informationen zu aktuellen und kommenden Publikationen der *Edizioni Poesia*, *Poesia*, N. 7-9, Oktober 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, k.S.



Abb. 15

Bewerbung der Publikationen „Aeroplani“ und „Revolverate“, erschienen in den *Edizioni Poesia*, in: *Poesia*, N. 7-9, Oktober 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S. 39.

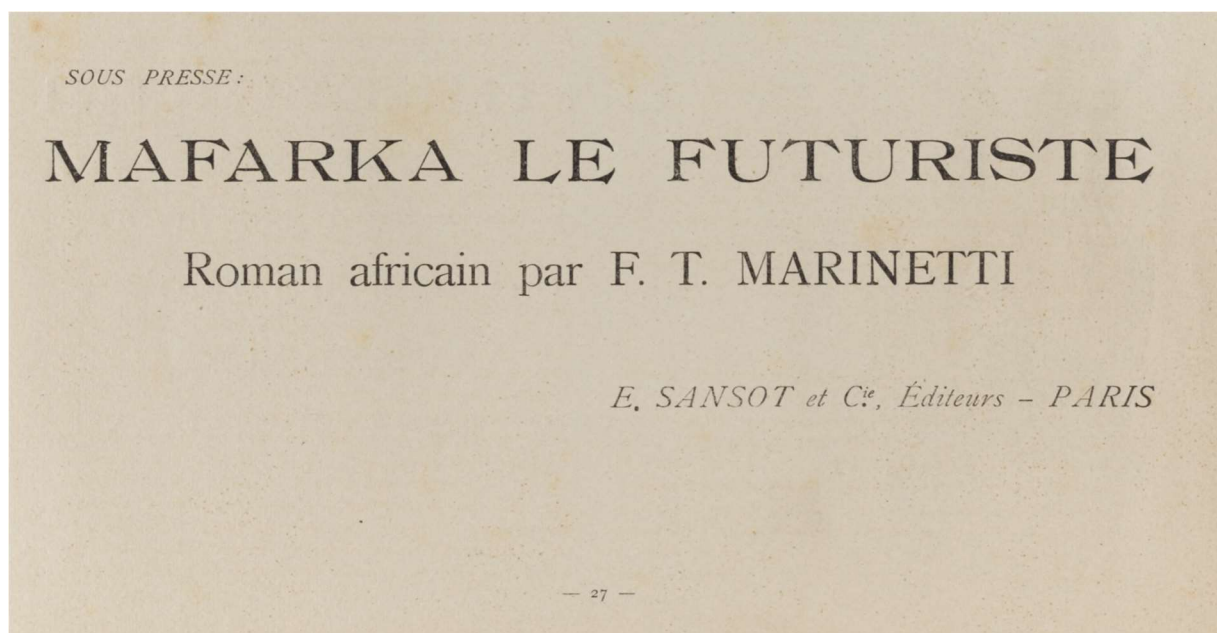


Abb. 16

Ankündigung „Mafarka le Futuriste – Roman africain par F.T. Marinetti“, in: *Poesia*, N. 7-9, Oktober 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S. 27.

D'imminente pubblicazione:

FUTURISTI e PASSATISTI

Documenti, Polemiche e Conferenze

Elegante volume illustrato, di 500 pagine.

— 9 —

Abb. 17

Ankündigung „Futuristi e Passatisti – Documenti, Polemiche e Conferenze“, in: *Poesia*, N. 7-9, Oktober 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S. 9.

Malgré un travail acharné de plusieurs semaines, nous n'avons pas encore achevé le triage et la traduction des 9500 lettres et articles qui nous sont parvenus de tous les pays de l'Europe, des deux Amériques et de l'Extrême-Orient, en réponse à notre *Manifeste du Futurisme*, publié, il y a quelques mois, dans le *Figaro* de Paris. — Ce travail terminé, nous publierons, en deux volumes, une grande partie des jugements que nous ont adressés les plus éminents écrivains, artistes, politiciens, sociologues, journalistes du monde entier, et un choix des lettres qui nous sont parvenues des soldats, des étudiants, des ouvriers et des femmes.

Ces deux volumes auront pour titres:

I.

Les remparts du Passé

Un volume illustré de 400 pages, 4 frs.

II.

La Victoire du Futurisme

Un volume illustré de 400 pages, 4 frs.

(Éditions de "POESIA",)

Abb. 18

Ankündigung einer zwei-bändigen Sammlung von Pressereaktionen und Einsendungen zum Futurismus, in: *Poesia*, N. 7-9, Oktober 1909, hg. von Filippo Tommaso Marinetti, S. 40.

IL FUTURISMO

Supplemento alla Rassegna Internazionale "POESIA", (ANNO QUINTO)

5 Cent.

DIRETTA DA F. T. MARINETTI

UFFICI: VIA SENATO, 2 - MILANO

Cent. 5

Il 15 febbraio, al Teatro Lirico di Milano GRANDE SERATA DI POESIA FUTURISTA

Discorsi e declamazioni di versi dei poeti futuristi

F. T. Marinetti, Armando Mazza, Aldo Palazzeschi, G. Pietro Lucini,
Libero Altomare, Federico De Maria, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli
e dei dicatori Michelangelo Zimolo, Angelo Sodini

CHE COS'È IL FUTURISMO?

In termini molto semplici, *Futurismo* significa odio del passato.

Noi ci proponiamo infatti di combattere energicamente e di distruggere il culto del passato, ed obbediamo in ciò all'istintivo bisogno di difendere le nostre forze vive, che vogliono liberamente ed interamente esplicarsi prima di estinguersi.

Considerate che il numero dei grandi uomini defunti è quasi infinito: sono eserciti formidabili di geni morti, ormai indiscussi, che accerchiano e schiacciano l'esigua legione dei vivi. — A quelli e per quelli, tutto è concesso: libere le strade, spalancate le porte, profuso il denaro. — I vivi, invece, non raccolgono che dileggi, insulti, calunnie, e, spesso, parteciano la fame!

Nella repubblica dell'arte, particolarmente, coloro che difendono ed esaltano i morti, lo fanno per subdola vigliaccheria e per l'invidia che ispirano loro gli uomini vivi.

Si uccide un poeta giovane e forte, scaraventagli addosso la mummia cartacea di un grande poeta morto da cinquant'anni.

Gli editori ostentano i manoscritti di un genio affamato, per prodigare il loro denaro nella ristampa di capolavori di epoche lontane. I miliardari sprecano somme favolose nella compra di cose che in realtà non hanno altro valore che quello di essere corrotte e consuete dal tempo.

Si esumano, mische, fonde e soporificano, si accendono aspre contese per vecchie statue insignificanti, o per tele tarlate e annerite, si deturpano le piazze delle città con bratti e costosi monumenti ai soliti morti, mentre tanti ingegni vivi aspettano invano, nel buio di una sordida miseria, il divampare vittorioso delle loro creazioni.

Quando non si può uccidere un giovane con un cavaliere esumato, gli si scagliano attraverso le gambe dei vecchi rimbambiti, dei fantoci rispettati o degli stomachevoli opportunisti.

È perciò che noi, in ogni manifestazione di vita, combattiamo brutalmente la venerazione del passato e il rispetto di tutto ciò che è antico.

Disprezziamo e combattiamo i mezzi termini, tutte le forme di obbedienza, di docilità, d'imitazione, i gusti sedentari e, glorifichiamo invece i nomadi, i refrattari e le grandi belve libere.

Disprezziamo e combattiamo le maggioranze av-

velonate e corrotte dal potere, i diventi dei opinioni corrotte, i luoghi comuni della morale e della filosofia.

Nel campo letterario, propugniamo l'ideale di una grande e forte letteratura scientifica, la quale, libera da qualsiasi classicismo, da qualsiasi parismo pedantesco, magnifica le più recenti scoperte, la nuova ebbrezza della velocità e la vita celata degli aviatori.

La nostra poesia, è poesia essenzialmente e totalmente ribelle alle forme usate.

Bisogna distruggere i binari del verso, far saltare in aria i ponti delle cose già dette, e lanciare le locomotive della nostra ispirazione alla ventura, attraverso gli sconfinati campi del Nuovo e del Futuro! Meglio un disastro splendido, che una corsa monotona, quotidianamente ripetersi. Già troppo a lungo furono sopportati i capistazione della poesia, i controllori di strofe lette e la stupida puntualità degli orari prosodici.

In politica, siamo tanto lontani dal socialismo internazionalista ed antipatriottico — ignobile esaltazione del ventre — quanto dal conservatorismo puerile e clericale, simboleggiato dalle pannofe e dallo scaldaleto.

Noi, dunque, esaltiamo il patriottismo e il militarismo. Amiamo ed affrettiamo la guerra, sola igiene del mondo, superba fiammata di entusiasmo e di generosità, nobile bagno di eroismo, senza il quale le razze si addormentano nell'egoismo accidioso, nell'arrivismo economico, nella taccagneria della mente e della volontà.

Il nostro Manifesto del Futurismo, pubblicato un anno fa dal *Figaro*, parla anche del « *disprezzo della donna* ». — Con questa formula troppo laconica, noi intendevamo di accennare alla necessità di combattere la tirannia dell'amore, che, specie nei popoli latini, falcida le energie degli uomini di azione.

Combattiamo il rascido sentimentalismo, l'ossessione dell'adulterio e della conquista femminile, nel romanzo, nel teatro, nella vita. Vogliamo insomma sostituire, nelle immaginazioni, alla figura stocchevole del Don Giovanni, quelle violente e dominatrici di Napoleone, di Cicerone, di Bérlioz.

Il nostro manifesto esalta, inoltre, il « *gesto distruttore dei libertari* », e molti credono di aver

conciliarsi col patriottismo che noi ugualmente esaltiamo. Senza perdersi in lunghe dissertazioni filosofiche e più o meno filosofiche, ci limitiamo a far considerare anzitutto che la collettività e l'individuo (entità apparentemente contraddittorie) si compongono intimamente.

Lo sviluppo della collettività non è infatti che il risultato degli sforzi e delle iniziative particolari. È perciò che la prosperità di una nazione è prodotta dall'antagonismo e dall'emulazione dei molteplici organismi che compongono la nazione stessa. Così, la concorrenza industriale e militare che si stabilisce fra i popoli è un elemento necessario al progresso dell'umanità. Una nazione forte può contenere ad un tempo dei reggimenti ebbri di un patriottico entusiasmo e dei refrattari ansiosi di rivelarsi! Sono, queste, due differenti canalizzazioni dello stesso istinto di coraggio, di potenza e di energia.

Ci si osserva, infine, che v'è una flagrante contraddizione fra il nostro ideale futurista e il nostro elogio della guerra, la quale costituirebbe piuttosto un regresso verso le epoche barbare. Noi rispondiamo che alle questioni di salute e d'igiene morale debbono necessariamente essere risolte prima di qualsiasi altra. La vita della nazione non è forse simile a quella dell'individuo, che combatte le infezioni e le pleuriti per mezzo della doccia e del salasso? Anche i popoli, affermiamo noi, devono seguire una costante igiene di eroismo, e concedersi, ad ogni decennio, una gloriosa doccia di sangue.

Ma, soggiungono i nostri avversari, la guerra non vi basta: voi inseguite anche l'incendio dei musei e delle biblioteche.

In realtà non si tratta che d'una immagine violenta della volontà, comune a tutti noi, di sottrarci finalmente all'ossessione del passato, al despotismo delle accademie pedanti, all'impero dei professori, che soffocano le iniziative intellettuali e le forze creative della gioventù.

Tutto ciò, naturalmente, contraria ed esaspera le maggioranze; ma noi futuristi, noi, estrema sinistra della letteratura, non possiamo che rallegrarci, poiché solo teniamo le facili approvazioni e gli impudici elogi dei mediocri.

F. T. Marinetti.

Abb. 19

Sonderausgabe/Beilage der *Poesia*, „Il Futurismo“, Mailand, 11. Februar 1910, hg. von Filippo Tommaso Marinetti.

MANIFESTI

del Movimento futurista

- | | |
|---|---|
| 1. - Manifesto del Futurismo <i>(Pubblicato dal Figaro il 20 Febbraio 1909)</i> | Marinetti |
| 2. - Uccidiamo il Chiaro di Luna <i>(Aprile 1909)</i> | Marinetti |
| 3. - Manifesto dei Pittori futuristi <i>(11 Febbraio 1910)</i> | Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini |
| 4. - La Pittura futurista. - Manifesto tecnico <i>(11 Aprile 1910)</i> | Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini |
| 5. - Contro Venezia passatista <i>(27 Aprile 1910)</i> | Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo |
| 6. - Manifesto dei Musicisti futuristi <i>(11 Gennaio 1911)</i> | Pratella |
| 7. - La Musica futurista. - Manifesto tecnico <i>(29 Marzo 1911)</i> | Pratella |
| 8. - Contro la Spagna passatista <i>(Pubblicato dalla rivista Prometeo di Madrid - Giugno 1911)</i> | Marinetti |
| 9. - Manifesto della Donna futurista <i>(25 Marzo 1912)</i> | Valentine de Saint-Point |
| 10. - Manifesto tecnico della Scultura futurista <i>(11 Aprile 1912)</i> | Boccioni |
| 11. - Manifesto tecnico della Letteratura futurista <i>(11 Maggio 1912)</i> | Marinetti |
| 12. - Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista <i>(11 Agosto 1912)</i> | Marinetti |
| 13. - Manifesto futurista della Lussuria <i>(11 Gennaio 1913)</i> | Valentine de Saint-Point |
| 14. - L'Arte dei Rumori <i>(11 Marzo 1913)</i> | Russolo |
| 15. - L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà <i>(11 Maggio 1913)</i> | Marinetti |
| 16. - L'Antitradizione futurista <i>(29 Giugno 1913)</i> | Guillaume Apollinaire |
| 17. - La pittura dei suoni, rumori e odori <i>(11 Agosto 1913)</i> | Carrà |

***Tutti questi Manifesti si spediscono
gratuitamente dietro richiesta***

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

A. TAFRELLA - S. NARDHERITA - MILANO

Abb. 20:

Bewerbung der Manifeste der futuristischen Bewegung, in: Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, 11.08.1913, Mailand.

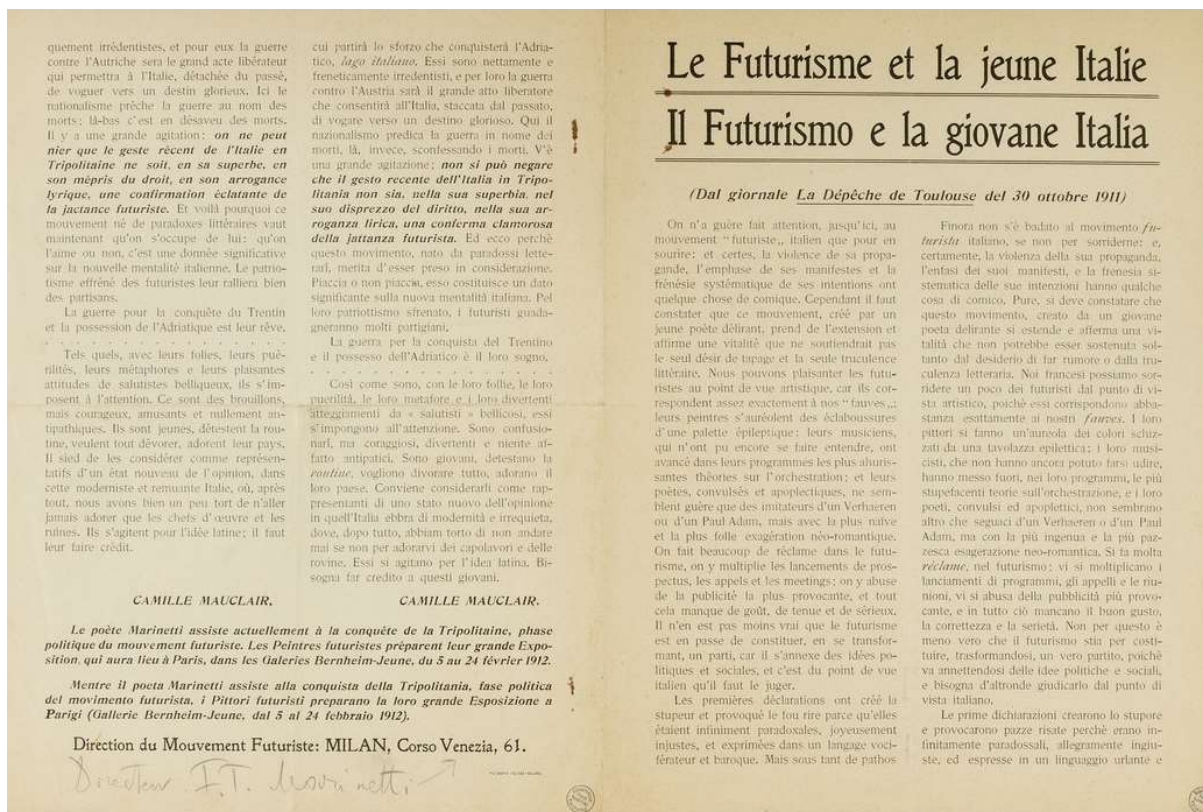


Abb. 21:

Camille Mauclair, *Le Futurisme et la jeune Italie/Il Futurismo e la giovane Italia*, Deck- und Rückblatt der vier-seitigen Publikation, hg. als Broschüre der *Edizioni futuriste di Poesia*, Mailand 1911.

LACERBA

Periodico quindicinale

Qui non si canta al modo delle rane.

Anno I, n. 24

Firenze, 15 dicembre 1913

Costa 4 soldi

CONTIENE: Grande Serata Futurista — MARINETTI, Agli spettatori — SOFFICI, La pittura futurista — PAPINI, Contro Firenze passatista — CARRÀ, Contro la critica — BOCCIONI, Dinamismo plastico — MARINETTI, La politica futurista — PALAZZESCHI, Cari concittadini — SCARPELLI, Lettera a Papini — PAPINI, Ai Fiorentini — GOVONI, Io e Milano (II) — SOFFICI, Giornale di bordo — *Comunicati*: Competente mancia; I futuristi e la Gioconda.

Grande Serata Futurista

Firenze - TEATRO VERDI - 12 Dicembre 1913

RESOCONTO SINTETICO (FISICO E SPIRITUALE) DELLA BATTAGLIA

Da una parte (sul palcoscenico):

- 2 poeti (Marinetti, Cangiullo)
- 3 pittori (Boccioni, Carrà, Soffici)
- 1 antifilosofo (Papini)
- 1 immoralista (Tavolato)
- 1 volontario occasionale (Scarpelli).

Armi: Coraggio, Strafottenza, Disinvoltura, Idee nuove, Insulti necessari, Buoni Consigli, Poesia originale.

Stati d'animo: Disgusto per la bestialità dominante. Soddisfazione estetica per lo spettacolo magnifico della folla contrastata e infuriata.

Alleati: Gruppi di amici e simpatizzanti (giovani, operai) in due o tre palchi e in platea. Molto chiasso e poca energia. Per far cessare il rumore ne facevan dell'altro. Disorganizzazione. Gettito di fiori. Battimani senza continuità. Ci volevano cazzotti. Bisognava fare sgombrare i palchi più indecenti.

Feriti: Un ferito (Marinetti).

Resultati: Irritazione del pubblico che voleva ascoltare. — Aumento di simpatie per il futurismo. — Conversioni immediate al futurismo. — Vergogna postuma di gran parte della cittadinanza. — Rimproveri di tutti i giornali alla vigliaccheria stupida degli spettatori. — Grande gioia dei futuristi.

Dall'altra parte (nella sala):

- 5000 nemici:
- Clericali* (per la morale e la religione).
- Borghesi* (in difesa de' luoghi comuni).
- Studenti* (per difender Mazzoni, sobillati dai professori).
- Liberali* (per vendicare il loro presidente ecc.).
- Aristocratici* (beceri più degli altri).
- Virtuisti* (Cristiani (?) che insultano e si vendicano).
- Giornalisti* (indifferenti, ironici).
- Poliziotti* (inattivi).
- Beceri* (presi a nolo).

Armi: Patate, carote, cipolle, assafetida, torsoli, acciughe sardine, uova, pattona, sputi, mele, castagne, pasta-sciutta, lampadine elettriche, fagioli, ceci. Trombette, trombe d'automobile, corni, raganelle, chiavi ecc.

Stati d'animo: Voglia di far chiasso. Becerismo scatenato. Volgarietà finalmente traboccante nell'impunità. Odi personali. Risentimenti postumi. Ebbrezza d'essere in molti contro pochi. Cretinismo furioso. Vigliaccheria in libertà. Sfogo degli inferiori contro i superiori. Paura di far parlare. Vendetta contro colpi vecchi e nuovi. Asinità. Bovità. Pecorinità. Maialità.

Alleati: La teppa fuori e le guardie dentro.

Feriti: Molti feriti in platea (dai loro compagni dei palchi).

Resultati: Noia, Stanchezza, Spese, Spolmonatura, Insulti reciproci fra gli spettatori. Fuga generale. (All'uscita i futuristi non trovarono un solo nemico e neppure per la città e per i caffè).

Abb. 22:

„Grande serata futurista“, Leitartikel der *Lacerba*, Florenz, 15. Dezember 1913, S. 218.

Paolo Buzzi glorificato nella battaglia di Roma

e nel Banchetto ai futuristi

Se Ella, onorevole collega, desidera ricevere il nuovo libro *I Poeti Futuristi*, (elegantissimo volume di circa 500 pag.) raccolta delle poesie più significanti di tutti i poeti del gruppo, e il canto dei *Notori*, di Luciano Folgore, non avrà che a mandarci in Corso Venezia, 61, Milano, una copia del suo giornale, contenente il presente cenno pubblicato per intero.

I passatisti romani, che avevano ascoltato in silenzio l'esecuzione orchestrale della *Musica futurista* di Balilla Pratella nel *five o' clock thea* futurista del 21 febbraio al Costanzi, furono tanto esasperati dal *Discorso contro Roma* di Giovanni Papini, che giurarono di vendicarsi tornando in massa alla serata futurista del 9 marzo, che fu battaglia sanguinosa e nuova vittoria pel Futurismo.

I futuristi Marinetti, Boccioni, Papini, Soffici, Palazzeschi, Carrà, Russolo, Balla, Folgore, Cavacchioli, Auro d'Alba, ritti alla ribalta per difendere i *Versi liberi* di Paolo Buzzi e la *Musica futurista* di Balilla Pratella diretta dall'autore impassibile fra gli insulti e i proiettili di 6000 passatisti, hanno offerto uno spettacolo d'eroismo meraviglioso.

Quando il poeta Marinetti e il pittore Boccioni diedero il segnale della battaglia schiacciando sotto le legnate l'erbivendolo papalino e i suoi amici, i futuristi non rimasero isolati. Cinquecento giovani, pittori, poeti, musicisti, si precipitarono alla riscossa, per difenderli, al grido di *Viva il Futurismo!*

Roma è in subbuglio. Sui *Versi Liberi* di Buzzi e l'*Arte dei Rumori* del futurista Russolo, le polemiche s'intrecciano, nei salotti, nei circoli, all'Aragno e in Via Mercede, dove gli strilloni urlano: «*Lacerba futurista!*» e una folla enorme discute accanitamente davanti ai quadri del pittore futurista Balla, esposti dal libraio Lux.

Ottanta artisti italiani e stranieri, fra i quali gli scultori Zanelli, Mestrovich, Prini e i pittori Carena e Pieretto Bianco, offrono un sontuoso banchetto ai futuristi Marinetti, Boccioni e Balla, per esaltare il loro eroico atteggiamento al Costanzi. Ai numerosi brindisi entusiastici risposero Boccioni, Balla e Marinetti, il quale rivelò, declamandoli, i versi di un nuovo poeta futurista: Dinamo Correnti.

Gli studenti di Pavia, improvvisando un grande meeting vi declamarono il discorso «*Contro Roma e contro Benedetto Croce*», di Giovanni Papini. Applausi interminabili acclamavano nel filosofo futurista il primo che abbia saputo dare una mazzata decisiva alla vecchia Roma professorale, archeologica, clericale, cosmopolita, e incitato i romani a creare una grande Capitale d'Italia.

Arturo Labriola nel *Resto del Carlino* predice in Balilla Pratella un vero genio musicale. Il sociologo Giuseppe Sergi, in un suo studio critico, inneggia all'esposizione dei pittori futuristi Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla e Soffici, aperta nel ridotto del Teatro Costanzi. Emilio Cecchi consacra alla stessa Esposizione un lungo articolo nel *Marzocco*. Bellonci, nel *Giornale d'Italia*, ammonisce così il pubblico romano: «*O pubblico mio, riconosci in te medesimo quel futurismo che irridi; e ricordati che, nascosti dai programmi e dai gesti, sono in questo gruppo marinettiano uomini di grande ingegno, poeti di molto vigore, quali il Buzzi, il Palazzeschi, il Govoni, il Folgore e lo stesso Marinetti; e pittori molto esperti dell'arte loro, quali il Boccioni e il Balla; e un musicista di razza.*»

Mentre la *Musica futurista* di Balilla Pratella appare nelle Edizioni del Bongiovanni di Bologna, i *Versi liberi* del poeta futurista Paolo Buzzi, pubblicati nelle Edizioni dei Fratelli Treves, accendono tutta la critica. Questa constata una vittoria del futurismo nel fatto che Emilio Treves accoglie per la prima volta, nelle sue edizioni, dei versi liberi.

Dal giorno in cui vinse il primo premio nel Concorso internazionale della rivista «*Poesia*» il poeta futurista Paolo Buzzi rivelò vittoriosamente, col suo poderoso romanzo *L'Esilio*, col suo volume di versi *Aeroplani*, ed ora con questi *Versi liberi*, il suo genio di poeta novatore.

Abb. 23:

„Paolo Buzzi glorificato nella battaglia di Roma e nel Banchetto ai futuristi“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. März 1913.

40.000 lire di vendite nelle Esposizioni futuriste

Se Ella, onorevole collega, desidera ricevere il nuovo volume **Il Canto dei Motori** del poeta futurista **Luciano Folgore** e **La Battaglia di Tripoli** del poeta **Marinetti**, non avrà che a mandarci in Corso Venezia, 61, Milano, una copia del suo giornale, contenente il presente cenno pubblicato per intero.

Le esposizioni dei pittori futuristi Boccioni, Carrà, Russolo e Severini a **Parigi, Londra, Berlino e Bruxelles**, hanno ottenuto un clamoroso successo e un risultato finanziario eccezionale.

A Parigi la curiosità divenne così morbosa, le discussioni pro e contro si moltiplicarono a tal punto, che la circolazione nelle Gallerie Bernheim divenne letteralmente impossibile.

Il poeta Marinetti illustrò e difese le teorie dei pittori futuristi in una grande conferenza tenuta davanti a migliaia di studenti, alla Maison des Etudiants. Il successo fu tale che egli dovette ripeterla, per le signore dell'aristocrazia parigina, nelle stesse Gallerie Bernheim-Jeune, davanti a una folla così eccitata da mettere in pericolo i quadri esposti. Verso la fine, una violenta ostilità essendosi manifestata in un gruppo di pittori polacchi, il poeta Marinetti si scagliò contro il più focoso di loro, e lo schiaffeggiò ripetutamente.

Negli innumerevoli articoli pubblicati dai quotidiani, i critici d'arte francesi dichiararono, malgrado il loro *chauvinisme*, che i pittori futuristi hanno superato, in originalità, profondità e avvenirismo, tutte le scuole pittoriche più avanzate.

L'illustre poeta e critico d'arte Gustave Kahn, creatore del verso libero francese, proclamò, in due importanti articoli del *Mercur de France*, che « **certamente non si vide mai un movimento novatore altrettanto importante, dopo le prime esposizioni dei Pointillistes** ».

D'altra parte i corrispondenti londinesi pubblicavano che l'esposizione futurista aveva avuto in un mese **più di quarantamila visitatori**.

Cosicchè il successo s'intensificò fantasticamente a Londra. Vi collaborò la conferenza sulla pittura futurista tenuta al Bechstein Hall dal Poeta Marinetti. Questi, con la sua abituale attività, si era recato pochi giorni prima nella villa del noto diffamatore italofobo Mac Cullagh, e lo aveva sfidato, ingiuriandolo sanguinosamente.

Malgrado lo sciopero dei minatori, Londra non si occupò, per tutto il mese di marzo, che dei pittori futuristi. Più di **trecentocinquanta studi critici** nei quotidiani inglesi, fra i quali quello del *Times*, favorevole. Il *leader* del partito conservatore inglese, Lord Balfour, si fece notare fra i più assidui visitatori, dichiarando che s'interessava vivamente della pittura futurista.

Il celebre pianista Busoni acquistò per 4000 lire *La Ville monte* del pittore Boccioni. A Berlino un solo collezionista d'arte d'avanguardia acquistò **24 quadri futuristi**. Totale delle vendite, **40.000 lire**.

A Bruxelles, nella grandiosa Galleria Giroux, il poeta Marinetti e il pittore futurista Boccioni tennero parecchie conferenze applauditissime davanti a una gran folla di letterati e di pittori.

Nella stessa sala, la giovane e celebre poetessa francese **Valentine de Saint-Point**, nipote di Lamartine, declamò e commentò davanti alle signore dell'aristocrazia belga il suo esaltante e violentissimo **Manifesto della Donna futurista**, sostenendo poi con grande eloquenza un animato contraddittorio coi socialisti e con le femministe.

Mentre i pittori futuristi si preparano per le esposizioni di New-York, di Roma, di Monaco, dell'Aia, di Marsiglia, di Barcellona e di Rotterdam, dove sono invitati per l'inverno prossimo, è in corso di stampa, nelle edizioni di *Poesia*, il **Canto dei Motori**, volume di versi liberi che rivelerà un nuovo, grande e giovanissimo poeta futurista: **Luciano Folgore**.

Abb. 24

„40.000 lire di vendite nelle Esposizioni futuriste“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, 1912.

La Pittura futurista trionfa a Parigi e a Londra

Se Ella, onorevole collega, desidera ricevere il nuovo volume **La Battaglia di Tripoli** del poeta Marinetti, più **Distruzione**, poemi futuristi del poeta Marinetti, col resoconto del processo e dell'assoluzione di Mataro il futurista, non avrà che a mandarci in Corso Venezia, 61, Milano, una copia del suo giornale, contenente il presente cenno pubblicato per intero.

Le due grandi esposizioni di Pittura futurista che hanno avuto luogo nella celebre Galleria Bernheim-Jeune a Parigi e nella Sackville Gallery di Londra segnano due nuovi trionfi grandiosi del Futurismo.

L'Esposizione futurista fu il grande avvenimento parigino del mese di febbraio. Tutto ciò che Parigi ha di più illustre, di più elegante, di più intellettuale sfilò davanti alle tele ormai celebri dei pittori Boccioni, Russolo, Carrà, Severini.

La curiosità divenne così morbosa, le discussioni pro e contro si moltiplicarono a tal punto, che la circolazione, nelle grandi sale, divenne letteralmente impossibile.

Il poeta Marinetti illustrò e difese le teorie dei pittori futuristi in una grande conferenza tenuta davanti a migliaia di studenti, alla Maison des Etudiants. Il successo fu tale che egli dovette ripeterla, per le signore dell'aristocrazia parigina, nelle stesse Gallerie Bernheim-Jeune, davanti a una folla così eccitata da mettere in pericolo i quadri esposti. Verso la fine, una violenta ostilità essendosi manifestata in un gruppo di pittori polacchi, il poeta Marinetti si scagliò contro il più focoso di loro, e lo schiaffeggiò ripetutamente.

Negli innumerevoli articoli pubblicati dai quotidiani, i critici d'arte francesi dichiararono, malgrado il loro *chauvinisme*, che i pittori futuristi hanno superato, in originalità, profondità e avvenirismo, tutte le scuole pittoriche più avanzate.

L'illustre poeta e critico d'arte Gustave Kahn, creatore del verso libero francese, proclamò, in due importanti articoli del *Mercury de France*, che « **certamente non si vide mai un movimento novatore altrettanto importante, dopo le prime esposizioni dei Pointillistes** ».

D'altra parte i corrispondenti londinesi pubblicavano che l'esposizione futurista aveva avuto in un mese più di **quarantamila visitatori**.

Cosicchè il successo s'intensificò fantasticamente a Londra. Vi collaborò la conferenza sulla pittura futurista tenuta al Bechstein Hall dal Poeta Marinetti. Questi, con la sua abituale attività, si era recato pochi giorni prima nella villa del noto diffamatore italofofo Mac Cullagh, e lo aveva sfidato, ingiuriandolo sanguinosamente.

Malgrado lo sciopero dei minatori, Londra non si occupò, per tutto il mese di marzo, che dei pittori futuristi. Più di **trecentocinquanta studi critici** nei quotidiani inglesi, fra i quali quello del *Times*, favorevole. Il *leader* del partito conservatore inglese, Lord Balfour, si fece notare fra i più assidui visitatori, dichiarando che s'interessava vivamente della pittura futurista.

Per dimostrare l'ampiezza del successo, pubblichiamo qui sotto lo specchietto delle vendite e degli acquirenti.

TITOLO DEL QUADRO	AUTORE	PREZZO	ACQUIRENTE
La ville monte . .	Boccioni	4000	Maestro Busoni
Le Boulevard . .	Severini	1800	Max Rothschild
Train en vitesse .	Russolo	1900	Max Rothschild
La Sortie du Théâtre	Carrà	1000	Sackville Gallery
La Rafle	Boccioni	1500	Comte de B.
Souvenirs de Voyage	Severini	1300	M ^{me} de C.-M.

I pittori futuristi furono invitati dalle gallerie di Monaco, L'Aia, Marsiglia, Barcellona, Liegi, Rotterdam.

Fra giorni la loro esposizione sarà aperta a Berlino, indi passerà a Bruxelles e a New York.

È tempo che gl'Italiani riconoscano la forza invincibile e l'importanza assoluta del movimento futurista, il quale instancabilmente glorifica, con una inesauribile genialità, il nome d'Italia all'estero.

Abb. 25

„La Pittura futurista trionfa a Parigi e a Londra”, Presstext der Redaktion der *Poesia*, 1912.

Une bagarre futuriste

CE QUE FUT LE PREMIER CONCERT PUBLIC DES « BRUTEURS » A MILAN

Voici, conté par le fondateur du futurisme, le poète F.T. Marinetti en personne, le récit de la bataille violente qui fut livrée le 21 avril par les bruiteurs futuristes au public du théâtre dal Verme, à Milan :

L'affiche annonçait le premier concert de 4 réseaux de bruits, dont voici les titres :

1. Réveil de Capitale.
2. Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes.
3. On dîne à la terrasse du Casino.
4. Escarmouche dans l'oasis.

Russolo dirigeait lui-même l'orchestre, composé de 20 bruiteurs :

- 3 bourdonneurs.
- 2 éclateurs.
- 3 tonneurs.
- 3 siffleurs.
- 2 bruisseurs.
- 2 glouglouteurs.
- 1 fracasqueur.
- 2 stridenteurs.
- 1 renâcleur.

Foule énorme. Loges, parterre, poulail-
ler bondés. Vacarme assourdissant des
passésistes qui voulaient à tout prix inter-
rompre le concert. Les futuristes résistè-
rent impassibles pendant une heure. Au
commencement du 4^e réseau de bruits, il
arriva une chose extraordinaire : on vit
descendre tout à coup de la scène 5 futu-
ristes. Boccioni, Carrà, Armando Mazza,
Piatti et moi, traverser l'orchestre et atta-
quer au beau milieu des fauteuils, à coups
de poings, de gifles et de cannes, des cen-
taines de passésistes ivres de bêtise et de
rage traditionnelle.

La bataille a duré une demi-heure dans
le parterre, tandis que Luigi Russolo con-
tinuait imperturbablement à diriger sur
la scène ses vingt bruiteurs que les musi-
ciens actionnaient.

Formidable simultanéité de visages en-
sanglantés et d'énarmonies bruitistes,
pêle-mêle dans un charivari infernal. La
bataille d'*Hernani* devient un jeu d'enfants
au prix de cette mêlée.

Toutes nos bagarres avaient eu lieu jus-
qu'ici dans les rues, dans les couloirs des
théâtres et après le spectacle. Pour la pre-
mière fois des artistes, après avoir joué
pendant une heure sur la scène, se sont
brusquement divisés en deux groupes,
dont l'un a continué à faire de l'art, en
jouant avec impassibilité sur la scène, et
l'autre est descendu dans le parterre pour
attaquer et terrasser le public hostile et
sifflant. C'est ainsi que l'escorte d'une ca-
ravane se défend contre les Touaregs dans
le désert. C'est ainsi que l'infanterie dis-
posée en tirailleurs défend parfois la cons-
truction d'un pont militaire.

Notre connaissance de la boxe et notre
entraînement au pugilat nous ont permis
de sortir de la lutte sains et saufs, avec
deux ou trois égratignures. Les passésis-
tes ont eu onze blessés qu'on a dû con-
duire au poste de secours. — F.T. MARI-
NETTI.

Abb. 26:

F.T. Marinetti, „Une bagarre futuriste”, in: *L'Intransigeant*, Paris, 29. April 1914, S.2.

Die Futuristenschlacht von Mailand.

Im Pariser „Intransigeant“ veröffentlicht Signore Marinetti, der Napoleon des Futurismus, ein neues Bulletin über eine „ruhmvolle und siegreiche Schlacht“, die er in Mailand mit seiner jungen Garde bestanden haben will. Der Ausbruch des Kampfes, der sich im Teatro dal Verme abspielte, war ein futuristisches Konzert, bei dem neue interessante „Lärmsysteme“ ihre Uraufführung erleben sollte. Unter dem 22 Mann starken „Orchester“ zählte man unter anderen drei „Summer“, zwei „Schläger“, drei „Dröhner“, drei „Pfeifer“, drei „Pflöcker“, zwei „Gurgler“, einen „Zerschmetterer“ usw. Marinetti berichtet: „Das Publikum war außerordentlich groß, allein die Passatisten, die Anhänger der toten Vergangenheit, unterhielten einen ohrenbetäubenden Lärm, um unter allen Umständen das Konzert zu unterbrechen. Eine Stunde lang verhielten sich die Futuristen ruhig. Dann, zu Beginn des vierten „Lärmsystems“, geschah etwas Außerordentliches. Man sah fünf Futuristen — unter denen auch ich mich befand — durch das Orchester vorstürmen und mit Häuften und Stöcken die Hunderte von Passatisten angreifen, die von ihrer eigenen Narrheit und ihrer gewohnheitsmäßigen Wut berauscht waren. Der Kampf währte eine halbe Stunde, während der unser Dirigent Kusselo ungestört das Orchester weiter dirigierte. Zum ersten Male ereignete es sich, daß Künstler, die eine Stunde gemeinsam gespielt hatten, sich jäh in zwei Gruppen schieden, von denen die eine Gruppe gelassen auf der Bühne ihre künstlerische Darbietung fortsetzte, während die andere ins Parkett hinabstieg, um das feindliche und zischende Publikum tätlich anzugreifen. Unsere Beherrschung der Kunst des Vogens und unsere Übung ermöglichte es uns, aus dem Kampfe mit nur ein paar Schrammen hervorzugehen. Die Passatisten aber zählten elf Verwundete, die zur Rettungstation gebracht werden mußten.“

Abb. 27:

„Die Futuristenschlacht von Mailand“, Artikel zum Nachdruck des Presstexts der Redaktion der *Poesia* im *L'Intransigeant*, Paris, 29. April 1914, in: *Ybbser Zeitung*, Ybbs, 24. Mai 1914, S.3.

Se Ella, onorevole collega, desidera ricevere il romanzo, d'imminente pubblicazione, di **Aldo Palazzeschi** e il libro di **Enrico Cardile** contro *Alessandro Manzoni*, non avrà che a mandarci in via Senato, n. 2, Milano, una copia del suo giornale, contenente il presente cenno **pubblicato per intero**.

Una prefazione irredentista di F. T. Marinetti sequestrata a Trento

Mentre i pittori futuristi Russolo, Boccioni, Carrà, trionfano su tutta la pittura lombarda, nella loro Esposizione particolare alla *Famiglia Artistica*, la poesia futurista irrita la suscettibilità della polizia austriaca.

L'Avanti ed altri giornali annunciano infatti che il già celebre volume *L'Incendiario* del poeta futurista Aldo Palazzeschi è stato sequestrato presso tutti i librai di Trento per la prefazione irredentista di Marinetti, contenente gravi attacchi contro l'oppressione austriaca a Trieste e nel Trentino.

In questa prefazione che ha per titolo: *Rapporto della vittoria futurista di Trieste*, il poeta Marinetti descrive la trionfale Serata futurista che ebbe luogo l'anno scorso nel vastissimo Politeama Rossetti, davanti a un pubblico di più di tremila persone.

Così, vanno continuamente moltiplicandosi, in Italia e all'estero, le più accanite persecuzioni contro i Futuristi e le loro opere originali e audacissime. Ma le vittorie del Futurismo si moltiplicano in pari tempo. Le adesioni entusiastiche giunte al poeta Marinetti da ogni parte del mondo sommano ormai a più di trentamila.

Si sta preparando a Parigi una grande Esposizione di pittura futurista, e sarà prossimamente lanciato nelle Edizioni futuriste di *Poesia* un romanzo futurista che certo susciterà un uragano di polemiche nel mondo letterario. Questo romanzo è dovuto all'ingegno vigorosamente novatore del poeta Aldo Palazzeschi. — Alla metà di febbraio, il poeta Marinetti e i suoi amici, poeti e pittori, riprenderanno le serate futuriste, cominciando da Bologna e Firenze.

Abb. 28:

„Una prefazione irredentista di F. T. Marinetti sequestrata a Trento“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, ca. Februar 1911.

Noi, Pittori futuristi,

già vittoriosi nella nostra prima esposizione di
Milano, sfidiamo tutti i pittori d'Italia a superare
in splendore la grande MOSTRA INDIVIDUALE del

Pittore futurista Umberto Boccioni

inaugurata in **VENEZIA**
a **PALAZZO PESARO**
(*Galleria Internazionale d'Arte Moderna*)

Nessuno oserà negare che questa nostra seconda
affermazione costituisce il più importante avvenimento
artistico del secolo. Infatti, mentre all'esposizione dei
Giardini vanno ammassandosi periodicamente i grigi detriti
del Passatismo, qui finalmente risplende l'irruente luce
del Futuro.

I PITTORI FUTURISTI

C. D. CARRÀ, LUIGI RUSSOLO
GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI, ecc.

I POETI FUTURISTI

F. T. Marinetti, G. P. Lucini, Paolo Buzzi
Federico De Maria, Enrico Cavacchioli
Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Libero Altomare
Luciano Folgore, Giuseppe Carrieri
Mario Bètuda, G. Manzella-Frontini, Mario Puccini
Enrico Cardile, Armando Mazza, ecc.

Abb. 29:

„Pittore Futurista Umberto Boccioni“, Werbeplakat der Ausstellung, Venedig, ca. Juli/August 1910.

GRUPPO DIRIGENTE
del
MOVIMENTO FUTURISTA

POETI FUTURISTI

F. T. Marinetti • G. P. Lucini
Paolo Buzzi • A. Palazzeschi • E. Cavacchioli
Corrado Govoni • Libero Altomare
E. Cardile • Luciano Folgore • G. Carrieri
E. Manzella Frontini
Auro d'Alba • Armando Mazza

PITTORI FUTURISTI

U. Boccioni • C. D. Carrà • L. Russolo
Giacomo Balla • G. Severini

MUSICISTI FUTURISTI

Balilla Pratella

30.000 ADESIONI

Abb. 30:

Filippo Tomasso Marinetti, „Uccidiamo il chiaro di luna!“, Impressum, ohne Seitenangabe, *Edizioni Futuriste di Poesia*, Mailand, 1911.

Un quadro futurista sfregiato dai Passatisti

Noi Futuristi denunciemo al disprezzo universale la vigliaccheria dei nostri avversari passatisti, i quali hanno soneciamente sfregiato il quadro « *La Risata* » di Umberto Boccioni.

Questi anonimi nemici, esasperati dal grande successo della PRIMA ESPOSIZIONE LIBERA D'ARTE, ideata da noi, e nella quale trionfano, senza possibilità di confronti, CINQUANTA NOSTRI QUADRI FUTURISTI, credettero senza dubbio di offuscare così la nostra nuova vittoria, mentre dovunque la gloria sorride al nostro inesauribile, oceanico genio creatore. Costoro ci fanno schifo e pietà insieme.

I Pittori futuristi

Carrà, Russolo, Boccioni

PRIMA ESPOSIZIONE LIBERA

VIALE VITTORIA, 21 (EX STABILIMENTO RICORDI)

Ingresso: Cent. 25 a totale beneficio della CASSA DISOCCUPATI
della CASA DI LAVORO.

Abb. 31:

„Un quadro futurista sfregiato dai Passatisti“, Werbeplakat zur Ausstellung „Prima esposizione d'arte libera“, *Casa del Lavoro*, Mailand, 1911.

Cittadini!

Se non volete coprirvi di vergogna, dando prova di una ignominiosa apatia intellettuale, indegna degli alti destini futuristi di Milano, correte a inebbriarvi lo spirito davanti ai

50 quadri futuristi di Boccioni, Carrà e Russolo

che il *Corriere della sera* chiama a nostra gloria "LE PIÙ FOLLI ORGIE COLORISTICHE, LE PIÙ MATTE STRAMBERIE, LE FANTASIE PIÙ MACABRE, TUTTE LE UBBRIACATURE POSSIBILI E IMMAGINABILI".

Questa esplosione del genio futurista è la sola degna glorificazione del Cinquantenario d'Italia.

I FUTURISTI.

PRIMA ESPOSIZIONE LIBERA

VIALE VITTORIA, 21 (EX STABILIMENTO RICORDI)

Ingresso: Cent. 25 a totale beneficio della CASSA DISOCCUPATI
della CASA DI LAVORO.

Abb. 32:

„50 quadri futuristi di Boccioni, Carrà e Russolo“, Werbeplakat zur Ausstellung „Prima esposizione d'arte libera“, *Casa del Lavoro*, Mailand, 1911.

SCHIAFFI, PUGNI E QUADRI FUTURISTI

Se Ella, onorevole collega, desidera ricevere il nuovo volume di 300 pagine: **Il Futurismo** del poeta **Marinetti**, più **Distruzione**, poemi futuristi del poeta **Marinetti**, col resoconto del processo e dell'assoluzione di **Marfarka il futurista**, non avrà che a mandarci in via Senato, n. 2, Milano, una copia del suo giornale, contenente il presente cenno **pubblicato per intero**.

I pittori futuristi Boccioni, Carrà e il poeta Marinetti hanno chiuso la loro stagione di propaganda recandosi espressamente a Firenze per cazzottare i critici della *Voce*. Costoro avevano pubblicato delle ingiurie contro la grande Esposizione d'Arte libera, ideata dai pittori futuristi, prima esposizione italiana senza giurie, dove trionfarono per più di un mese cinquanta quadri di Boccioni, Russolo e Carrà.

I pittori e i poeti futuristi, dopo essersi trastullati ripetutamente colla faccia deformata e coperta di cerotti di quei critici e specialmente con quella del signor Prezzolini, già schiaffeggiato qualche tempo fa da un ufficiale di cavalleria, si sono rimessi al lavoro. Il Futurismo conta, ora, più di quaranta battaglie e quasi altrettante vittorie.

A Londra, il Poeta Marinetti ottenne un successo trionfale con la sua conferenza francese sul Futurismo al Lyceum Club. Alla Maison des Etudiants di Parigi, egli venne applaudito freneticamente dagli studenti, che dopo aver brindato al Futurismo lo nominarono *membre d'honneur* della loro Associazione.

Subito dopo, il Poeta Marinetti, coi suoi geniali amici i pittori futuristi Boccioni, Russolo e Carrà, e il grande musicista futurista Balilla Pratella, schiacciava le ostilità dei passatisti, trionfando a Ferrara, a Mantova, a Como, a Palermo, alla Fenice di Venezia, a Treviso e alla Camera del Lavoro di Parma, davanti a più di duemila operai. — Il pittore futurista Boccioni riportava inoltre un colossale successo con la sua conferenza sulla pittura futurista nelle sale affollatissime del Circolo Artistico di Roma e il giovane futurista Franco Lucio Caprilli esponeva eloquentemente dalla ribalta del Teatro Reinach di Parma il programma dei futuristi parmensi.

Il gruppo futurista, che aveva già in Armando Mazza un declamatore eccezionale si è arricchito di un nuovo insuperabile dicitore di versi — Luigi Savini.

Nelle serate futuriste, Luigi Savini e il poeta Marinetti imponevano al pubblico elettrizzato capolavori in verso libero dei poeti del gruppo: *Contro la Primavera*, del grande poeta futurista G. P. Lucini, stupefacente lirica, di una grande profondità filosofica; *L'Inno alla Poesia nuova*, meravigliosa ode aeroplanica al verso libero futurista, di Paolo Buzzi; il terrificante *Orologio* di Aldo Palazzeschi; la strabiliante sinfonia di miagolii diabolici che è la poesia *I Tetti* di Corrado Govoni; il potente canto esaltatore della *Gioia*, di Enrico Cavacchioli; l'*Ode alla Violenza*, di Enrico Cardile, travolgente e rossa poesia veramente dinamica; il canto delle *Eliche* e la *Elegia della Quietè*, di Luciano Folgore, un poeta che interpreta idealmente le nuove forze meccaniche; *Nuotando nel Tevere*, di Libero Altomare, mobile e deliziosa corrente di versi liberi freschissimi, pieni di spruzzi melodici e di gioia fisiologica; *Matrimonio in extremis*, di Auro d'Alba, velocissime visioni notturne di automobile attraverso la Campagna Romana, che rivelano nell'autore un nuovo poeta veramente novatore; una inaspettata analisi lirica della *Neurosi*, in bellissimi versi liberi di Mario Betuda, e infine la bella ondata del *Fiume del mondo* di Carrieri, e l'impressionante *Sala anatomica* di G. Manzella-Frontini.

I pittori Boccioni, Russolo e Carrà, Balla e Severini si preparano intanto alla grande esposizione futurista che si aprirà l'11 novembre a Parigi nelle celebri sale Bernheim.

Abb. 33:

„Schiaffi, Pugni e Quadri Futuristi“, Presstext der Redaktion der *Poesia*, 1911.

SALA I. - SALA II.

MOSTRA COLLETTIVA DI UMBERTO BOCCIONI

IL PITTORE FUTURISTA UMBERTO BOCCIONI nacque nel 1882. — Anima avventurosa ed irrequieta di lottatore, egli girovagò pel mondo, tentando innumerevoli vie, militando negli ambienti anarchici e rivoluzionari, attratto a vicenda dall'azione violenta e dal sogno, prima di risolversi a dedicarsi alla pittura.

Vi si dedicò appassionatamente, e, giovanissimo ancora, partecipò a molte esposizioni importanti, fra le quali citiamo quella di Roma, dal 1903 al 1906, di Firenze (1904), del *Salon* di Parigi (1909), di Milano (1908-1909). In tutte le numerose opere esposte, il Boccioni, meravigliosamente dotato di quello che fu poi chiamato dai futuristi il *complementarismo congenito*, andava sviluppando le sue assidue e vittoriose ricerche di *un massimo di luce* e di *un massimo di dinamismo pittorico*. Questi principii, appunto, indussero Umberto Boccioni, come i suoi amici Giacomo Balla, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, ad aderire entusiasticamente al movimento parallelo dei Poeti futuristi e al loro Manifesto, pubblicato dal *Figaro* di Parigi il 20 febbraio 1909.

I pittori futuristi sunnominati esposero le loro idee battagliere e rinnovatrici in un celebre manifesto tecnico da loro lanciato e commentato alla ribalta dei principali teatri d'Italia ed in moltissimi circoli artistici e letterari. Tali idee si possono compendiare nei seguenti capisaldi:

- 1) Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.
- 2) Disprezzare profondamente ogni forma d'imitazione.
- 3) Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.
- 4) Ribellarsi contro la tirannia delle parole: *armonia* e *buon gusto*, espressioni troppo elastiche, con le quali si potrebbe facilmente demolire l'opera di Rembrandt, quella di Goya e quella di Rodin.
- 5) Spazzar via dal campo ideale dell'arte tutti i motivi, tutti i soggetti già sfruttati.
- 6) Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.

F. T. MARINETTI

Abb. 34:

Filippo Tommaso Marinetti, Katalogtext zur Ausstellung „Mostra d'estate in Palazzo Pesaro a Venezia“, *Galleria internazionale d'arte moderna*, Venedig, 17. Juli – 20. Oktober 1910, S.9.

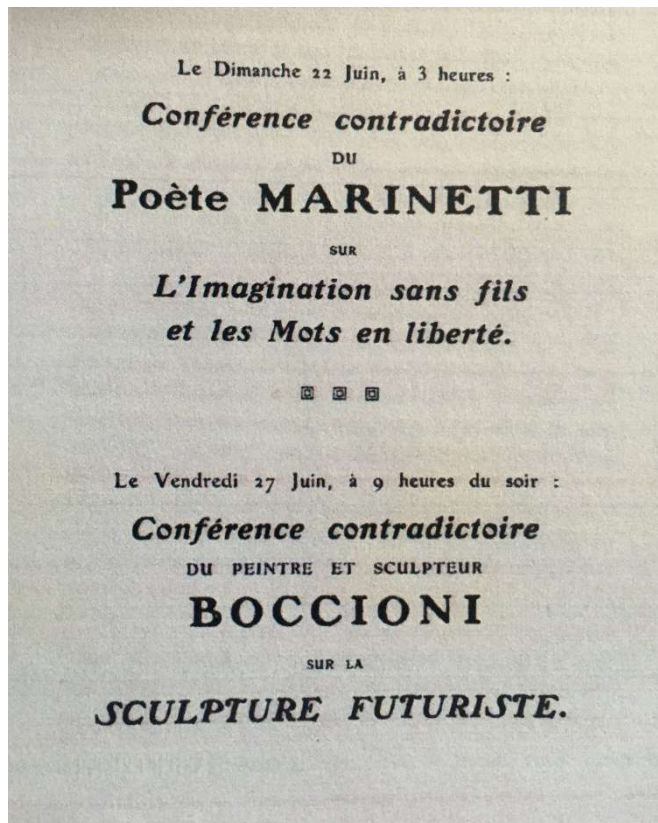


Abb. 35:

Ausstellungskatalog „1ère Exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boëtie*, Paris, 20. Juni – 16. Juli 1913, S.2.



Abb. 36:

Plakat „Première Exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boëtie*, Paris, Juni/Juli 1913.

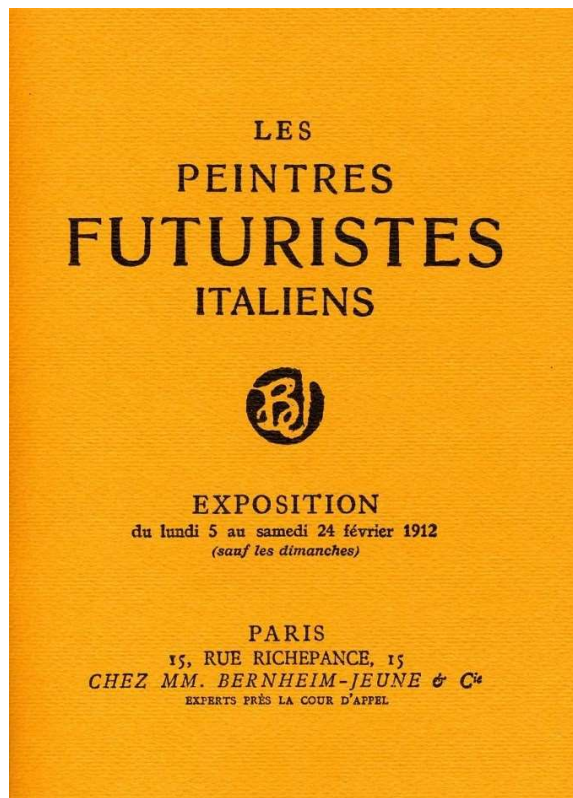


Abb. 37:

Ausstellungskatalog „Les peintres futuristes italiens“, *Galerie Bernheim Jeune*, Paris, 5. – 24. Februar 1912.

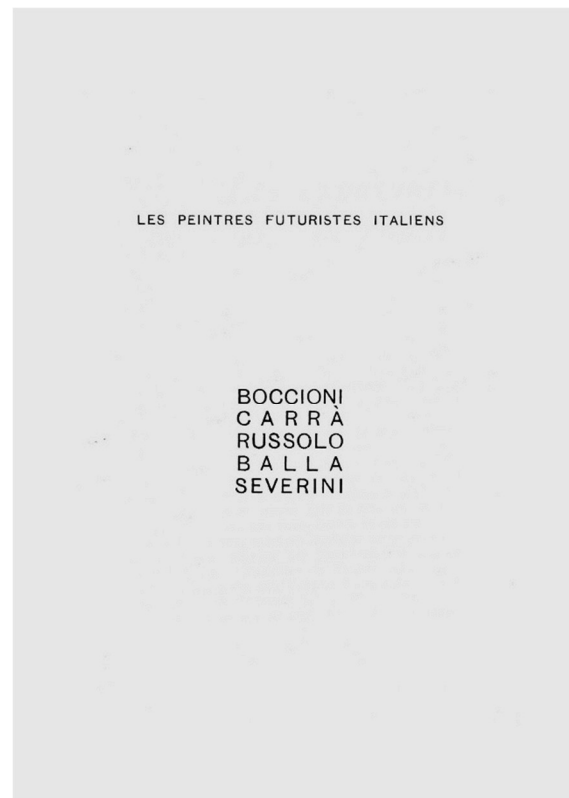


Abb. 38:

Ausstellungskatalog „Les peintres futuristes italiens“, *Galerie Bernheim Jeune*, Paris, 5. – 24. Februar 1912, k.S.



Abb. 39:

„Manifeste des Peintres Futuristes“ in: Ausstellungskatalog „Les peintres futuristes italiens“, *Galerie Bernheim Jeune*, Paris, 5. – 24. Februar 1912, S. 15.

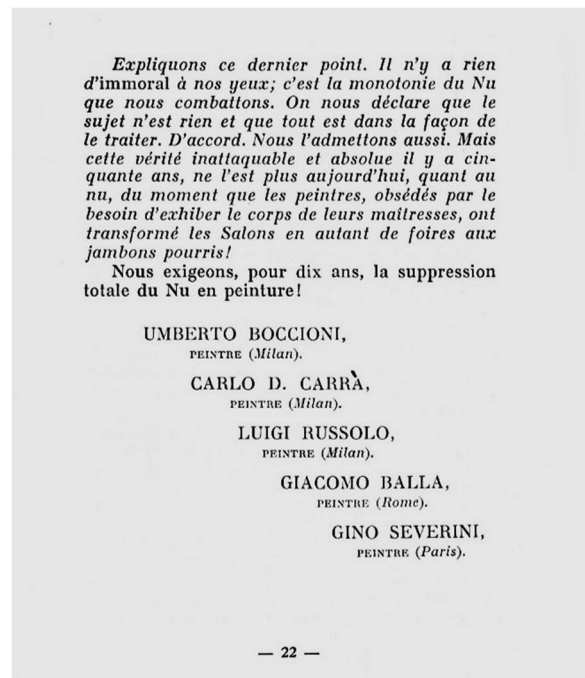


Abb. 40:

„Manifeste des Peintres Futuristes“ in: Ausstellungskatalog „Les peintres futuristes italiens“, *Galerie Bernheim Jeune*, Paris, 5. – 24. Februar 1912, S. 22.

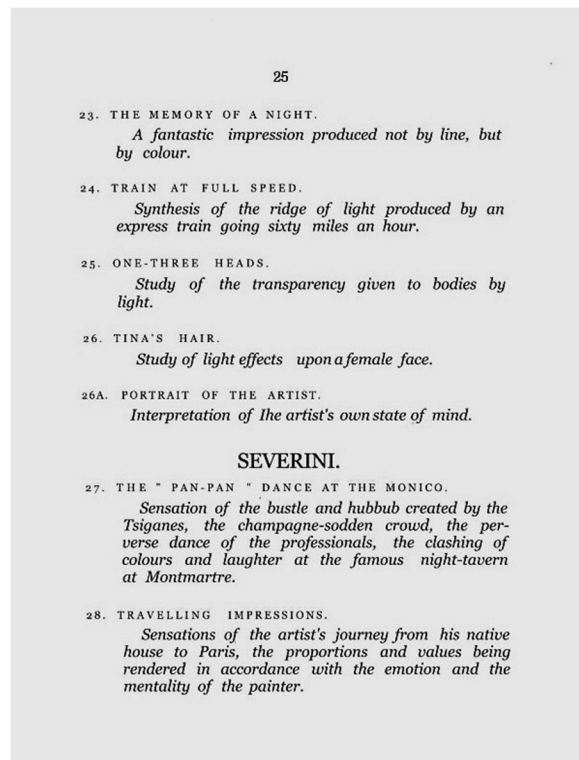


Abb. 41:
Ausstellungskatalog „Exhibition of works by the Italian Futurist Painters“, *Sackville Gallery*,
London, März 1912, S. 25.

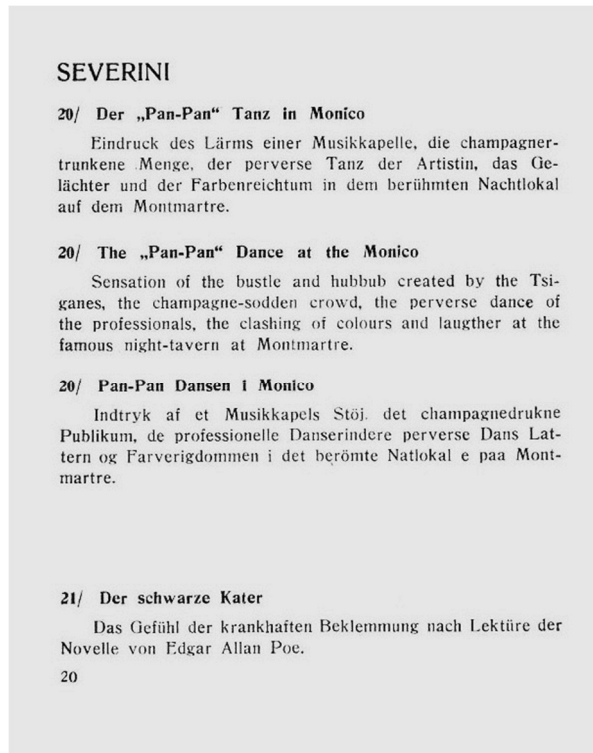


Abb. 42:
Ausstellungskatalog „Die Futuristen“, *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst*, 1912/13,
S. 20.

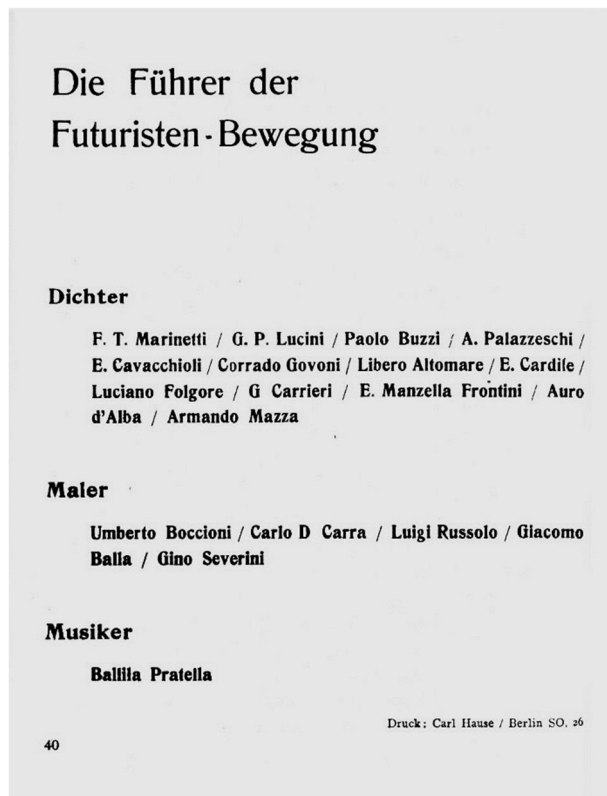


Abb. 43:
Ausstellungskatalog „Futuristen“, *Der Sturm*,
Berlin, 12. April – 31. Mai 1912, S. 40.

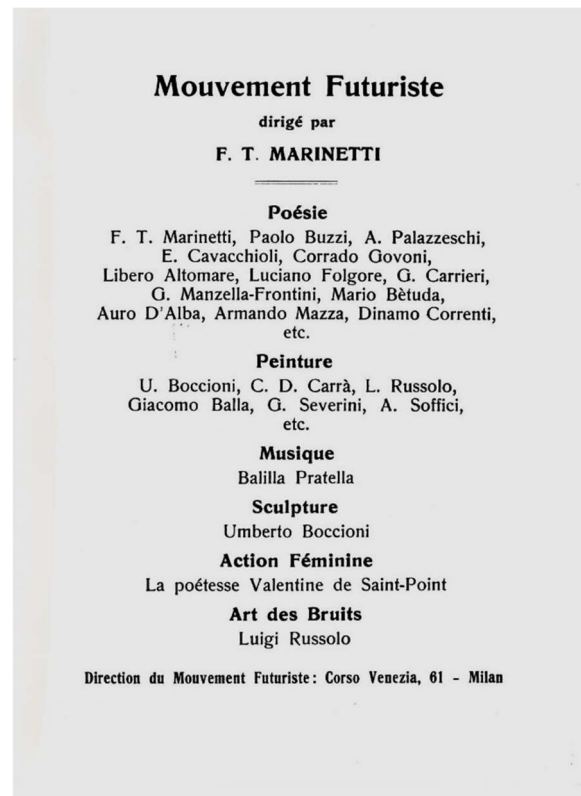


Abb. 44:
Ausstellungskatalog „Les Peintres et les
Sculpteurs futuristes“, *Rotterdamsche
Kunstkring*, Rotterdam, 18. Mai – 15.
Juni 1913, k.S.

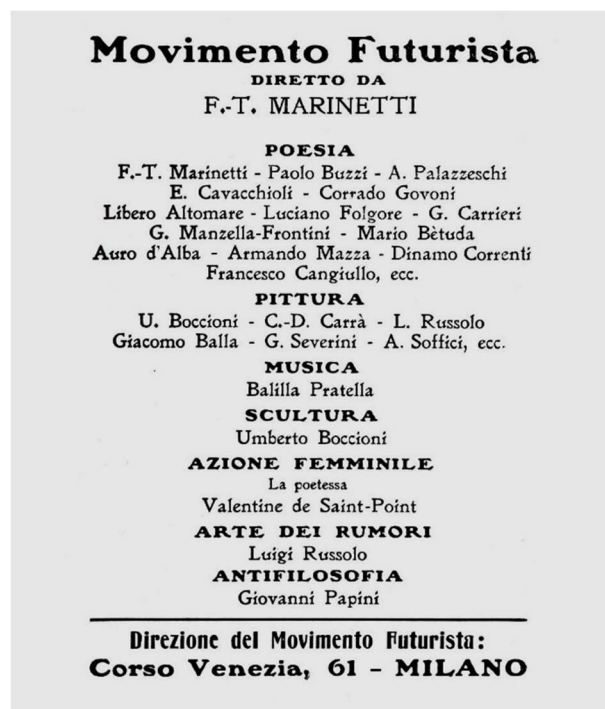


Abb. 45:
Ausstellungskatalog „Esposizione di Scultura Futurista“, *Galleria Sprovieri*, Rom, Dezember
1913, k.S.

DIFFIDA

In questi ultimi tempi assistiamo spesso a false manifestazioni artistiche e letterarie che numerosi opportunisti nostrali ed esteri perpetrano a scopo di lucro e a danno del futurismo. Avvertiamo il pubblico che certe serate e che certe manifestazioni gabellate spudoratamente per futuriste, non hanno nessun rapporto col movimento artistico letterario del VERO gruppo futurista il quale conta fino ad oggi ed ESCLUSIVAMENTE i seguenti nomi:

Poesia

F. T. MARINETTI - PAOLO BUZZI -
A. PALAZZESCHI - E. CAVACCHIOLI
- CORRADO GOVONI - LIBERO ALTOMARE - LUCIANO FOLGORE -
G. CARRIERI - G. MANZELLA - FRON-
TINI - MARIO BETUDA - AURO
D'ALBA - ARMANDO MAZZA - DI-
NAMO CORRENTI - FRANCESCO CAN-
GIULLO - GIOVANNI PAPINI - AR-
DENGO SOFFICI - ITALO TAVOLATO
- GUGLIELMO JANNELLI

Pittura

U. BOCIONI - C. D. CARRA -
L. RUSSOLO - G. BALLA - G. SE-
VERINI - ARDENGO SOFFICI

Musica

BALILLA PRATELLA

Scultura

UMBERTO BOCIONI

Azione femminile

VALENTINE DE SAINT-POINT

Arte dei rumori

LUIGI RUSSOLO

Antifilosofia

GIOVANNI PAPINI

Visitate l'Esposizione di Scultura Futurista di U. Boccioni
FIRENZE, Galleria Gonnelli, Via Cavour, 48 - INGRESSO L. 0,50

Abb. 46:

Warnung gegen Nachahmer des Futurismus, in: *Lacerba*, 15. März 1914, S. 96.

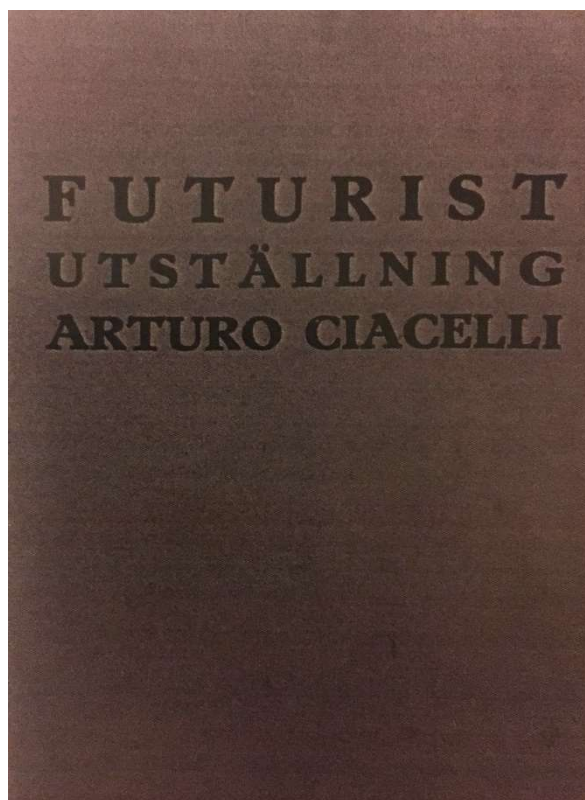


Abb. 47:

Ausstellungskatalog „Futurist Utställning Arturo Ciacelli“, *Blomquists Kunstsalon*, Oslo, Mai 1913.

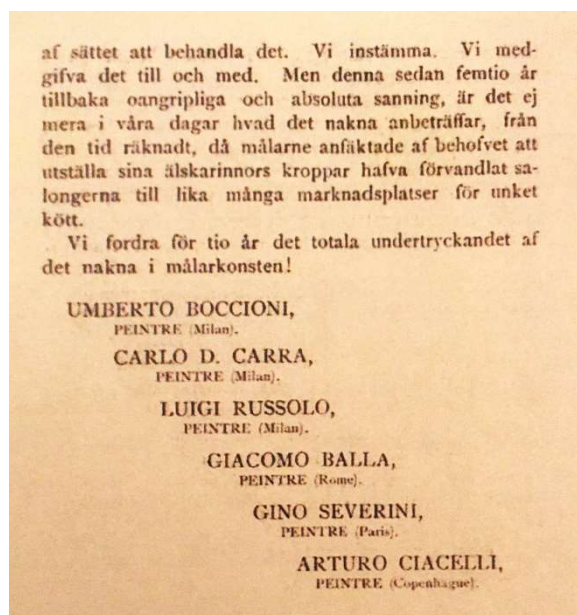


Abb. 48:

Ausstellungskatalog „Futurist Utställning Arturo Ciacelli“, *Blomquists Kunstsalon*, Oslo, Mai 1913, S.12.

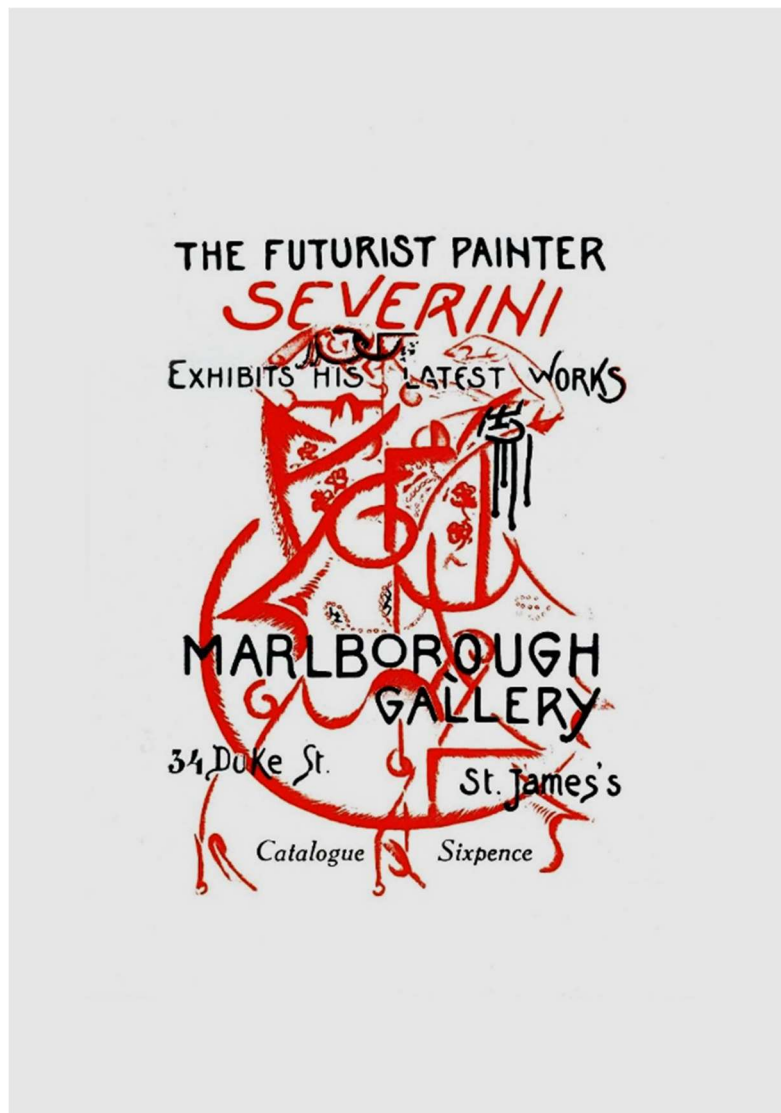


Abb. 49:
Ausstellungskatalog „Futurist Painter Severini“, *Marlborough Gallery*, London, April 1913.

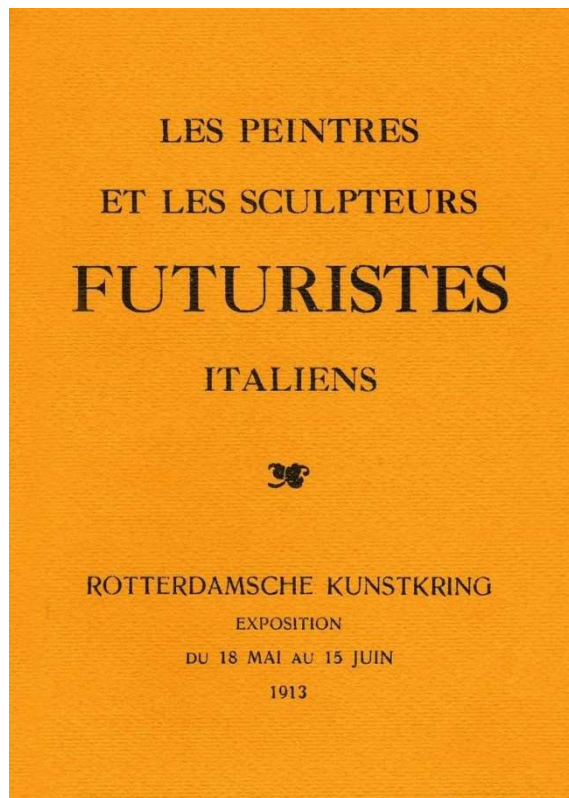


Abb. 50

Ausstellungskatalog „Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens“, *Rotterdamsche Kunstkring*, Rotterdam, 18. Mai – 15. Juni 1913.

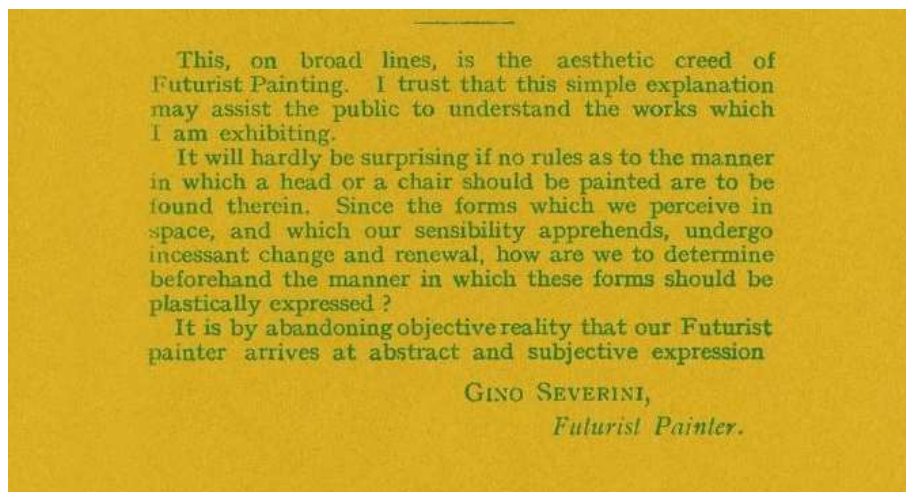


Abb. 51:

Ausstellungskatalog „Futurist Painter Severini“, *Marlborough Gallery*, London, April 1913, S.7.



Abb. 52:
Ausstellungskatalog „Sechzehnte Ausstellung Gemälde und Zeichnungen des Futuristen
Gino Severini“, *Der Sturm*, Berlin, Juni - August 1913.



Abb. 53:

Ausstellungskatalog „1ère exposition sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boétie*, Paris, 29. Juni – 16. Juli 1913.

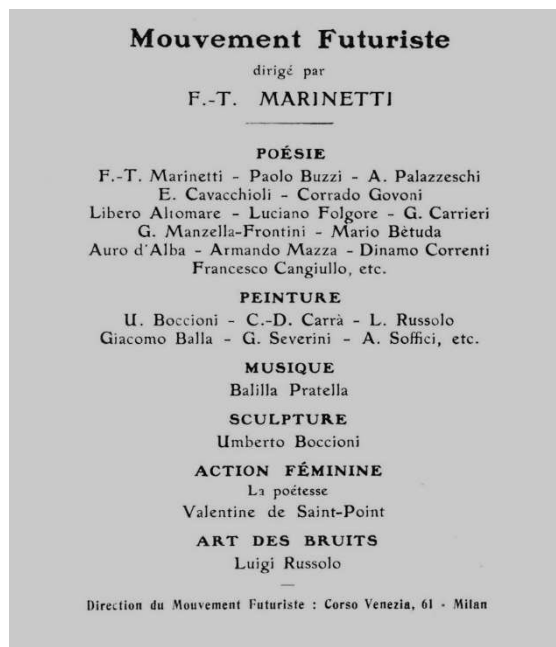


Abb. 54:

Ausstellungskatalog „1ère exposition sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“, *Galerie La Boétie*, Paris, 29. Juni – 16. Juli 1913. k. S.



Abb. 55:
 Ausstellungskatalog „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futuriste Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913.



Abb. 56:
 Ausstellungskatalog „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futuriste Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913, k.S.



Abb. 57:

Reklame "Lacerba Rivista Futurista", in: Ausstellungskatalog „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futuriste Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913, k.S.



Abb. 58:

Reklame: „Galleria futurista“, in: Ausstellungskatalog „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futuriste Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913, k.S.

Galleria futurista

(PERMANENTE)

DIRETTORE: G. SPROVIERI

Roma - VIA DEL TRITONE, 125

Sorta contro la rammollita ufficialità delle esposizioni e delle promozioni di B. A. si propone di diffondere in Italia con ESPOSIZIONI - CONCERTI - CONFERENZE - DECLAMAZIONI tutte le più vive ed attuali correnti d'avanguardia del mondo, affinché l'Italia finisca di essere il paese delle dubbie fame, e del gusto provinciale, in cui i mercanti di Parigi e di Monaco smerciano per novità i loro prodotti andati di moda, ed è concesso ai critici di scoprire di seconda mano le glorie artistiche in ritardo di trenta anni. E' il più vivo, battagliero, spregiudicato, antiborghese, organismo artistico italiano.

Attualmente

ESPOSIZIONE LIBERA DI PITTURA FUTURISTA

(Futuristi italiani, francesi, inglesi, russi,
tedeschi, americani)

CONFERENZE E DECLAMAZIONI

Boccioni - Carrà - Marinetti - Papini - Soffici - Folgore
Cangiullo - Correnti - Valentine di Saint-Point - Apollinaire

CONCERTI

Pratella

SPIRALI DI RUMORI

Russolo

Dalle ore 10 alle 20 ingresso Cent. 50

Abb. 59:

Reklame: „Galleria futurista“, in: Ausstellungskatalog „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futuriste Boccioni“, *Galleria Futurista*, Rom, Dezember 1913, k.S.



Abb. 60

Plakat zur Ankündigung von Piedigrotta von Francesco Cangiullo, Galleria Futurista, Rom, März 1914.

Chronologie der wichtigsten Veranstaltungen der italienischen Futuristen im Zeitraum Februar 1909 – Juni 1914:³¹²

<i>Datum</i>	<i>Veranstaltung</i>	<i>Ort</i>	<i>Teilnehmer</i>
1909	-----	-----	-----
1910			
12.01.	Serata	Triest, Teatro Politeama Rossetti	F.T. Marinetti, A. Mazza, A. Palazzeschi
15.02.	Serata	Mailand, Teatro Lirico	L. Altomare, G. Carrieri, F.T. Marinetti, A. Mazza, A. Palazzeschi, A. Sodini, M. Zimolo
08.03.	Serata	Turin, Teatro Politeama Chiarella	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, A. Mazza, R. Romani, L. Russolo,
20.04.	Serata	Neapel, Teatro Mercadante	L. Altomare, U. Boccioni, C. Carrà, G. Carrieri, F.T. Marinetti, A. Mazza, A. Palazzeschi, L. Russolo
01.08.	Serata	Venedig, Teatro Fenice	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, L. Russolo
03.08.	Serata	Padua, Sala della Gran Guardia	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, L. Russolo
1911			
25.03.	Serata	Ferrara, Teatro Bonacossi	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, A. Palazzeschi, B. Pratella, L. Russolo
06.04.	Serata	Mantua, Teatro Andreani	C. Carrà, D. Cinti, F.T. Marinetti, L. Russolo
20.04.	Serata	Como	C. Carrà, F.T. Marinetti, L. Russolo
26.04.	Serata	Palermo	C. Carrà, F.T. Marinetti, L. Russolo

³¹² Der Zeitrahmen ergibt sich durch die Veröffentlichung des Gründungsmanifests des Futurismus im Februar 1909 bis Einstellung der futuristischen Ausstellungstätigkeit mit Beginn des 1. Weltkrieges im Sommer 1914.

16.05.	Serata	Pesaro, Teatro Rossini	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, B. Pratella, L. Russolo, L. Savini
29.05	Vortrag	Rom, Circolo Internazionale Artistico	U. Boccioni
03.06.	Serata	Treviso, Politeama Garibaldi	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, L. Russolo
21.06.	Serata	Parma, Teatro Reinach	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, A. Palazzeschi, B. Pratella, L. Russolo, L. Savini
1912			
05.02.	Eröffnung der Ausstellung „Les peintres futuristes italiens“, Vortrag	Paris, Galerie Bernheime Jeune	F.T. Marinetti
19.03.	Vortrag	London, Beckstein Hall	F.T. Marinetti
22.04.	Konferenz zur Ausstellung „Der Sturm: 2. Ausstellung Die Futuristen“	Berlin, Galerie der Sturm	F.T. Marinetti
1913			
21.02.	Ausstellungseröffnung mit Musik- und Gedichtvortrag	Rom, Teatro Costanzi	U. Boccioni, C. Carrà, E. Cavacchioli, L. Folgore, F.T. Marinetti, A. Palazzeschi, G. Papini, B. Pratella, L. Russolo, A. Soffici
26.02.	Konferenz zur Ausstellung „Prima Esposizioni Pittura Futurista“	Rom, Teatro Costanzi	U. Boccioni
09.03.	Serata	Rom, Teatro Costanzi	U. Boccioni, P. Buzzi, L. Folgore, F.T. Marinetti, A. Palazzeschi, B. Pratella,
19.05.	Konferenz zur Ausstellung „Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens“	Rotterdam, Rotterdammer Kunstkring	F.T. Marinetti
02.06.	Serata	Modena, Teatro Storchi	G. Balla, U. Boccioni, F.T. Marinetti, L. Russolo

22.06.	Konferenz zur Ausstellung „1ère exposition du sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“	Paris, Galerie La Boétie	F.T. Marinetti
27.06.	Konferenz zur Ausstellung „1ère exposition du sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“	Paris, Galerie La Boétie	U. Boccioni
12.12.	Serata	Florenz, Verdi Theater	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti, G. Papini, F. Scarpelli, A. Soffici, I. Tadolato
14.12.	Gedichtvortrag	Rom, Galleria Futurista	F.T. Marinetti
27.12.	Musik- und Gedichtvorträge	Rom, Galleria Futurista	F.T. Marinetti, Reynaud, L. Russolo
1914			
21.04.	Serata	Mailand, Teatro del Verme	U. Boccioni, C. Carrà, F.T. Marinetti
12.01.	Konzert	Rom, Galleria Futurista	B. Pratella
28.01.	Gedichtvortrag	Rom, Galleria Futurista	F.T. Marinetti
01.02.	Gedichtvortrag	Rom, Galleria Futurista	F.T. Marinetti
19.03.	Lesung „Zang Tumb Tumb“	Rom, Galleria Futurista	F.T. Marinetti
29.03.	Aufführung „Piedigrotta“	Rom, Galleria Futurista	G. Balla, F. Cangiullo, F.T. Marinetti
05.04.	Aufführung „Piedigrotta“, Gedichtvorträge	Rom, Galleria Futurista	G. Balla, F. Cangiullo, F.T. Marinetti
13.04.	Ausstellungseröffnung „Esposizione libera futurista internazionale“; Aufführung „Funerali del filosofo passatista“	Rom, Galleria Futurista	G. Balla, F. Cangiullo, F. Depero, L. Folgore, F.T. Marinetti
14.05.	Eröffnung der neapolitanischen Galleria Futurista, Aufführung „Piedigrotta“	Neapel, Galleria Futurista	G. Balla, F. Cangiullo, R. Viviani

17.05.	Aufführung „Serata in onore di Yvonne“, Gedichtvortrag (telefonisch aus London)	Neapel, Galleria Futurista	G. Balla, F. Cangiullo, F.T Marinetti
24.05.	Gedichtvorträge	Neapel, Galleria Futurista	F. Cangiullo, G. Sprovieri
07.06.	Lesung „Ponti sull’oceani“	Neapel, Galleria Futurista	L. Folgore
09.06.	Gedichtvorträge	Neapel, Galleria Futurista	F. Cangiullo, L. Folgore, G. Sprovieri

Chronologie der Ausstellungen der italienischen Futuristen im Zeitraum März 1910-Juni 1914:³¹³

<i>Datum</i>	<i>Ausstellung</i>	<i>Ort</i>	<i>Teilnehmer</i>
1910			
19.03. – 03.04.	Gruppenausstellung „La mostra di bianco e nero“	Mailand, Famiglia artistica	U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo
17.07. – 20.10.	Einzelausstellung „Mostra destata in Palazzo Pesaro a Venezia“	Venedig, Galleria internazionale d'arte moderna	U. Boccioni
1911			
01.03. – 30.06.	Gruppenausstellung „Prima esposizione arte libera“	Mailand, Casa del Lavoro	U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo
1912 ³¹⁴			
05.02. – 24.02.	Gruppenausstellung „Les peintres futuristes italiens“	Paris, Galerie Bernheime Jeune	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini
März	Gruppenausstellung „Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters“	London, Sackville Gallery	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini
12.04. – 31.05.	Gruppenausstellung „Der Sturm: 2. Ausstellung Die Futuristen“	Berlin, Galerie der Sturm	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini
20.05. – 01.06.	Gruppenausstellung „Les peintres futuristes italiens“	Brüssel, Galerie Georges Giroux	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini

³¹³ Der Zeitrahmen ergibt sich durch die Veröffentlichung des Manifests der futuristischen Kunst im März 1910, bis Einstellung der futuristischen Ausstellungstätigkeit im Sommer 1914. Ausstellungen, die nicht von der Mailänder Direktion des Futurismus organisiert wurden, sind durch *kursiven Text* gekennzeichnet.

³¹⁴ 1912 wurde die erste Gruppenausstellung des Futurismus nach ihrem letzten Standort in Brüssel von Herwarth Walden in Amsterdam, Köln, München und de Haag und 1913 in weiteren europäischen Metropolen gezeigt. Eine vollständige Liste der Standorte der Wanderausstellung und ihre zeitliche Abfolge sind schwierig nachzuvollziehen, da der begleitende Katalog dreisprachig produziert und nicht für jeden Standort neu konzipiert wurde, was Datierung und Ermittlung der verschiedenen Standorte erschwert, weshalb die von Walden organisierten Wanderausstellungen in dieser Chronologie nicht gelistet werden.

1913			
Feb. – März	Gruppenausstellung „Prima esposizione pittura futurista“	Rom, Teatro Costanzi	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini
<i>April – Mai</i>	<i>Einzelausstellung „The Futurist Painter Gino Severini“</i>	<i>London, Marlborough Gallery</i>	<i>G. Severini</i>
18.05. – 12.06.	Gruppenausstellung „Les peintres et les sculpteurs futuristes italiens“	Rotterdam, Rotterdammer Kunstkring	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini
20.06. – 16.07.	Einzelausstellung „1ère exposition du sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni“	Paris, Galerie La Boétie	U. Boccioni
<i>Juni – Aug.</i>	<i>Einzelausstellung „Der Sturm: 16. Ausstellung. Gemälde und Zeichnungen des Futuristen Gino Severini“</i>	<i>Berlin, Galerie Der Sturm</i>	<i>G. Severini</i>
20.09. – 01.12.	Gruppenausstellung „Erster Deutscher Herbstsalon“	Berlin, Galerie Der Sturm	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini
30.11. – 14.01. 1914	Gruppenausstellung „Esposizione di Pittura Futurista di „Lacerba““	Florenz, Galleria Gonelli	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, A. Soffici
05.12.	Eröffnung der futuristischen Dauerausstellung	Rom, Galleria Futurista	
Dez. – Jän. 1914	Einzelausstellung „Esposizione di scultura futurista del pittore e scultore futurista Boccioni“	Rom, Galleria Futurista	U. Boccioni
1914			
April	Gruppenausstellung „Exhibition of the works of the Italian futurist painters and sculptors“	London, Doré Galleries	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, A. Soffici

Feb. – März 1914	Gruppenausstellung „Esposizione di pittura futurista”	Rom, Galleria Futurista	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, A. Soffici
13.04. – 25.05.	Gruppenausstellung „Esposizione libera futurista internazionale“	Rom, Galleria Futurista	A. Archipenko, M. Bacchelli, F. Cangiullo, B. Corradini, F. Depero, A. Exster, E. de Fiori, G. Galli, U. Giannattasio, A. Ginna, I. Griselli, N. Kulbin, M. Loy, F.T. Marinetti, A. Martini, G. Morandi, E. Prampolini, O. Rosai, G. Rossi, O. Rozanova, J. Schmalzigaug, M. Sironi, G. Sprovieri, F. Stevens, L. Zanini
Mai – Juni 1914	Gruppenausstellung „Prima esposizione di pittura futurista”	Neapel, Galleria Futurista	G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, A. Soffici

Abstract

Bereits wenige Jahre nach Gründung des Futurismus erreichte die italienische Künstlergruppe einen hohen internationalen Bekanntheitsgrad und positionierte sich an der Spitze der zeitgenössischen Avantgarde. Das publikumsbewusste Verhalten der Futuristen lenkte immer wieder die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich. Die kunsthistorische Forschung trennt die futuristische Reklame vor dem Ersten Weltkrieg in zwei Aspekte: Die demonstrative Provokation der Öffentlichkeit, die im Rahmen von Veranstaltungen und Straßenaktionen stattfand, und die Publikationstätigkeit der Gruppe, die eine Flut von polemischen Manifesten verbreitete. Diese zwei Bereiche der futuristischen Künstlerstrategie weitgehend unabhängig voneinander zu betrachten, ohne dabei die Ausstellungstätigkeit der Gruppe miteinzubeziehen, kann der Vermarktungsstrategie der Futuristen nicht gerecht werden.

Die Kommunikation durch Textmedien stellte das wichtigste Mittel der öffentlichen Präsentation dar. Durch die massenhafte Verbreitung von Texten in Form von Manifesten, Flugblättern und Pressebulletins schuf der Gründer der Bewegung, F.T. Marinetti, ein effektives System der Selbstbewerbung. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf Marinettis Darstellung des Futurismus in den von ihm publizierten Zeitschriften, Manifesten, Presseberichten und Ausstellungspublikationen. Eine systematische Analyse dieser Medien zeigt, dass Marinetti ein inhaltlich und formal vereinheitlichtes Publikationsprogramm aufbaute, das sein selbst-gewähltes Narrativ der futuristischen Veranstaltungen und ihrer Protagonisten an die Öffentlichkeit brachte. Obwohl von der zeitgenössischen Presse als Marketingcampagne erkannt, hinterfragt und kritisiert, steuerte Marinetti allein durch den Diskurs, die seine Werbung für den Futurismus auslöste, die öffentliche Wahrnehmung maßgeblich und etablierte den Futurismus als Kunstbewegung der Moderne.

Just a few years after the founding of Futurism, the Italian artists' group managed to achieve a high international profile and to position itself at the forefront of the contemporary avant-garde. The Futurists' public-conscious behaviour and their demonstrative provocations repeatedly drew the public's attention. Art historical research separates Futurist advertising before the First World War into two aspects: The demonstrative provocation of the public, which took place in the context of events and street actions, and the group's publication activity, which distributed a flood of polemical manifestos. To consider these two areas of Futurist artistic strategy largely independently of each other, without including the group's exhibition activity, cannot do justice to the Futurists' marketing strategy.

Communication through text media represented the group's most important means of public presentation. Through the mass distribution of texts in the form of manifestos, leaflets and press bulletins, the movement's founder, F.T. Marinetti, created an effective system of self-promotion. The focus of this paper is on Marinetti's representation of Futurism in the journals, manifestos, press reports and exhibition publications he published. A systematic analysis of these media shows that Marinetti established a publication programme that was effectively unified in terms of form and content, through which he presented his self-chosen narrative of Futurist events and their protagonists to the public. Although recognised, challenged and criticised by the contemporary press as a marketing campaign, Marinetti, through the discourse alone that his promotion of Futurism triggered, was instrumental in controlling the public perception of Futurism which he established as a modernist art movement.