



Münchener Beiträge zur Politikwissenschaft

herausgegeben vom
Geschwister-Scholl-Institut
für Politikwissenschaft

2013

Salvati, Giulio

**Die Bedeutung des Futurismus.
Wie konnte sich geschichtlich
und kunsthistorisch eine
Kunstform etablieren, die auf
das politische Menschenbild
des Faschismus Einfluss nahm
und inwiefern?**

Bachelorarbeit bei
PD Dr. Dirk Lüddecke
SoSe 2011

Ludwig-Maximilians-Universität München

SoSe 2011

Geschwister Scholl Institut für Politikwissenschaft

Gutachter: PD Dr. Dirk Lüddecke

Anschrift: Oettingenstrasse 67

80538 München

E-Mail: dlueddck@gsi.uni-muenchen.de

Bachelorarbeit

Die Bedeutung des Futurismus für den italienischen Faschismus

Wie konnte sich geschichtlich und kunsthistorisch eine Kunstform etablieren, die auf das politische Menschenbild des Faschismus Einfluss nahm und inwiefern?

Name: Giulio Salvati
Matrikelnummer: 8078449
Studienfach: Politikwissenschaft (HF) / Soziologie (NF)
Semesterzahl: 06 (HF)/ 06 (NF)
Anschrift: Rotkreuzstrasse 11
85435 Erding
Email: giulio.salvati@katamail.com
Abgabedatum: 11.07.2011

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Evolution oder Revolution des Futurismus?.....	5
2.1. Die italienische Gesellschaft nach dem Risorgimento.....	5
2.1.1. Die Krise der italienischen Gesellschaft nach dem Risorgimento	5
2.1.2. Das italienische Bürgertum.....	9
2.2. Zwischen Klassizismus und Verismo.....	10
2.3. Le fin de siècle.....	12
2.3.1. Decadentismo.....	13
2.3.2. Futurismo.....	14
2.3.3. „Arte Azione“ und D’Annunzio.....	15
3. Zwischenfazit: Die Ambivalenz der Revolution.....	17
4. Futurismus und Faschismus.....	20
4.1. Das politische Verhältnis des Futurismus zum Faschismus.....	20
4.2. Die futuristische Erneuerung.....	22
4.2.1. Velocità und Simultaneità.....	23
4.2.2. Lotta und Guerra.....	25
4.2.3. Die „Erotisierung“ der Maschine.....	26
4.2.4. Mafarka: „L’uomo moltiplicato“.....	27
4.3. Der Soldat des Faschismus.....	29
5. Die politische Rolle des Futurismus.....	32
6. Literaturverzeichnis.....	35
6.1. Bücher.....	35
6.2. Zeitschriften:.....	37
6.3. Abbildungen:.....	38

1. Einleitung

„ZANG-TUMB

TUMB-TUMB

TUUUUUM“¹

Dieser Abschnitt eines futuristischen Gedichtes lässt auf den ersten Blick kaum eine schlüssige Interpretation zu und ist eher geeignet, einen unvorbereiteten Leser zu verwirren. Tatsächlich handelt es sich hier um die Beschreibung der Schlacht von Adrianopel 1912, an der Filippo Tommaso Marinetti als Kriegsberichterstatte teilnahm und die ihn inspirierte. Marinetti gilt als wichtiger, wenn nicht als der wichtigste Vertreter der futuristischen Kunst, die Generationen von Künstler prägen konnte und über Italien hinaus exportiert wurde. Um die erste Frage zu beantworten, wie es überhaupt zum Futurismus kam, ist es nötig, den gesellschaftlichen und kunsthistorischen Kontext zu erörtern, nämlich die Lage Italiens nach der Einheit ab etwa 1870 und die spätere Entwicklung bis zum ersten Weltkrieg. Dabei wird auch auf das negativ konnotierte Bild des italienischen Bürgers Bezug genommen werden. In dieser Hinsicht soll als nächstes geklärt werden, ob die Entstehung dieser Kunstrichtung als ein evolutionärer Prozess oder eher als eine kleine Revolution, sowohl in der Kunst als auch in der Gesellschaft, zu verstehen ist. Die historische Abhandlung dient dazu, die Logik des ersten Futurismus bis etwa 1922 besser rekonstruieren und begreifen zu können, denn viele Abhandlungen über den Futurismus gehen überwiegend von einer inneren Dynamik der Bewegung aus, fangen mit dem Erscheinen des ersten Futuristischen Manifestes im Jahr 1909 an und datieren den politischen Tod ab etwa 1920.² Dem soll in dieser Arbeit entgegengestellt werden, dass – wie Hegel bereits verdeutlichte – „Der Künstler seiner Zeit angehöre, in Ihren Sitten, Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen lebe“³. Die Folge daraus ist, dass jede Entwicklung sich von etwas vorangegangenem abgrenzt oder darauf aufbaut, sei es innerhalb einer Wissenschaft, der Politik, oder, wie in dieser Arbeit dargestellt, der Kunst. Das Ziel des zweiten Teils soll es sein, den neuen Menschen zu verstehen, den die Futuristen in Italien Anfang des 20. Jahrhunderts forderten und ihn mit dem faschistischen Menschen, den sich die faschistische Diktatur Italiens durch Erziehung und Propaganda wünschte, zu vergleichen. Dabei muss näher auf die Beziehungen zwischen

1 Marinetti, Filippo Tommaso (1914): Zang Tumb Tumb, in: Grisi, Francesco (Hrsg.): I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento “rivoluzionario” che fu l’unica avanguardia italiana della cultura europea. Rom: Newton Compton Ed., S. 330.

2 Vgl. Hardt, Manfred (1982): Futurismus und Faschismus. Vorarbeiten für eine ideologiekritische Studie ihrer Wechselbeziehungen, in: Hardt, Manfred (Hrsg.): Literarische Avantgarden. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 260.

3 Unsere Zeit (1870): Deutsche Revue der Gegenwart. Leipzig: Brockhaus, S. 298.

Futurismus und Faschismus eingegangen werden, da für eine kurze Zeitspanne zwischen den beiden eine Kooperation geherrscht hat. Danach sollen vertieft die Motive dieser Kunst erläutert werden, um besser zu erschließen, wie der neue Mensch entstehen soll. Das relevante Werk, welches danach vorgestellt wird, ist Marinettis Roman „Mafarka le futuriste“, der eben diese Idee ausführlich zu Papier bringt. Dem entgegengestellt wird kurz der faschistische Idealmensch, den sich die italienische Diktatur erhoffte, aber der Schwerpunkt der Arbeit soll bei diesem Phänomen der Kunst und Politik bleiben. Schließlich soll beantwortet werden, worin die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Idealmenschen bestehen und inwieweit man von einer möglichen Beeinflussung sprechen kann; ergänzt wird das durch eine kurze Stellungnahme zu der von Walter Benjamin angeregten These der „Ästhetisierung des Politischen“ im Bezug auf den italienischen Futurismus. Voraussetzung ist die Annahme, dass nicht nur die Politik in der Lage ist, die Kunst zu beeinflussen oder dass beides sich unabhängig voneinander weiterentwickelt, sondern, dass das auch anders herum möglich ist. Das ist eine Tatsache, die die Politikwissenschaft unter dem angenommenen Primat des Politischen in der Regel unbeachtet lässt.

Zum methodischen Vorgehen: Es soll weniger eine reine deskriptive Beschreibung unternommen werden, sondern es geht vielmehr darum, den Zeitgeist zu rekonstruieren, der nach einer Ernüchterung der Massen nach den bürgerlichen Erfolgen im 19. Jahrhundert künstlerische und politische Strömungen zur Folge hatte, die aggressiv in den Alltag eindrangen und menschenverachtend waren. Deshalb ist das Thema nach wie vor aktuell, denn so sehr uns das damalige Gedankengut diesbezüglich fremd erscheint, so darf man nicht vergessen, dass der erste Weltkrieg kein Jahrhundert her ist. Die explizite Wahl eines so kurzen Zeitrahmens (1909 1922) des Futurismus dient dem Zweck, ein möglichst widerspruchsfreies Bild zu erstellen, denn entgegen den ersten Beteuerungen hörten die Futuristen nicht 1919 auf.

Dabei stellt sich als erste methodische Frage die, welche Daten für diese Arbeit verwendet werden können. Die Futuristen waren als Künstler sehr produktiv; daraus geht eine Fülle an Büchern, Manifesten, Heften, Broschüren, Pamphleten sowie Artikeln hervor, in denen sie ihre Forderungen spektakulär in Szene setzten. So kann keine dieser Arbeiten den Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da viele ursprüngliche Werke verloren gegangen sind. Aus diesen Gründen wird sich die Arbeit mit Marinetti beschäftigen, der in allen Abhandlungen die herausragende Rolle spielte, da er über das nötige Kapital und die Beziehungen verfügte, um die Bewegung in Szene zu setzen, auch wenn er künstlerisch nicht ein so herausragender Vertreter wie Boccioni darstellte und die eigentliche Bewegung in verschiedene Kerne gespaltet war.⁴

Das zweite methodische Problem beinhaltet die Tatsache, dass der Großteil der ursprünglichen Dokumente nicht in deutscher Sprache verfügbar ist, sondern lediglich auf Italienisch und

4 Vgl. Hinz, Manfred (1985): Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus. Berlin: Walter de Gruyter, S. 58.

Französisch, was größtenteils an den Beziehungen Marinettis mit der französischen Szene zurückzuführen ist.⁵ Deshalb ist bei längeren italienischen Zitaten eine eigene Übersetzung in den Fußnoten beigelegt.

5 Vgl. Salaris, Claudia (1985): *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*. Rom: Editori Riuniti, S. 16f.

2. Evolution oder Revolution des Futurismus?

2.1. Die italienische Gesellschaft nach dem Risorgimento

“L’Italia è fatta, adesso bisogna fare gli italiani”

Giuseppe Garibaldi

Um die Umbrüche Anfang des letzten Jahrhunderts erfassen zu können, ist es ratsam, die radikalen Umwälzungen innerhalb der italienischen Gesellschaft ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu analysieren, denn hier liegen die Wurzeln des futuristischen und des faschistischen Menschenbildes, die beide von einer neuen Generation von Künstlern initiiert wurden, die eine neue Stellung für sich forderten und die bestehende bürgerlich-liberale Ordnung zerstören wollten. Es liegt also nahe, sich zunächst zu fragen, inwiefern sich die politischen Verhältnissen in Italien verändert haben und damit auch die Rolle des Bürgertums, das in Europa noch 1848/49 an der Spitze revolutionärer Umwälzungen stand. Danach kann die zweite Frage beantwortet werden, welche Rolle die verschiedenen Kunstrichtungen im italienischen Gesellschaftsdiskurs gespielt haben und welchen Anspruch sie hatten, um schließlich zu erörtern, ob der Futurismus eine neue revolutionäre Strömung innerhalb der Kunst oder vielmehr eine logische und lediglich radikale Entwicklung bisheriger Tendenzen war.

2.1.1. Die Krise der italienischen Gesellschaft nach dem Risorgimento

Am 26. Oktober 1860 übergibt Giuseppe Garibaldi die südlichen Provinzen Italiens dem Königreich Piemont unter Viktor Emanuel II.; damit ist der bedeutendste Schritt zur Einheit Italiens gelungen. Doch anders als angenommen, wurde die Wiedervereinigung Italiens nicht von allen Gesellschaftsschichten getragen. Tatsächlich spricht man von einem Sieg der Mittelschicht gegen die Großgrundbesitzer, abgesehen vom Süden Italiens.⁶ Trotz der voranschreitenden Industrialisierung im gesamten Europa war die große Mehrheit der italienischen arbeitenden Bevölkerung in der Landwirtschaft tätig. Der Zensus erhob 1861 8 Millionen Landwirte, aber nur 3 Millionen Beschäftigte im sekundären Bereich.⁷ Die wichtigsten Gründe der Rückständigkeit waren der Mangel an

6 Vgl. Smith, Denis Mack (1969): Storia d’Italia. Mailand: Laterza, S. 71f.

7 Vgl. ebd., S. 77.

Kapital und eine neue Mentalität, die Investitionsrisiken nicht scheuen würde. Unmittelbar ergab sich aus dem Zusammenschluss der italienischen Staaten viele Schwierigkeiten, wie die plötzliche Absenkung der Zölle, die die rückständigen Manufakturen im Süden in den Ruin trieb. Praktisch über Nacht wurden Regierung und Gesetzgebung von Sardinien-Piemont auf das restliche Italien übertragen. Die Folge war die unmittelbare und teils militärische Durchsetzung eines geeinten Italiens, was den Widerstand gegen die Zentralregierung aus Turin steigerte. Es handelte sich noch um eine konstitutionelle Monarchie, die das neue Italien als liberale Erfüllung und als Großmacht darstellen wollte.⁸ 1866 konnte auch die Region um Venedig von Österreich-Ungarn übernommen werden, doch dies gelang hauptsächlich dank des Bündnispartners Preußen, der den Krieg entschied, als das italienische Militär eine Schmach erleiden musste. Kennzeichnend ist für die mittleren und höheren Klassen ein soziales Problem, das 1869 erneut ans Licht trat, als die Steuer für gemahlene Produkte wie Brot erhöht wurde und in ganz Italien Demonstrationen blutig niedergeschlagen wurde.⁹ 1870 schien mit der Annexion Roms als neue Hauptstadt Italiens das Werk vollendet und damit ging eine Politik der strikten Trennung zwischen Staat und Kirche einher. Auf einer Seite befand sich der Papst, der sich bis 1929 weigerte, Italien anzuerkennen, und auf der anderen Seite der italienische Staat, der der Kirche weitgehende legislative Zugeständnisse machte, aber ihre gesellschaftliche Stellung unterminierte.¹⁰ Die Erfüllung aller wichtigen außenpolitischen Ziele hatte auch entsprechende Folgen für die bislang regierende rechtskonservative Partei in Italien. 1876 wurde sie bei den Wahlen trotz der geplanten Verstaatlichungen und dem bisherigen bedingungslosen Durchgreifen durch die Linken abgelöst. Eigentlich sollte man nicht von rechts und links sprechen, sondern von „liberali-conservatori“ und „liberali-progressisti“.¹¹ Die oppositionelle antiklerikale und demokratische Haltung konnte durch die neue Regierung nicht befriedigt werden, die mithilfe der alten konservativen Kräfte weiterhin darauf setzte, Mazzinis Republikaner und die Kleriker fern von der Politik zu halten. Es leitete sich ein neues Zeitalter des „Transformismo“ an, in dem die Eliten – auch solche, die früher für eine italienische Republik kämpften wie der Poet Carducci und der Revolutionär Garibaldi – nun mit der bestehenden Ordnung kooperierten und zum Synonym des Opportunismus wurden. Dieses System setzte sich weiterhin fort und sicherte den Fortbestand zahlreicher Regierungen, die nach Bedarf neue Verbündete außerhalb der eigenen Reihen suchten. Dies verhinderte bis zum Aufstieg der PNF¹² und der Sozialisten im 20. Jahrhundert die Bildung politischer Parteien im italienischen System.¹³

8 Vgl. ebd., S. 82–108.

9 Vgl. ebd., S. 127–135.

10 Vgl. ebd., S. 146–150.

11 Vgl. ebd., S. 16–167.

12 PNF steht für den „Partito Nazionale Fascista“

13 Vgl. ebd., S. 164–172.

Außenpolitisch war Italien noch keine Großmacht, obwohl die Anstrengungen auf militärischer Ebene über die bestehenden Möglichkeiten hinaus vorangetrieben wurden. Denn der Wunsch seitens der Regierungen, vorne auf dem europäischen Parkett mitzuspielen, war groß, was aber nach dem Aufstieg Preußens zur Vormacht Europas nach 1871 nicht gelang. Die Aufnahme in das Bündnis mit Österreich-Ungarn und Deutschland hatte nur zur Folge, dass man nunmehr das Gefühl hatte, anerkannt worden zu sein, und dass man sich auf der verzweifelten Suche nach Prestige in problematische Kolonialabenteuer stürzte. Ungeklärt blieben nur die italienische Ansprüche auf Gebiete wie Triest und Trient, welche noch zu Österreich gehörten und offiziell aufgegeben wurden, aber inoffiziell als „Terra irredenta“ galten.¹⁴



Abbildung 1: Die Aufteilung Italiens

1882 wurde die Zahl der Wahlberechtigten von einer halben Million auf zwei Millionen erhöht, von 2 % auf 7 % der Bevölkerung, womit auch Kleinbürger und gebildete Arbeiter an den Wahlen teilnehmen konnten; aber erst 1912 konnte das allgemeine Wahlrecht für Männer vollständig durchgesetzt werden. Das politische System Italiens ähnelte weniger einem Parlamentarismus als einer „parlamentarischen“ Diktatur, in der der „Primo Ministro“ weitgehend Spielraum besaß und am Parlament vorbei mit Wohlwollen des Königs regieren konnte.¹⁵

Die große Welle der Industrialisierung kann ab 1879 mit dem Anstieg des Kohlepreises beobachtet werden, der sechs Jahre später doppelt so hoch lag. Begleitende Randerscheinungen waren zahlreiche Agrarkrisen durch die Einflüsse des Weltmarktes in einem Land mit rückständiger Landwirtschaft.¹⁶ Das soziale Elend der unteren Klassen war immer noch vorhanden, von über 3 500 Bergarbeitern in Sizilien wurden nur knapp 200 für wehrdiensttauglich gefunden.¹⁷ Verstärkt wurde das Ganze durch die Einführung von Schutzzöllen, um die einheimische Produktion zu schützen, doch Frankreich als Hauptimporteur erhöhte seinerseits die Schutzzölle und es folgte ein Anstieg aller Lebensmittelpreise, die unerschwinglich wurden. Nur die Hälfte der Bevölkerung war aufgrund des Preises von Zuckerrüben in der Lage, sich Zucker leisten zu können.¹⁸ Die Tumulte, die ab 1893

14 Vgl. ebd., S. 182–212.

15 Vgl. ebd., S. 201–211.

16 Vgl. ebd., S. 229–232.

17 Vgl. ebd., S. 224.

18 Vgl. ebd., S. 239.

stattfanden, hatten zur Folge, dass weitgehend vom Militärrecht gebraucht gemacht wurde und 50 000 Soldaten nach Sizilien geschickt wurden. Diese ungewöhnlich harte Repression führte dazu, dass sich Sozialisten mit den Radikalen und Liberalen zusammenschlossen, aber die Mehrheit der Eliten bewunderte das harte Durchgreifen. Eine weitere internationale Erniedrigung erfolgte, als die Vorstöße italienischer Truppen ins Landesinnere Äthiopiens vernichtend geschlagen wurden und fast 6 000 Soldaten starben. Der Rückzug 1897 war unausweichlich. So endete vorläufig die Ära des bisherigen Despotismus, der durch einen übersteigerten Nationalismus und Größenwahn am Risorgimento erfolglos anknüpfte. Doch die Misslage wurde nicht behoben, die Kluft zwischen reich und arm wurde erdrückend und Streiks waren an der Tagesordnung. Die Städte wuchsen schlagartig, während die Sozialisten und Marxisten an Zulauf gewannen, da die traditionelle liberale Linke die sozialen Probleme während ihrer Regierungszeit sogar verschlimmert hatten.¹⁹ Als nächstes folgte eine Regierung, die vom Militär angeführt wurde, um die Ordnung wiederherzustellen. Dabei wurden zahlreiche Sozialisten verhaftet, Zeitungen zensiert, sowie sonstige Freiheiten eingeschränkt. Der Geist des liberalen Systems schien einer noch repressiveren Macht zu weichen. Die Wahlen 1900 ergaben eine Stärkung aller oppositionellen Gruppen wie der Katholiken („neri“) und der Sozialisten „rossi“).²⁰ Gabriele D’Annunzio symbolisierte als rechter Abgeordneter den bevorstehenden Aufbruch der Radikalen, die nun bereit waren, mit den Sozialisten in der Opposition zu kooperieren, mit seiner berühmten Metapher der toten liberalen Partei. „Da una parte vi sono molti morti che urlano e dall’altra pochi uomini vivi: Come uomo d’intelletto vado verso la vita.“²¹

Ab 1900 wurden die Hardliner durch den neuen König Viktor Emanuel III. nicht mehr in die obersten Ämter berufen. Es fand eine Phase der Liberalisierung statt und der Staat versuchte sich weitgehend aus den sozialen Konflikten herauszuhalten, damit sich die beiden Klassen auf Augenhöhe begegnen konnten.²² Als Folge trat eine der wenigen Phasen des wirtschaftlichen Aufschwunges ein, die Lebenserwartung und die Reallöhne stiegen. Die Euphorie machte sich in allen Schichten breit und damit ging ein bis dahin unbekanntes soziales Bewusstsein, sowie ein Unbehagen aufgrund der radikalen Umwälzungen, einher.²³ 1911 versuchte Italien ein weiteres koloniales Abenteuer mit der mühsamen Eroberung Libyens und stillte die Forderungen anderer Parteien, die eine stärkere militaristische und imperialistische Politik forderten. Die Sozialisten unter Mussolini gewannen 1912 an Stimmen, da der verbreitete Antiparlamentarismus die Gewalt den Institutionen vorzog, um sich bei den bürgerlichen Parteien Gehör zu verschaffen. Es war die Geburtsstunde der

19 Vgl. ebd., S. 262–286.

20 Vgl. Banti, Alberto (1996): *Storia della borghesia italiana. L’età liberale*. Rom: Donezelli, S. 266–270.

21 Vgl. Smith, Denis Mack 1969, S. 293. „Auf einer Seite sind viele Tote, die schreien und auf der anderen wenige lebendige Männer: Als Intellektueller gehe ich zum Leben.“ (Übersetzung G. S.)

22 Vgl. ebd., S. 317–326.

23 Vgl. ebd., S. 366–371.

dogmatischen Massenparteien, die schließlich die Liberalen stürzten und Mussolinis „Partito Nazionale Fascista“ die Wahlen 1924 nach dem faschistischen Putsch 60 % gewinnen ließ.²⁴

2.1.2. Das italienische Bürgertum

Nach 1870 und der Verlegung der Hauptstadt nach Rom galt das Zeitalter des Risorgimento als abgeschlossen, die Träume eines republikanisch-demokratischen Italiens nach den Revolutionären Mazzini und Garibaldi wurden verworfen und es etablierte sich eine monarchistische politische Ordnung nach Cavour. Italien war stark geprägt von Widersprüchen, die ihre Identität und kulturelle Entwicklung bis heute beeinflusst haben, einerseits die herrschende Analphabetisierung, die 1860 noch 80 % der italienischen Gesamtbevölkerung betraf und auf der anderen Seite die höchste Zahl an Universitäten in Europa. Dasselbe findet sich wieder in der Kluft zwischen dem hochentwickelten Norden Anfang des 20. Jahrhunderts und dem unterentwickelten italienischen Süden, der schon 1878 zum Problemfall deklariert wurde.²⁵ Es gibt keine einheitliche Kultur und das Bürgertum ist anfangs nur eine kleine Schicht im Vergleich zur Bevölkerung. Das Zensuswahlrecht war anfangs so selektiv, dass nur knapp 2 % der Bevölkerung wählen durften.²⁶ Die bürgerlichen Intellektuellen empfanden ab diesem Punkt als Ihr Anliegen alle Denkrichtungen zu bekämpfen, die diese Einheit gefährden konnten, inklusive den verschiedenen Dialekten.²⁷ Diese Entwicklung vergrößerte umso mehr den ohnehin vorhandenen Graben zwischen den Intellektuellen und dem einfachen Volk.

Was heute in Deutschland das gewöhnlichste Wort im politischen Diskurs darstellt – das Wort Bürger –, war zur Zeit des liberalen Italiens nahezu eine Beleidigung und wurde überaus selten verwendet. Eine Studie von 1878 beziffert die mittleren Schichten als die Klasse, die am ehesten die italienische Nation lenken könnte. Ihre Vorzüge seien der ausgeprägte Patriotismus, die Tüchtigkeit und die strenge Religiosität.²⁸ Doch das Fazit ist ernüchternd, denn außerdem sieht der Autor eine Reihe von Unsitten des Bürgertums, insbesondere einen übersteigerten Individualismus, welcher als typisch für die italienische Kultur diagnostiziert wird. Das Bürgertum wurde als die Schicht angesehen, die eine gewisse ökonomische Stellung erlangen konnte durch jede Art von Handel und viele zeitgenössische Werke verachteten eben dieses Streben nach Gewinn als Materialismus. Darüber hinaus wurde der Bürger als ein fauler konservativer Philister beschimpft.²⁹ Ein Selbstbewusstsein des Bürgers als Klasse war praktisch nicht vorhanden, da auch ein gewisser Widerspruch zwischen

24 Vgl. De Felice, Renzo (2001): *Breve storia del Fascismo*. Mailand: Mondadori, S. 28.

25 Vgl. Heinz, Thoma/Hermann H. Wetzel (1992): *Novecento*, in: Volker, Kapp (Hrsg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 279–284.

26 Vgl. Banti (1996), S. 25.

27 Vgl. Heinz/Wetzel (1992), S. 250–253.

28 Vgl. Banti (1996), S. 226–228.

diesem Klassendenken und der Nation als Ganzes besteht. So wurde auch von der Politik eher das Wort des Volkes, der die Einheit widerspiegelt, verwendet anstatt der indirekten Anerkennung unterschiedlicher und miteinander konkurrierender Klassen.³⁰

Die Ernüchterung des revolutionären Geistes des Bürgertums findet sich außer in Italien auch in Frankreich und in Deutschland wieder. Die große Zäsur in Frankreich wird dargestellt durch die blutige Niederschlagung der Pariser Kommune im Jahr 1871 und in Deutschland findet eine ähnliche Entwicklung nach der deutschen Einheit statt. Zur Jahrhundertwende schlugen sich die bisherigen sozialen Konflikte noch stärker innerhalb der Gesellschaft nieder als bisher. Den Bürgern war es nunmehr möglich, die politische Teilhabe zu genießen, die sie 1848 erkämpft hatten. Die Erfahrungen der Korruption und des Opportunismus im neuen politischen System wurden zum Synonym der italienischen „Borghesia“³¹. So blieb eigentlich nur eine Schicht übrig, die ihre Forderungen nach erweiterter Demokratie und sozialer Gerechtigkeit durchsetzen wollte. Marx nennt sie das „Lumpenproletariat“, aber in Italien waren die sozialistischen Forderungen weniger stark ausgeprägt aufgrund der verspäteten Industrialisierung; und auch dieser Schicht wurde von rechter Seite abfällig Bürgerlichkeit vorgeworfen. Der aufkeimende Patriotismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts galt nicht den staatlichen Institutionen oder nur dem König, sondern es verwandelte sich in eine aggressive Forderung nach einer grundlegenden Erneuerung – paradoxerweise gegen den Bürger selbst.³²

2.2. Zwischen Klassizismus und Verismo

„Das Italien des Ottocento hat etwas Kleinliches, Erschöpftes, Provinzielles an sich“³³, diese Bezeichnung von Alberto Moravia ist sehr treffend für die Zeit des Risorgimento im Vergleich zu den Entwicklungen in den anderen europäischen Nationen. Italienische Meisterwerke in der Lyrik oder in der Literatur waren rar geworden und der Stil war allgemein von einer spätromantischen Stimmung geprägt. Nach der Einheit breitete sich zunehmend die Philosophie des Positivismus aus, welche – angeregt durch die neusten wissenschaftlichen Entdeckungen und die neuen Theorien Dar-

29 Vgl. Benadusi, Lorenzo (2005): *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*. Mailand: Feltrinelli, S. 23.

30 Vgl. Banti (1996), S. 236.

31 „Bürgertum“ (Übersetzung G.S.)

32 Vgl. ebd., S. 316–322.

33 Heinz/Wetzel (1992), S. 284.

wins oder Comtes – eine ständige Weiterentwicklung und Perfektionierung der Welt und deren Geschichte prognostizierte sowie einen nahezu wissenschaftlichen Umgang mit der Kunst forderte.³⁴

Aber dieser Wandel von einer romantischen zu einer realistischen Ästhetik verlief in der Kunst nicht ohne Reibungen. Beide Strömungen überlagerten sich zum Teil und viele Intellektuelle blieben ihren eigenen Traditionen treu. Dieses Unbehagen führte zum ersten italienischen Phänomen der „Boheme“. Auf der Suche nach neuen Ideen entstand eine erste italienische Avantgarde, die „Scapigliatura“, auf Deutsch: die Zerzausten.³⁵ Sie bildeten sich ab 1860 und kritisierten die rückständigen Institutionen und die bürgerlichen Konventionen. Sie suchten Inspiration in der zeitgenössischen Kunst aus dem Ausland, vor allem aus Frankreich; sie versuchten, die Lebensweise der französischen Künstler nachzueifern. Immer noch auf Basis einer romantischen Sensibilität versuchten sie an den bürgerlichen Idealen zu rütteln, indem sie die sinnliche Liebe priesen und das Böse als Quelle neuer Möglichkeiten stilisierten. Es war eine erste Kritik an der starren Tradition Italiens, repräsentiert durch die Werke Alessandro Manzonis und die Opern Giuseppe Verdis. Nicht umsonst waren die Scapigliati in Mailand zuhause, denn es galt als die modernste Stadt Italiens. Dennoch bleiben sie eine Randerscheinung innerhalb der künstlerischen Szene Italiens, da sie ganz im Stile der Pariser Bohemien keinen Zugang zur Masse suchten, sondern sich bewusst für die Ausgrenzung im Schatten der Großstadt entschieden.

Rezeptionsgeschichtlich zählt diese Bewegung als der erste kurze Befreiungsversuch, eine neue literarische Rebellion voranzubringen. Doch ihnen gelingt es nicht, da sie selber innerhalb der engen traditionellen Denkmuster der italienischen Kunst verbleiben. Neu sind dagegen die ausgeprägte Ironie und das sozialkritische Bewusstsein, welche zum Positivismus der damaligen Zeit im direkten Widerspruch stehen und vor allem die bürgerliche Heuchelei nach dem Risorgimento ablehnen.³⁶

Doch dabei handelte es sich nur um eine Übergangsphase. Die neue Kunstrichtung in der Literatur war nunmehr der Verismus, der sich gegen den französischen Naturalismus durchsetzen konnte. Die Industrialisierung und die damit verbundenen Probleme werden durch die realistische Brille thematisiert und betrachtet und die romantische Forderung nach Zuwendung zu den niedrigen Schichten und ihrer bodenständigen Kultur aufgegriffen. Das soziale Leben und Elend in den neuen Industriestädten oder im unterentwickelten Süden am Anfang der 1880er Jahre stand nun im Mittelpunkt. Die Veristen standen im direkten pessimistischen Widerspruch zu den französischen Naturalisten, die die Geschichte als positive Kraft betrachteten. Die soziale Wirklichkeit war so ernüchternd, dass im Süden eine fatalistische Haltung beobachtet wurde, „die sich einer konservativen re-

34 Vgl. Vecce, Carlo (2009): *Piccola storia della letteratura italiana*. Neapel: Liguori, S. 365.

35 Vgl. ebd., S. 373–375.

36 Vgl. Heinz/Wetzel (1992), S. 285–288.

signierten Sozialphilosophie anschloss³⁷. Es war der erste Versuch, den Graben zwischen intellektueller Elite und Volk durch eine nüchternen Sprache zu überwinden. Aber der Aufstieg der Volksmusik vor allem aus Neapel zeigt, dass sich die Menschen immer noch nach Sentimentalität sehnten,³⁸ als ein Volk, das „zwischen Fortschritt und Immobilismus den Mythos und nicht die Wahrheit“³⁹ suchte.

Diesen Mythos konnte als letzter bedeutender Vertreter des Klassizismus Giosuè Carducci liefern. Er vereinigte die vergangene Größe Italiens mit der Forderung nach einer Erneuerung der Gegenwart. Er verkörperte die letzte Generation, die die Einheit Italiens begrüßte und in seinen Werken Kritik an den Zuständen übte, aber er vermischte neue und alten Gedichtformen in Anlehnung an Dante und Petrarca.⁴⁰ Seine Person gilt als Sinnbild der Enttäuschung des Risorgimento: einerseits bedingungslose Liebe zur neuen Nation und andererseits die für Italien bislang typische Resignation darüber, nichts an dieser Wirklichkeit verändern zu können. Noch ein Widerspruch seines Schaffens war gegeben mit seiner Begrüßung der Moderne Italiens, mit seiner Ablehnung der alten Institutionen wie der Monarchie und des Klerus und zugleich mit seiner Suche nach vergangener Größe in der Antike. Die Flucht vor der sozialen Wirklichkeit stellt nur die Fortsetzung der bislang typischen Trennung zwischen den unkultivierten Massen und ihrem Elend auf der einen Seite und den Intellektuellen und ihren kultivierten Lesern auf der anderen Seite dar. Carducci starb 1906 nach der Verleihung des Nobelpreises für Literatur. Mit ihm geht zugleich die Idyllische Vorstellung der Antike verloren.

2.3. Le fin de siècle

Die neue Philosophie wird nicht von einer Harmonie zwischen Gott, Welt und Menschen begleitet. In der Tradition Nietzsches und Heideggers gilt jeder religiöse Mythos und jedes Ideal als verloren.⁴¹ Der Verlust Gottes war die Quelle einer Kunst, die sich nunmehr als Basis für eine revolutionäre Bewegung zur Verstärkung aller Zweifel und Unruhen gegen den Menschen und gegen die Welt verstand.

37 Ebd., S. 289f.

38 Vgl. Vecce (2009), S. 380.

39 Heinz/Wetzel (1992), S. 295.

40 Vgl. Vecce (2009), S. 381f.

41 Vgl. Flora, Francesco (1962): *Storia della Letteratura Italiana*. Bd. 5. 8. Aufl. Verona: Mondadori, S. 616.

2.3.1. Decadentismo

“Una delle parole tematiche del Rinascimento è la parola ‘gioia’.
La parola tematica, dal romanticismo in poi, sarà ‘noia’.”⁴²

Noch immer spürt man Anfang des 20. Jahrhunderts die Probleme der schnell aufholenden Industrialisierung in Italien. Kennzeichnende Faktoren waren die Agrarkrise ab 1890, die den Süden noch ärmer machte, die staatlichen Repressionen um die freie kapitalistische Entwicklung voranzubringen, dazu die konservative Regression, die vor-kapitalistische Werte propagierte, die mögliche Gefahr des Proletariats, sowie die Ablehnung des kapitalistischen Systems.⁴³ Hinzu kam die bereits vorhandene und nun zunehmende Kluft zwischen den Intellektuellen und dem Bürgertum, sowie der wachsende Konflikt zwischen Proletariern und Bürgern. Die herrschenden Eliten stellten das bisher erreichte in den Mittelpunkt, während die neuen Intellektuellen auf das ästhetische Sinn- und Innovationsvakuum hinwiesen. Dies hat den italienischen „Decadentismo“ zur Folge, der keinen Durchbruch schaffen will, wie die Scapigliatura, sondern die alten Kulturmuster lediglich erneuern kann, um das „Auseinanderreißen“ zu verhindern. Dabei stürzen sich Literaten und Poeten wie Gabriele D’Annunzio auf eine übersteigerte Romantik gegen den bisherigen Klassizismus. Vor allem bei ihm findet sich



Abbildung 2: Gabriele D’Annunzio vor seinem berühmten Flug über Wien im Ersten Weltkrieg

ein Kult des Nationalismus, eine Steigerung im Vergleich zum Patrioten Carducci. Dazu kommt seine Inspiration durch Nietzsches Schaffen, die Überwindung des Menschen, sowie eine neue Synthese von Leben und Kunst.⁴⁴ Eine neue Form der Ironie und des Sarkasmus richtet sich gegen die eigene Gesellschaft und negiert jede Form von Größe und Erlösung, preist aber gleichzeitig die menschlichen Instinkte und wendet sich gegen die Vernunft auf der Suche nach einer neuen Mystik.

⁴⁵

⁴² Vgl. ebd., S. 612. „Eines der Schlagwörter des Rinascimento war das Wort ‚Freude‘. Vom Romanticismo an wird es ‚Langweile‘ sein.“ (Übersetzung G. S.)

⁴³ Vgl. De Castris, Leone (1995): *Il decadentismo italiano*. Svevo Pirandello D’Annunzio. 2. Aufl. Rom: Ed. Laterza, S. 44f.

⁴⁴ Vgl. Heinz/Wetzel (1992), S. 307–309.

⁴⁵ Vgl. Flora (1962), S. 617.

D'Annunzio ist ein gutes Beispiel an dem man die Figur des Futuristen Marinetti messen kann, er war der führende italienische Schriftsteller zur Jahrhundertwende. Sein Einsatz für den Kriegseintritt Italiens war unermüdlich und er führte diesen Weltkrieg zu Lande zu Wasser und in der Luft, sodass er schließlich 3 Tapferkeitsmedaillen erhielt. Nach dem Krieg besetzte er mit Desertern die Hafenstadt Fiume (heute Rijeka), über die ein Disput zwischen den Siegermächte herrschte, ob sie an Italien oder an Jugoslawien angegliedert werden sollte. Dieses Thema spaltete die italienische Öffentlichkeit der Nachkriegszeit und bis 1920 stand D'Annunzio an der Spitze des expansionistischen Flügels und wurde über seinen Tod hinaus vom faschistischen Regime verehrt.

2.3.2. Futurismo

Neben dem „Ennuie“⁴⁶ fingen die italienischen Künstler zunehmend an, sich von den Einflüssen aus anderen europäischen Staaten inspirieren zu lassen. So veröffentlichte Filippo Tommaso Marinetti 1909 das „Manifesto del Futurismo“ auf der Titelseite der Pariser Zeitung „Le Figaro“, die bürgerliche Zeitung Frankreichs schlechthin. Der Text stellt eine Mischung aus Poesie und Programmatik dar, ein „symbolisches Gedicht in Prosa“⁴⁷. Thema der Prosa ist ein nächtliches Treffen in Mailand, in dem Marinetti und seine Freunde bis zum Morgengrauen wach waren. Beim Sonnenaufgang fühlen sie sich schließlich wie wild aufgrund

der Motorengeräusche auf der Straße und fahren sogleich mit ihren Autos davon. Es herrscht ein Gefühl der Euphorie und des Hochmutes vor während sie dem Tod hinterher jagen, die Autos stellen zugleich ihre „Bestien“ und „Geliebten“ dar, bis schließlich die Fahrt in einem Straßengraben endet, um zwei Radfahrern auszuweichen. Dieser Unfall stellt der Geburtsmythos des Futurismus dar, der damit endet, dass elf programmatische Punkte aufgelistet werden, von der Liebe zur Gefahr über die Verachtung der Frau bis hin zur Vergötterung des Kampfes und des Krieges als einzige „Hygiene auf der Welt“⁴⁸.



Abbildung 3: Marinetti und sein Auto um 1908

der damit endet, dass elf programmatische Punkte aufgelistet werden, von der Liebe zur Gefahr über die Verachtung der Frau bis hin zur Vergötterung des Kampfes und des Krieges als einzige „Hygiene auf der Welt“⁴⁸.

46 Die literarische Thematisierung der Langweile, geprägt von Charles Baudelaire.

47 Strobel-Koop, Regina (2008): Geschichte und Theorie des italienischen Futurismus. Literatur, Kunst, Faschismus. Saarbrücken: VDM Verlag, S. 15.

48 Zecchini, Valerio (2000): Futurismo e Fascismo. Manifesti e Programmi. Bologna: Planetario, S. 20.

Als Außenseiter gelingt es Marinetti dank seines übersteigerten Nationalismus, den Geist der Zeit am Vorabend des ersten Weltkrieges zu treffen. Er propagiert gegen Österreich in zum Teil spektakulären Aktionen wie dem Führen von „Strafexpeditionen“ gegen Zeitungsverleger oder dem Werfen von Flugblättern für den Krieg aus dem Glockenturm in Venedig.⁴⁹ Später meldeten sich die Futuristen für den von ihnen herbeigesehnten Krieg und viele Vertreter wie Boccioni starben im Gefecht. Nach dem Krieg geht eine neue Phase des Futurismus einher, die sich durch eine wachsende Anhängerschaft und eine zunehmende Radikalität auszeichnet.

2.3.3. „Arte Azione“ und D’Annunzio

Wieso es sich lohnt, die Beziehung zwischen D’Annunzio und dem Futurismus genauer unter die Lupe zu nehmen, liegt daran, dass die Ähnlichkeiten auf der Hand liegen: das Zusammenfallen von Kunst und Leben, die Vorliebe für Objekte in Bewegung und die Simultaneität.⁵⁰ Sein Einsatz im ersten Weltkrieg als über fünfzigjähriger hatte eine Vorbildfunktion, genauso wie sein Einsatz in der Politik eines neuen Italiens, die kurzzeitig in seinem eigenen Staat in Fiume gipfelte. Doch trotz der zum Teil gegenseitigen Anerkennung, so blieb D’Annunzio dem Geist des einsamen Intellektuellen treu und experimentierte in der Kunst nur für sich, ohne eine Theorie daraus zu bilden. Er untersucht die verschiedenen Widersprüchen der Objekte in seinen Werken, während die Futuristen blind die jetzige Modernität besingen - ohne Rücksicht auf mögliche Widersprüche, wie das Elend des Individuums im Reich der Maschinen.⁵¹

Das wird vor Allem deutlich im Buch: „Forse che sì, forse che no“, einer der ersten Fliegerromane, aber D’Annunzio versucht noch eine Reprise der antiken Mythologie. So stellt die neue Technik der Erneuerung der alten Mythen. Ein Auto, welches einem alten Kampfwagen entsprechen kann, dabei stellt der Heroismus für ihn das dar, was schon in der Antike galt. Der „Decadentismo“ hat folglich auch im Futurismus seine Spuren hinterlassen, aber dessen Starre und Trägheit, die noch von der Romantik seit dem Risorgimento vorherrschend war, wurde verworfen.⁵²

Dem futuristischen Künstler soll zwar bewusst werden, dass „Arte“ und „Vita“ nicht voneinander getrennt sind, sondern Kunst auch die Gesellschaft verändern kann, aber im Gegensatz zu D’Annunzio soll die Aktion nicht nur auf alte Wegen wie die Politik oder Literatur basieren, sondern auch durch die neuesten Errungenschaften der Technik. Die Wirkung dieser Kunstrichtung wäre ohne die

49 Vgl. Salaris (1985), S. 63.

50 Vgl. Balducci, Maria Giulia (1994): Per un’indagine sui rapporti tra la prosa dannunziana e quella futurista, in: D’Annunzio e le avanguardie. Pescara: Edizars, S. 35.

51 Vgl. Salaris, Claudia 1985, S. 46.

52 Vgl. Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1993): Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Hamburg: Rowohlt, S. 39-47.

intensive Nutzung und Schaffung neuer Formen der „Propaganda“⁵³, bei weitem nicht so umfangreich gewesen, wie die Scapigliatura bewiesen hatte. Der Futurismus gilt auch als soziale Bewegung in dem Sinn, dass gesellschaftliches und politisches Engagement mit dem künstlerischen einhergeht.⁵⁴ Die bisherigen Regeln wurden außer Kraft gesetzt, alles Vergangene wurde als „Passatismo“⁵⁵ abgestempelt und sollte überwunden werden. Doch aller Organisation von Marinetti zum trotz, die Bewegung war sehr lose aufgebaut und befand sich in ständigem Wandel durch Neuzugänge und Trennungen. Dennoch konzentriert sich rezeptionsgeschichtlich das Interesse überwiegend seine Person, die den Futurismus finanziell unterstützte, massenwirksam organisierte, sowie führte.

53 Ehrlicher, Hanno behandelt sehr ausführlich die Praxis des Manifestes in: Ehrlicher, Hanno (2001): Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden. Berlin: Akademie Verlag, S. 11-35.

54 Vgl. Flore, Francesco 1962, S. 642.

55 Darunter wird eine Einstellung gemeint, die "statico, tradizionale, professorale, pessimistico, pacifista, nostalgico, decorativo ed esteta" ist. Marinetti e il futurismo aus: Saccone, Antonio (1990): Marinetti e il Futurismo. Napoli: Liguori, S. 13.

3. Zwischenfazit: Die Ambivalenz der Revolution

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Italien trotz der geographischen Einheit politisch und kulturell noch lange nicht geeint war. Wirtschaftlich lag ein Graben zwischen dem entwickelten Norden, der sich im europäischen Vergleich gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchsetzen konnte, und dem bis heute unterentwickelten und auf Landwirtschaft ausgerichteten Süden. Gesellschaftlich war das eine Phase der großen Konflikte, überwiegend zwischen den Großgrundbesitzern und den Bauern, sowie der Armen gegen den neuen Staat, der sich jedem Streik gegenüber repressiv verhielt. Die neue parlamentarische Monarchie bedeutete auch eine Ernüchterung der liberalen und republikanischen Hoffnungen, die von Mazzini und Garibaldi während der Einigungskriege ausgelöst wurden, denn es fanden zunächst keine Reformen statt. Die parlamentarische Praxis bestand darin, dass der vom König eingesetzte Ministerpräsident durch Ämterpatronage eine Koalition schaffen konnte und per königlichem Dekret regierte. Somit konnte sich erst ab dem 20. Jahrhundert feste Massenparteien wie die sozialistische und die katholische Partei bilden, die dann anschließend dieses alte System bedrohten.

Die Kunst hatte aufgrund der hohen Zahl an Alphabeten im Volk zu Beginn nach dem Risorgimento ihre Rolle in der Gesellschaft noch nicht gefunden. Das bisher hochgepriesene Einheitsgefühl aller Italiener schien nun erreicht, die fortschreitende Industrialisierung führte die Literatur zum Positivismus, zum Glauben an die Wissenschaft und den Fortschritt zur Lösung der gesellschaftlichen Probleme. Nach Italien gelang der Positivismus unter dem Namen des „Verismo“, der vorwiegend die missliche Lage der Landbevölkerung in dieser neuen Gesellschaft darstellt. Es war die erste Antwort der Kunst auf den Werteverfall, weg von der romantischen Sensibilität, hin zu einer realistischen, doch es gab auch andere Antworten. Eine davon war die Bildung einer Gruppe von Bohemiern nach französischem Vorbild, den „Scapigliatura“, die manchen als die erste italienische „Avantgarde“ gilt. Es war eine Gruppe antibürgerlicher und unangepasster Künstler, die die sinnliche Liebe und das Böse als Ausdruck unbekannter Potentiale priesen. Dennoch war das eine Ausnahme; so verwundert es nicht, dass Carlo Collodis „Pinocchio“ als eines der Hauptwerke dieser Zeit gilt, als Versuch des Literaten, eine einheitliche Sprache zu fördern.⁵⁶ Die Enttäuschungen von den Liberalen an der Regierung und das schwere Gefühl der Intellektuellen, sich dieser neuen Gesellschaft um die Jahrhundertwende anpassen zu müssen, führt zu dieser „Fin de siècle“-Kultur.⁵⁷

Die wenigen Ausreißer sind Spätromantiker wie Giosuè Carducci, aber die Erkenntnis der Literaten, sich am Rande der Gesellschaft zu befinden, trieb eine zusätzliche Selbstmarginalisierung

56 Vgl. Heinz/Wetzel (1992), S. 287.

57 Vgl. Balducci (1994), S. 34.

voran, „L’art pour l’art“.⁵⁸ Dieser verbreitete Identitätsverlust schuf einen fruchtbaren Boden, um die nunmehr als weniger rational betrachtete kapitalistische Entwicklung abzulehnen. Der Dekadentismus stellte das Ende der bürgerlichen Hegemonie dar, die das 19. Jahrhundert nahezu durchgehend geprägt hatte.⁵⁹ Es folgt eine Flucht der Kunst weg von der Vernunft der Aufklärung ins Reich des Irrationalen. Die Sehnsucht nach Erlösung des kleinbürgerlichen Intellektuellen wurde nunmehr von der Ablehnung der modernen Werten befriedigt. Die Futuristen konnten noch zusätzlich die unmittelbare und inhaltsleere Form der Überbrückung anbieten. Die Subjektivität des Künstlers gegen die bürgerliche Gesellschaft war legitimiert durch das pragmatische Aufgreifen des traditionellen Mandats des Intellektuellen, um somit die oben genannte Krise zu überwinden, doch das war eine tautologische Lösung.⁶⁰ Dieses zeichnet sich deutlich bei D’Annunzio ab, der das alles nicht thematisiert, sondern entsprechend handelt und sein Leben als Kunst darstellt. Die Futuristen lassen sich stark von ihm inspirieren und unterstützen seine Form der „Artecrazia“ bei der Besetzung von Fiume. Dennoch müssen sie sich abschließend, wenn auch nie endgültig abgrenzen. Der Futurismus stellt als heilsversprechende „Religion“ eine Übersteigerung und Systematisierung dieser Prinzipien dar und findet einen hohen Zulauf als Sammelbecken von Gegnern der bürgerlichen Gesellschaft, ihrer Kultur und Werten. Dies sind Intellektuelle wie die „Scapigliati“, die Arbeiter, die sich anfangs des Öfteren auf die Seite der Futuristen geschlagen haben, und Anarchisten. Der Ruf der Futuristen nach „Irrendenzionismo“⁶¹ nährt sich von D’Annunzio, aber dieser wäre nie soweit gegangen, öffentliche Strafaktionen durchzuführen, wenn es sich nicht wie bei Fiume um sowohl politische als auch künstlerische Ziele gehandelt hätte. Dieser Nationalismus nährt sich von der Abgrenzung von der gesättigten Gesellschaft, die nach 1870 in der Kunst keinen Wunsch mehr nach geographischer Expansion hegt, sondern sich eher auf das Kleine und Provinzielle konzentriert. Dass die gesellschaftlichen und kulturellen Konflikte und Entwicklungen der Jahrhundertwende überwiegend als Krise wahrgenommen wurden, erzeugt nicht nur den „optimistischen“ Pessimismus des „Decadentismo“, sondern auch die alternative Bewegung zum Futurismus. Dabei handelte es sich um den „Crepuscolarismo“. Diese Richtung zeichnet sich dadurch aus, dass sie eine Steigerung des „Decadentismo“ darstellt, aber nahezu entgegengesetzt zu Marinetti. Der Bedeutungsverlust des Intellektuellen wird verinnerlicht und deshalb widmen sich diese Künstler trostlosen Subjekten des Alltäglichen.⁶²

Insofern kann der Futurismus als revolutionär gelten, als nach dem Geltungsverlust die Dichtung neu begründet wird und der Führungsanspruch eines bisher einzelnen Intellektuellen wie

58 Vgl. De Castris (1995), S. 13.

59 Vgl. ebd., S. 22f.

60 Vgl. ebd., S. 47.

61 Ideologie der panitalienischen Bewegung, die alle italienisch bewohnten Gebiete beanspruchte.

62 Vgl. Heinz/Wetzel (1992), S. 313f.

D'Annunzio oder Carducci durch ein gesamtes Kollektiv gefordert wird. Eine weitere Rolle spielen ohne jeden Zweifel die neuen Mittel, die die Futuristen für sich in Anspruch nehmen: Ihre Palette reicht von den traditionellen Formen wie Theaterstücken oder Gedichten bis hin zu Flugblätteraktionen, Gewaltanwendung usw. Andererseits gibt es wie eben dargestellt einen evolutionären Charakter der Bewegung, der die Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen lediglich erneuert. Denn die Ziele einer Befreiung vom Vergangenen, Bürgerlichen, Christlichen, Kapitalistischen sind schon vorher begründet worden durch die zunehmende Ablehnung der neuen Klassen der bisherigen kulturellen Hegemonie. Die Kritik am Bürger ist wohl das treffendste Beispiel, welches die Haltung der nun erstarkenden Schichten wie die der Arbeiter widerspiegelt. So kann auch der Kommunistenführer Antonio Gramsci 1921 den Futurismus als revolutionär sehen, weil die Künstler die bürgerliche Kultur zerstört haben, ohne sich zu fragen, ob ihre neuen Werke die zerstörten übertreffen konnten.⁶³

63 Vgl. Gherarducci, Isabella (1984): *Il futurismo italiano. Materiali e testimonianze critiche*. Rom: Editori Riuniti, S. 183.

4. Futurismus und Faschismus

Somit wird deutlich, wie sich der Futurismus als Antwort auf die Kunst und auf die gesellschaftliche Lage Italiens bilden konnte. Nun um die zweite Fragestellung zu beantworten, ist es angemessen, sich tiefer mit den Motiven des Futurismus zu beschäftigen, damit sein Idealmensch und das faschistische Menschenbild gegenübergestellt werden können. Ein kurzer historischer Abriss des Verhältnisses zwischen den beiden Phänomenen kann zu Beginn einen Überblick über die wichtigsten Streitpunkte liefern und Ansätze anbieten, die erklären können, inwieweit eine Beeinflussung seitens des Futurismus stattgefunden haben kann.

Das Kennzeichen des futuristischen Menschen ist es, alle Ketten, die ihn fesseln, abzulegen, seien diese verkörpert durch die Vernunft oder den Glauben. Aber auf welchem Weg ist diese Befreiung überhaupt möglich und was erwartet den futuristischen Menschen dann? Um das zu beantworten, werden als zweites die Befreiungsmöglichkeiten behandelt, die den Menschen unterwerfen: die *Velocità*, die Rolle des Kampfes und des Krieges, sowie die Erotisierung der Maschine. Der dritte Punkt wird dann die Verkörperung all dieser Prinzipien darstellen, die in Marinettis Werk „*Mafarka le futuriste*“ ihre Anwendung gefunden haben. Danach werden die Unterschiede zum faschistischen Idealmenschen behandelt. Dieser ist nicht so systematisch artikuliert worden, aber die zugrunde liegende Staatsideologie des Faschismus lässt Rückschlüsse zu. Schließlich soll zusammenfassend erklärt werden, ob der Mensch des Futurismus als Vorläufer des faschistischen Soldaten angesehen werden kann. Dabei soll kurz umrissen werden, inwieweit im Zusammenhang mit Marinetti Walter Benjamins These der „Ästhetisierung des Politischen“⁶⁴ zutreffen kann und worin ihre Grenzen liegen.

4.1. Das politische Verhältnis des Futurismus zum Faschismus

“La parola Italia deve dominare sulla parola libertà”⁶⁵

Der Anspruch, die bestehende Ordnung zu bekämpfen und den Menschen und die Nation zu befreien, trieb zuerst die Futuristen vor dem eigentlichen Faschismus auf die politische Bühne. 1913 erschien das „*Programma politico futurista*“; darin forderten viele prominente Künstler des Futurismus eine militärische Stärkung und ein neues patriotisches Selbstbewusstsein der italienischen Nati-

64 Vgl. Benjamin, Walter (1974): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., Frankfurt a.M., S. 507ff.

65 Marinetti, in Saccone (1990), S. 59. „Das Wort Italien muss das Wort Freiheit beherrschen“. (Übersetzung G. S.)

on, eine sog. „Italianità“⁶⁶, verkörpert durch eine Herrschaft von Kunst und Wissen, eine „Artecrazia“. Diese futuristische Idee ersetzt die bestehende Monarchie und das Parlament durch 30 bis 40 junge Technokraten, die vom Volk durch Syndikate gewählt werden, um ein „Proletariat der Genies“ zu errichten.⁶⁷

Die ersten Berührungen zwischen den beiden Phänomenen fanden bereits vor dem Kriegseintritt Italiens statt, als Mussolini sich von der sozialistischen Partei trennte, um auf eigene Faust für den Krieg zu werben. Ihre politischen Gegner sind die Pazifisten, die Sozialisten und das „parasitäre“ Bürgertum, denen später vorgeworfen wird, den „verstümmelten Sieg“ Italiens verantwortet zu haben, da sie zu wenig gewagt hatten.⁶⁸ Doch dabei

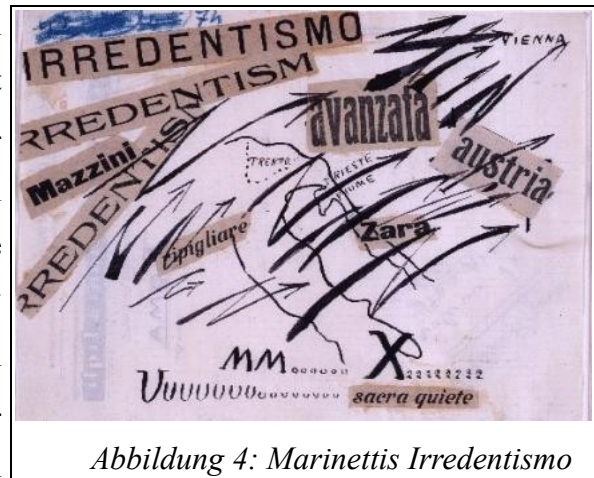


Abbildung 4: Marinettis Irredentismo

ging es nur um Sympathiebekundungen für das gemeinsame Bestreben.⁶⁹ Erst nach Ende des Krieges wurde die Zeitschrift „Roma futurista“ als Plattform für die futuristische Partei gegründet, die sich vorwiegend an die „Arditi“ richtete. Es handelte sich um die italienischen Sturmtruppen, die im Grabenkrieg Marinettis Ideale durch ihren Mut und Einsatz am ehesten vertraten. Das futuristische Programm 1913 diente als Vorlage für das Manifest der futuristischen Partei. Darauf folgte die Gründung verschiedener regionaler Unterabteilungen der Kriegsveteranen, die „Fasci di combattimento“. So passierte es, dass Mussolini mithilfe von Marinetti 1919 in der Lage war, seine ehemalige sozialistische Zeitung zu stürmen. Trotz Spannungen kandidierten Mussolini und Marinetti zusammen auf derselben Liste. Der kleinste gemeinsame Nenner all dieser Gruppierungen waren der Wunsch nach einer nationalistischen Revolution nach dem ersten Weltkrieg und die Führung einer „Antipartei“ zur Ausmerzung des parlamentarischen, klerikalen und monarchischen Übels. Die PNF sollte anfangs nicht nach der gewöhnlichen und korrupten Parteienlogik funktionieren, sondern als Sammelbecken für diese noch vage formulierte Erneuerung dienen. Doch diese nicht vorhandene Programmatik führte dazu, dass die tragenden Prinzipien „Libertarismo“ und „Italianismo“⁷⁰ waren, später wurde jedoch ersteres durch das Primat der Nation verdrängt.⁷¹ Trotz des gemeinsamen Wahlkampfes in der Lombardei konnten sie bei der Wahl keinen einzigen Sitz im italienischen Unterhaus

66 Der Begriff Italianità bezeichnet die postulierte Gesamtheit der italienischen Identität, also Sprache, Nation, Tradition und Charakter des Landes. Er wurde häufig im Zusammenhang mit der Italianisierung nichtitalienischer Gebiete während des Faschismus verwendet.

67 Vgl. Salaris (1985), S. 121.

68 Vgl. ebd., S. 114.

69 Vgl. Crispolti, Enrico (1987): Storia e critica del Futurismo. Rom: Ed. Laterza, S. 197.

70 Gentile, Emilio (1989): Storia del partito fascista. 1919–1922 Movimento e milizia. Rom: Ed. Laterza, S. 34.

71 Vgl. ebd., S. 23–37.

erringen. Ab da wandten sich die Faschisten einer reaktionären Politik zu; die Zielgruppe war nicht mehr das Proletariat, sondern die bürgerliche Mittelschicht Italiens.⁷² Als Folge des radikalen Kurswechsels verließen alte Mitglieder die PNF und die beiden Bewegungen trennten sich wieder im Jahr 1920. Somit war das kurze futuristische Experiment auf dem politischen Feld vorbei und das nicht ohne Kritik, da die Futuristen beinahe Teil des so überflüssigen, trägen und korrupten Parlamentarismus geworden wären.⁷³ So ergab sich eine orientierungslose Phase, in der sich der Futurismus näher an das linke Spektrum heranwagte, angeführt von Marinettis Schrift „Al di là del comunismo“, für die er von führenden Kommunisten in der UdSSR als Revolutionär bezeichnet wurde.⁷⁴ Ein Jahr nach der faschistischen Machtergreifung 1922 mit dem Marsch auf Rom versuchte der Futurismus eine letzte Annäherung an das Regime und deklariert die bestehenden Verhältnissen als „realizzazione del programma minimo futurista“⁷⁵. Marinettis Buch „Futurismo e Fascismo“ lobt den alten Weggefährten Mussolini in höchsten Tönen und geht sogar so weit, die faschistische Idee des „Impero“ zu übernehmen, auch wenn er dieses als neues Reich versteht und nicht als das passatistische römische Reich. Aber die Politik besaß keine Verwendung mehr für die Männer der ersten Stunde und auch die Futuristen mussten des Öfteren enttäuscht werden, zum Beispiel beim Kongress der faschistischen Intellektuellen, wo sich Marinetti nicht durchsetzen konnte, welches er als „passatista e antifascista“⁷⁶ bezeichnete. 1929 wurde Marinetti vom Regime in die neu gegründete „Accademia d’Italia“ aufgenommen, doch trotz aller Anerkennungen konnte der Futurismus nie als Staatskunst Italiens gelten. Stattdessen setzten sich neue Formen des Klassizismus durch. Die letzte offene Kritik des nunmehr still gewordenen Futurismus war 1938 die Verteidigung der modernen Kunst Italiens vor einer möglichen Zensur, wie sie zuvor in Deutschland der Fall war.⁷⁷ Marinetti schlägt sich während des italienischen Bürgerkrieges auf die Seite von Mussolini, denn die Republik von Salò schien den ursprünglich revolutionären Geist des Frühfaschismus wiederaufleben lassen zu wollen. Mit Marinetti stirbt 1944 auch der Futurismus, welcher etwa 35 Jahre lang alle Erwartungen übertroffen hatte, dennoch die Zeit nicht überwinden konnte.⁷⁸

4.2. Die futuristische Erneuerung

72 Vgl. ebd., S. 87–91.

73 Vgl. Crispolti (1987), S. 113–125.

74 Vgl. ebd., S. 202–216.

75 Ebd., S. 135.

76 Ebd., S. 139.

77 Vgl. ebd., S. 217–221.

78 Vgl. Saccone (1990), S. 107–113.

4.2.1. Velocità und Simultaneità

„Zeit und Raum sind gestern gestorben.
Wir leben bereits im Absoluten, denn
wir haben schon die ewige, allgegenwärtige
Geschwindigkeit erschaffen.“⁷⁹

So lautet die Forderung nach ständigem Bestreben nach Modernität im achten Punkt des ersten futuristischen Manifestes. Marinetti ging 1916 in „Italia futurista“ so weit, die neue „religione-morale della velocità“⁸⁰ zu proklamieren. Mit den neuen Erfindungen und Entwicklungen an der Jahrhundertwende – wie dem Auto oder dem erste Flug der Gebrüder Wright 1903 – wurden die bisherigen Grenzen der Entfernung nahezu aufgehoben. Dazu trug auch das Radio bei, welches Informationen aus aller Welt in Realzeit übertragen konnte. Die Futuristen sahen in diese schneller werdenden Welt einen Wandel innerhalb der zeitgenössischen Wahrnehmung und somit der menschlichen Psyche. Waren früher die Nachrichten aus der eigenen Nation von Bedeutung, so lasen nun die Menschen in den Zeitungen über Aufstände in China und Ereignisse auf dem gesamten Globus; die Entfernungen schienen aufgehoben worden zu sein. Die neue „Velocità“ stellt für Marinetti eine Religion und gleichzeitig die Gottheit dar. Daraus folgt ein für den Futurismus typischer Einsatz von semantischen Oppositionspaaren, die als Katechismus der neuen Moral-Religion fungieren:



Abbildung 5: Die erste Ausgabe der Zeitschrift „Parole in Libertà“

“La velocità, avendo per essenza la sintesi intuitiva di tutte le forze in movimento, è naturalmente pura. La lentezza, avendo per essenza l’analisi razionale di tutte le stanchezze in riposo, è naturalmente immonda. Dopo la distruzione dell’antico bene e dell’antico male, noi creiamo un nuovo bene: la velocità, e un nuovo male: la lentezza.”⁸¹

Die Langsamkeit wird als rationale Analyse aller Müdigkeit, als passiv und pazifistisch betrachtet und als abscheuliche Natur verworfen, genauso wie die bisherige christliche Definition von Gut und

79 Schmidt-Bergmann (1993), S. 77.

80 Gherarducci (1984), S. 45.

81 „Die Geschwindigkeit, Besitzerin der intuitiven Synthese aller Bewegungskräfte, ist natürlich rein. Die Langsamkeit, Inhaberin der rationalen Analyse aller Müdigkeiten, ist natürlich lasterhaft. Nach der Zerstörung des alten Gut und Böse schaffen wir ein neues Gut: Die Geschwindigkeit, und ein neues Böse: Die Langsamkeit.“ (Übersetzung G. S.)

Böse. Denn letztere hat die menschlichen Instinkte gezügelt und ihn gezähmt, dagegen wird die futuristische Moral den Menschen vor dem Verfall der Langsamkeit schützen, sowie vor der Erinnerung oder der Gewohnheit, denn diese sind alle Teil des „Passatismo“. Die *Velocità* stellt die Synthese allen aktionistischen Mutes und der Aggressivität dar und daraus wird: „L’energia umana centuplicata dalla velocità dominerà il Tempo e lo Spazio“⁸². Bis heute wird das Bild des Automobils, wie es im ersten Manifest des Futurismus gezeichnet wird, aufgegriffen: nahezu unverändert bleiben die Assoziationen des Autos als Element der Freiheit, Technologie, Modernität, des Geschwindigkeitsrausches und des Machismus bestehen. In den visuellen Künsten wird dieser dynamische Eindruck durch mehrere Perspektiven und eine vermittelte Unendlichkeit der Bewegung, wie bei Boccionis Skulptur „Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“, dargestellt. Die Figuren drücken aus, sich aus der Starre lösen zu wollen und dem Betrachter diese Vitalität zu verleihen. Dagegen stürzten sich die futuristischen Literaten in eine Befreiung der Wörter von den Zwängen der Syntax, die die bisherigen Regeln über den Haufen wirft und die Unmittelbarkeit des Erlebten dem Leser zu vermitteln versucht. Diese Regeln aus dem technischen Manifest der futuristischen Literatur wurden in der Zeitschriftenreihe „Parole in libertà“ angewendet, wobei der Erfolg eher bescheiden blieb.⁸³ Dabei wurden elf Gebote zur Erneuerung präsentiert, die Marinetti bei einem Flug über Mailand vom Propeller des Flugzeuges befohlen wurden⁸⁴: von der Abschaffung des Adverbs oder der Interpunktion zum Aufruf nach Unordnung bei den Darstellungen.⁸⁵ Denn die Grammatik stellt für die Futuristen die Vergangenheit dar, „Passatismus“ per se, denn sie ist statisch und das Symbol für Stagnation.⁸⁶ So ergibt sich, dass der Futurismus diesen Stillstand als Verkörperung der Zukunft ablehnt und mit der Geschwindigkeit als neuer treibender Kraft überwinden will, da deren Ursprung nicht im Vergangenen liegt. Das aber analysiert Hinz als den Widerspruch, dass diese Überwindung der Geschichte im Grunde einen eigenen futuristischen Stillstand anstrebt: sie „verleiht ihm [nur] den Schein von Bewegung“⁸⁷.

Die Simultaneität spielte neben der Geschwindigkeit eine große Rolle in der Kunst. Es ging auch darum, dem Zuschauer oder Leser die Unmittelbarkeit zur Bewegungskraft zu vermitteln. Boccioni und die Maler arbeiteten sehr stark mit der Darstellung ihrer Objekte aus mehreren Per-

82 Marinetti, Filippo Tommaso (1916): *La nuova religione-morale della velocità*, in: De Maria, Luciano (Hrsg.): *Teoria e invenzione futurista*. Miland: Mondadori, S. 130. „Die hundertfache menschliche Energie der Geschwindigkeit wird die Zeit und den Raum beherrschen“. (Übersetzung G.S.)

83 Vgl. Saccone (1990), S. 61f.

84 Die Anspielung auf Moses’ Empfang der Zehn Gebote ist unverkennbar, wobei das Flugzeug die Rolle Gottes übernimmt und somit nach futuristischer Art über den Menschen steht.

85 Vgl. Gherarducci (1984), S. 34–36.

86 Deshalb kritisiert Marinetti in seinem Werk „*La divina commedia è un verminaio di glossatori*“ nicht primär die katholische Ethik Dantes, sondern die Statik, die mit „passatistischen“ Kunstwerken einhergeht, die ständig aufgegriffen wird und Nostalgie, Besonnenheit und schreckhafte Weisheit für die späteren Generationen verbreitet.

87 Hinz (1985), S. 44.

spektiven. Im Manifest „Vita simultanea futurista“ wird dargestellt, dass Simultaneität im Alltag bedeutet, sich über die gültigen Konventionen hinwegzusetzen. Eine Optimierung der Zeit sollte das Ziel sein: so könne man es ruhig als legitim betrachten, die Zeit besser zu nutzen, etwa sich während des Schulunterrichts zu rasieren oder auf Schiffen oder Zügen einkaufen und arbeiten zu können, wie das heute weitgehend der Fall ist.⁸⁸

4.2.2. Lotta und Guerra

Auf den ersten Blick könnte man die Bedeutung des Kampfes und des Krieges bei den Futuristen als Ausdruck der gewalthaltigen Bildsprache oder des Nationalismus missverstehen, heißt es doch im siebten Punkt des futuristischen Manifestes:

„Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muss aufgefasst werden als ein heftiger Angriff auf die unbekanntes Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.“⁸⁹

Der Kampf wird aber Teil des künstlerischen Schaffens. Hatte die Schönheit der Geschwindigkeit zur Überwindung der Geschichte beigetragen, so soll der Kampf den Geist prägen, mit dem die Futuristen ihre Kunst versehen. Denn der Kampf findet nur zum Teil als Straßenschlachten statt, wie ihn die Futuristen oft abbildeten und auch neben den Faschisten daran teilnahmen. Die militaristische Sprache soll eben auf die vielen Kämpfe verweisen; schon der Begriff „Avantgarde“ stammt aus dem französischen Begriff der Vorhut während der napoleonischen Kriege. Die Aufgabe des futuristischen Künstlers soll nicht darin eingegrenzt werden, Beschreibungen der Gewalt zu formulieren, sondern nach Sorel eher Ausdruck des Willens sein, der diesen Mythos antreibt.⁹⁰ Heidegger hatte als Feind, gegen den er ankämpfte, das Chaos. Die Futuristen hatten einen nicht minderen Gegner, nämlich all jene unbekanntes Kräfte zu zerstören, die die Vorherrschaft des Menschen gefährden: das Christentum, alle Institutionen, die Erziehung usw. Mit dieser Erkenntnis wird auch der neunte Punkt des Gründungsmanifestes deutlich:

„Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt [...]“⁹¹

88 Vgl. Gherarducci (1984), S. 63f.

89 Apollonio, Umbro (1972): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln: DuMont, S. 34.

90 Vgl. Ehrlicher (2001), S. 124.

91 Apollonio (1972), S. 34.

Vorwürfe, dass die Futuristen den Krieg als Ausdruck des Nationalismus betrachteten, berücksichtigen nicht, dass es sich um die Verherrlichung jeder ideologisch bedingten Gewalttat handelt.⁹² Der Krieg ist wie die Geschwindigkeit nicht per se eine Schönheit, die man erfassen will, sondern ein unsterbliches Lebensprinzip, wie Marinetti es ausdrückte: „La guerra non può morire, poichè è una legge della vita“⁹³. Diese Katharsis dient dazu, den Menschen zu fordern und seine Potentiale zu entfachen und letzten Endes aus den Trümmern des Vergangenen eine neue Ordnung zu schaffen.⁹⁴ Emilio Gentile sieht die futuristische Hoffnung darin, dass solche pädagogischen Erfahrungen helfen sollen, eine neue Ethik des Mutes zu formulieren.⁹⁵ Diese Mythologie des Kampfes wird von Marinetti verkörpert, der freiwillig am italienischen Libyenfeldzug 1911 teilnahm, 1915 am Ersten Weltkrieg, 1935 am Äthiopienkrieg und 1942 am Russlandfeldzug.⁹⁶

4.2.3. Die „Erotisierung“ der Maschine

„Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine“, das klingt auf dem ersten Blick nach einem gewöhnlichen Sciencefiction-Roman, doch hierbei handelt es sich um das 1910 erschienene Manifest von Marinetti. Die dargestellten Motive und Intentionen spielten eine entscheidende Rolle für das spätere Schaffen, wie bei „Mafarka le futuriste“, deshalb lohnt es sich, dieses Werk genauer zu analysieren.

Es ist eine Hymne an die Schönheit der Maschine, die auch von der Maschine selbst geschaffen wird. Gilt im Vorwort des ersten futuristischen Manifestes das Auto den Autoren als Bestie, die man zu lieben hat, so verändert sich die Beziehung nun grundlegend.⁹⁷ Die Maschine wird vom Mittel zur Darstellung der Schönheit des Geschwindigkeitsrausches zum erstrebenswerten Ziel eines nahezu erotischen Verlangens. Es gilt dieses metallische Wesen zu pflegen und zu begreifen, wie ein guter Mechaniker seine Motoren so sehr liebt, dass er weiß wie viel er aus ihnen herausholen und dabei oft sogar die Erwartungen des Erfinders übertreffen kann.⁹⁸

92 Marinetti wird 1915 in seinem Werk „La guerra solo igiene del mondo“ die Vorstellung relativieren, dass der Futurismus sich mit dem Anarchismus und Revolutionären identifizieren könne, denn diese wollten nur einige Bereiche der Gesellschaft wie Politik und Ökonomie verändern, der Futurismus dagegen strebe weitaus mehr an.

93 Ehrlicher (2001), S. 149. „Der Krieg kann nicht sterben, weil sie eine Gesetz des Lebens ist.“ (Übersetzung G.S.)

94 Vgl. Saccone (1990), S. 98.

95 Vgl. Gentile, Emilio (2009): *La nostra sfida alle stelle. Futuristi in politica*. Rom: Ed. Laterza, S. 27.

96 Vgl. De Maria, Luciano (1983): *Marinetti e il futurismo*. Verona: Mondadori, S. XLI–XLVII.

97 Zecchini (2000), S. 18f.

98 Ohne jemals die Arbeit in Fabriken thematisiert zu haben, hat Marinetti ziemlich treffend die Auswirkungen einer Habitualisierung im Verhältnis Mensch und Maschine beschrieben. So spricht der deutsche Soziologe Heinrich Popitz in seiner Untersuchung „Technik und Industriearbeit“ 1957 in diesem Zusammenhang von „techni-

“Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indivinabile dagli spiriti più lucidi.”⁹⁹

Es sollte ab diesem Manifest auch Teil der futuristischen Forderungen werden, die Masse auf diese Sensibilität der Maschinen vorzubereiten und ihre Gesetze als neue Offenbarung zu verkünden. Für Marinetti stand fest, dass es nur eine Frage der Zeit sei, bis sich der Mensch mit dem Motor vereinigen wird, doch er musste sich zunächst mit dem Piloten und seinem Flugzeug zufrieden geben.¹⁰⁰ Der Austausch von ständiger Intuition, Instinkt und Disziplin zwischen Mensch und Maschine wird die Potentiale des reinen Fleisches steigern und die schwache Seite des Menschen wie seine Gefühle und Triebe mit der starken Seite der Maschine austauschen. Diese übersteigerte Liebe zur Maschine wird den Idealmenschen in einen Vorläufer des Cyborg¹⁰¹ verwandeln, wie wir im nächsten Abschnitt untersuchen werden.

4.2.4. Mafarka: „L'uomo moltiplicato“

Der Roman „Mafarka le futuriste“ ist für Marinetti eine Möglichkeit, seine theoretischen Überlegungen aus „Der multiplizierte Mensch und das Reich der Maschine“ anschaulich darzustellen. Er ist 1910 erschienen und steht in seiner Bildgewalt dem ersten Manifest in nichts nach. Der Protagonist ist der genannte Mafarka, ein arabischer Kriegsfürst in Afrika, der ohne Skrupel jeden tötet oder töten lässt, der ihm im Weg steht und nach der Ermordung seines Onkels König des gesamten Kontinents wird. Doch in futuristischer Manier wird er bis dahin viele Schlachten schlagen und genauso viele Verräter, auch einen Teil seiner eigenen Soldaten, töten müssen. Doch die Schlachten dienen nicht einer Reinigung oder der Erlangung einer tieferen Erkenntnis, es geht vielmehr darum, seinen Willen auf die Probe zu stellen. Er heroisiert jede Schlacht und zweifelt nie an dem Sieg, somit ist es nicht so sehr sein Mut, welcher ihn antreibt, sondern der unerschütterliche Glaube an seine Willenskraft. Im ersten Kapitel „Die Vergewaltigung der Negerinnen“ wird ausführlich beschrieben,

scher Sensibilität“.

99 Saccone (1990), S. 34–36. „Also muss man die unmittelbare und unausweichliche Identifizierung des Menschen mit dem Motor vorbereiten, indem man einen ständigen Austausch von Intuition, Rhythmus, Instinkt und metallischer Disziplin perfektioniert und erleichtert, bisher ist [die Identifizierung] vollständig von der Mehrheit ignoriert und nur von den hellsten Geister erraten worden.“ (Übersetzung G. S.)

100 Später wird die Aereopittura, die Darstellung von der Welt aus dem Flugzeug heraus, ein wesentlicher Teil der futuristischen Kunst.

101 Darunter wird ein Wesen verstanden, welches halb Mensch und halb Maschine ist.

wie seine Soldaten über Frauen herfallen und Mafarka, angewidert von den Trieben seiner Soldaten, diese verjagt. Die Verachtung der Frau kommt immer wieder zum Ausdruck, spätestens als er seinen Sohn als „Frucht seines Willens“¹⁰² ohne die Hilfe einer schmutzigen Vulva erschafft. Man könnte deshalb meinen, dass für Marinetti Mafarka den Übermenschen darstellen soll, aber in Wahrheit ist dieser nur eine erste Stufe, die sich entschieden vom Übermenschen Nietzsches abgrenzt und das Gegenteil vom kontemplativen Leben darstellen soll. So widersetzt sich Marinetti diesem griechischen Übermenschen, der im Staub der Bibliotheken geboren wurde.¹⁰³ Dass Mafarka nur die erste Stufe darstellt, drückt der Autor in einem Prozess aus, um die explizite und abstoßende Darstellung des Sex zu verteidigen: „[Der Held] erhebt sich alsbald vom kriegerischen zum philosophischen und künstlerischen Heldentum“¹⁰⁴. Sein Sohn namens Gazourmah stellt die höchste Form dar, er wird von tausenden Arbeiter geschmiedet und besteht aus Metall. Ein Kuss des Schöpfers als Zeichen seines erotischen Verlangens erweckt ihn schließlich zum Leben: „frei von allen Makeln, die von der unheilbringenden Vulva kommen und zu Verfall und Tod verurteilen!“¹⁰⁵. Aber um frei zu sein und alle Brücken zur Vergangenheit zu trennen, muss dieser metallische Ikarus seinen eigenen Vater Mafarka töten, der wie eine „Mutter“ Anspruch auf ihn erhebt und schließlich im Flug das Firmament unterwirft, nachdem die Erde getötet wurde.¹⁰⁶

Der neue multiplizierte Mensch soll also eine männliche Autarkie bilden, die in der Fähigkeit besteht, sich selber durch eigene Kraft reproduzieren zu können ohne spätere Eltern-Sohn Bindungen, die die Freiheiten einschränken. Aber die „Verachtung des Weibes“, die im ersten Manifest ausgedrückt wird, ist zu verstehen als eine Ablehnung der Frau als das Andere im Vergleich zum hier dargestellten Ideal der Männlichkeit. „Weibheit“ wird zum Synonym für Gefühle, Pazifismus, Schwäche und die mütterlichen Besitzansprüche gegenüber ihrem Sohn. Es sollen die futuristischen Frauen also Kämpferinnen sein und mit einer neuen „Mannheit“ ihre eigene Heroisierung vorantreiben. Dennoch machte die Forderung, die Frau müsse dem Mann nacheifern, daraus eine frauenverachtende Kunst. Die alte Liebe für die Frau soll ersetzt werden durch das neue erotische Verlangen nach Vollkommenheit, die Überwindung der Natur, der Zeit, des eigenen Körpers.¹⁰⁷ Deshalb wundert man sich nicht, dass die invaliden Kriegsheimkehrer mit ihren austauschbaren Prothesen als Teil der großen Verwandlung hin zur Maschine angesehen wurden.¹⁰⁸ Es soll auch ständig ein Stre-

102 Marinetti, Filippo Tommaso (2004): Mafarka der Futurist. Ein afrikanischer Roman. München: Belleville, S. 157.

103 Vgl. De Maria (1985), S. 307.

104 Strobel-Koop (2008), S. 39.

105 Marinetti (2004), S. 159.

106 Vgl. Hinz (1985), S. 50.

107 Für eine freudianische und zum Teil feministische Deutung des Futurismus empfiehlt sich die Lektüre von Strobel-Koop (2008).

108 Vgl. Ehrlicher (2001), S. 140–142.

ben zur Todesnähe stattfinden, denn der gewünschte Tod soll nicht ein langsamer, altersbedingter sein, den die Frau symbolisiert, sondern eine selbstbestimmter Tod als Ziel eines erotischen Strebens, den in der Tat viele Futuristen im ersten Weltkrieg suchten und fanden.¹⁰⁹

4.3. Der Soldat des Faschismus

„Nell’Italia dei fascisti anche i bimbi son guerrieri, siam balilla o moschettieri del regime il baldo fior.“¹¹⁰

(Faschistische Hymne: Duce a Noi)



Abbildung 6: „Balilla“ – Mitglieder der faschistischen Jugendorganisation

Die 1932 erschienene „Dottrina del Fascismo“ versucht die verschiedene ideologischen

und spirituellen Strömungen innerhalb des Regimes auf dem Punkt zu bringen. Der erste Teil wird dem Philosophen Giovanni Gentile zugeschrieben.¹¹¹ Ihre Niederschrift in den 1930er Jahren verdankt man dem europäischen Aufkommen neuer faschistischer Bewegungen, die eine Charakterisierung des neuen Phänomens erforderte.¹¹² Die faschistische Ideologie war stark geprägt vom Pragmatismus Mussolinis, der den Faschismus in seinen Anfängen auch als römische Variante des Transformismo erschienen ließ. Das wirkt sich auch auf die Doktrin des Faschismus aus, deshalb solle sie nicht als unveränderlich gelten.¹¹³

Der faschistische Mensch gestaltet sich als ein ernstes Individuum, das das Leben als Kampf sieht und bereit ist, mit seinen zur Verfügung stehenden Mitteln dieses zu verändern. Dieser Mensch ist Teil der Geschichte und des Staates; außerhalb dieser beiden Instanzen existiert nichts Menschliches oder Spirituelles. Denn er befindet sich innerhalb des Geschichtszyklus und er trägt die gesamte Größe italienischer Vergangenheit mit sich und entgegen der marxistischen Dialektik wird dieser Zyklus nicht von einem Klassenkampf angetrieben. Die Überwindung des marxistischen Modells ist möglich durch die Einteilung des Proletariats und des Bürgertums in produktive „Schichten“ und

109 Vgl. Hinz (1985), S. 97.

110 „Im Italien der Faschisten sind auch die Kinder Krieger, wir sind Balilla und Schützen, die kecken Blumen des Regimes.“ (Übersetzung G. S.)

111 Vgl. Zecchini (2000), S. 85.

112 Vgl. Härmänmaa, Marja (2000): Un patriota che sfidò la decadenza. F. T. Marinetti e l’idea dell’uomo nuovo fascista, 1929–1944. Helsinki: Libreria Tiedekirja, S. 169.

113 Vgl. Heinz/Wetzel (1992), S. 329.

ihren parasitären Gegenpart, den es auszumerzen galt.¹¹⁴ Anstatt das die Individuen Interessengruppen bilden, sind sie Teil des faschistischen Staates, der im Gegensatz zum Parlamentarismus im Duce die Verkörperung der Einheit des einzelnen mit dem Gesamten sieht. Somit ist es Aufgabe des Staates, nicht nur für Ordnung zu sorgen, sondern die „Forme della vita umana“¹¹⁵ durch Erweiterung der nützlichen und Einschränkung der überflüssigen Freiheiten zu bestimmen. Denn der liberale Staat war aufgrund der Auffassung, die Menschen würden ihre Freiheiten selbst definieren, nicht in der Lage auf sie einzuwirken um sie zu verbessern. Das beschriebene Streben nach einer Verschmelzung zwischen Individuum, Staat und Faschismus erhebt letzteren als Teil des neuen faschistischen Mythos und deshalb ist das Leben gegenüber dem Staat von einer tiefen hegelianischen Religiosität und Spiritualität geprägt.¹¹⁶ In der Praxis bedeutete es den religiösen Kult der verschiedenen Symbole der Nation, die dann später zu Symbolen des Faschismus deklariert wurden.¹¹⁷ Erste Akte in diesem Sinne waren die Verehrung der italienischen Flagge bei Aufmärschen, verbunden mit der Bestrafung respektloser Zuschauer, die zum Beispiel ihre Hüte nicht absetzten. Dieser Monopolanspruch des Patriotismus erschuf neue Riten innerhalb der „guerra dei simboli“, die auch nicht vor dem öffentlichen Machtapparat halt machten. Die Symbolik knüpfte an die Mythen vergangener Größe an, aber nicht im nostalgischen Sinne, sondern als Manifestation des erwachten römischen Geistes.¹¹⁸ Dazu notwendig ist die Erziehung der Bevölkerung zu Disziplin und zur Anerkennung der Autorität. Die neue italienische Lebenspraxis soll darin bestehen, dass das Leben als reine Pflicht angesehen wird. Von Risiken unbeeindruckt lautet das Motto nach wie vor „me ne frego“. Der neue Mensch muss durch den Staat erzogen werden, weil es nicht in seiner Natur liegt ein Bürger und Soldat zu sein. So sieht Mussolini den in einem Kollektiv aufgelösten Einzelnen nicht als verschwunden an, sondern als den wahren multiplizierten Menschen.¹¹⁹

Es scheint auf dem ersten Blick einen kompletten Bruch zu geben, verglichen mit den frühen faschistischen Aktionen gegen Sozialisten, die den mutigen und kecken Ardito lobten oder die alte Aufforderungen zur Gewalt der Squadre, wie die Bevorzugung der Liebe zu seiner Waffe als zur Frau.¹²⁰ Nach der faschistischen Machtkonsolidierung sucht man Mussolinis Spruch des „vivere pericolosamente“ vergeblich. Aufgrund der neuen Ordnung sind der Kampf und der Krieg nicht mehr auf unmittelbarer Ebene bei den Squadre anzusiedeln, sondern zwischen den Völkern. Die Auslö-

114 Vgl. Gentile (1989), S. 176 und S. 563.

115 Vgl. Zecchini (2000), S. 89.

116 Gentile, Emilio (2006): *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*. Rom: Laterza, S. 158f.

117 Das ist eine Folge des später erhobenen Anspruchs, den Faschismus mit der italienischen Nation gleichzusetzen.

118 Vgl. Gentile (1989), S. 513–528.

119 Darunter ist aber nicht ein direkter Bezug zu den futuristischen multiplizierten Menschen zu verstehen, da zwischen den bekannten futuristischen Abhandlungen und der „Dottrina del Fascismo“ über 15 Jahre liegen.

120 Vgl. ebd., S. 498.

schung des internen Feindes, als Träger einer antinationalen und fremdbestimmten Ideologie¹²¹ war nunmehr Aufgabe des Staates geworden. Deshalb erfolgte eine Umstrukturierung der Squadre als Teil der Partei in eine nationale Miliz: der erste Schritt auf der Suche nach der Einheit zwischen der PNF und dem Staat.¹²² Was von den anfänglichen Prinzipien übrig blieb, war erstens die starre militärische Hierarchie, die personelle Wahlen nicht zuließ und Disziplin erforderte. Zweitens blieb auch die forcierte Fortsetzung der Bereitschaft zum Krieg, die später in den Schulen körperlich und propagandistisch anerzogen wurde und die italienische Bevölkerung im Sinne dieser Einheit von Volk und Staat zu einem einzigen Soldaten im Kriegsfall schmieden sollte. Die körperliche Erziehung wurde auch als Fortsetzung des Krieges in Friedenszeiten betrachtet und als Teil der Erziehung zur Maskulinität.¹²³ Dieses Bild spiegelte sich im Alltag Italiens in der Praxis der faschistischen Erziehung wider, die später den totalitären Staat ausmachten. Hinzu kam eine Aufteilung in Bürger erster und zweiter Klasse, die durch die jeweilige politische Zugehörigkeit bestimmt wurde und den Zugang zu politischer Teilhabe ermöglichte oder einschränkte.¹²⁴

121 Vgl. ebd., S. 499f.

122 Vgl. ebd., S. 541–543

123 Vgl. Benadusi (2005), S. 22.

124 Vgl. Gentile (2006), S. 185f.

5. Die politische Rolle des Futurismus

Es wird also deutlich, dass für den Futurismus die Zusammenarbeit mit der faschistischen Partei nur ein kurzes Experiment war, dessen Scheitern den Rückzug Marinettis aus der Politik zur Folge hatte. Das wesentliche politische Verbindungselement der Zusammenarbeit war der Mangel der (früh-)faschistischen Bewegung an fester Programmatik. Als Sammelbecken diente sie als Kanalisateur monarchie- und kirchenfeindlicher Stimmung, sowie der Ablehnung des parlamentarischen Systems. Doch es fehlte – abgesehen von den utopischen futuristischen Forderungen – die Artikulation eigener Positionen, die 1920 mit der Abspaltung vieler ehemaliger Gründungsmitglieder zugunsten einer faschistischen bürgerlichen und zugleich antibürgerlichen Politik vonstatten ging.¹²⁵

Beim idealisierten Menschenbild des Futurismus stellt sich der neue Mensch als ein narzisstischer Krieger dar, der ohne Bindungen und Pflicht, außer gegenüber sich selber und seine deklarierten Ziele, welche auch immer das sein mögen, seine Erfüllung in Gewalt oder Gigantomanie finden soll. Im besten Fall wird die Technik soweit sein, dass die Mechanik den Menschen die schwachen Seiten des menschlichen Daseins wie Tod, Krankheit, Gefühle, usw. überwinden lässt und er auch hier nur sich selbst verpflichtet ist und seinen Willen durchsetzen kann. Die grundsätzliche Frage, die offen gelassen wird ist, inwieweit zwei solcher Menschen zugleich auf der Welt existieren können. Beim etablierten Faschismus ist der wünschenswerte Zustand nicht ein solcher Krieger, der seinem eigenen Willen folgt, sondern ein disziplinierter Soldat. Er soll die Einheit zwischen Volk und Staat verkörpern, bereit sich zu opfern wenn es seine Pflicht ist zum Wohl der Nation erfordert. Deshalb erstreckt sich die Treue nur insofern auf seine Kameraden, solange diese auch den Willen des Staates verkörpern. Es fällt nicht schwer sich dieses Bild anhand der nahezu liturgischen Veranstaltungen und Riten, die diesen Bund darstellen und die das Primat des Kollektivs vor dem Einzelnen symbolisieren, vorstellen.¹²⁶ So nimmt im Faschismus der Staat eine immanente Rolle in der Erziehung ein, will der Futurismus dagegen dieses Staatsdenken überwinden. Dieser erste Kontrast spiegelt die unterschiedlichen Wurzeln der beiden Phänomenen wider. Die Wurzeln vieler früheren Futuristen wie Carlo Carrá, Umberto Boccioni oder Luigi Russolo lagen in einem anarchistischem Hintergrund, deshalb verkörperte dessen Übermensch die höchste Stufe des menschlichen Individualismus, die reine Autarkie.

125 Die mangelnde bürgerliche Identität in Italien führte dazu, dass die faschistische Partei anfangs bei der Mittelschicht ihre breite Anhängerschaft finden konnte. Siehe Gentile (1989), S. 69–71.

126 Emilio Gentile gilt als Pionier der politischen Religion im Faschismus; siehe sein Werk „Die Sakralisierung der Politik“, in: Hans Maier (Hrsg.): Wege in die Gewalt. Die modernen politischen Religionen. Frankfurt/Main: Fischer, 2000, S. 166–182.

Die bedingungslose Liebe zur Nation liegt beiden Typen zugrunde, doch die Futuristen sehen in der Geschwindigkeit und der Mechanisierung die größten Potentiale, durch die eine nationale Erneuerung möglich erscheint. Ihre Liebe zur Nation ist die Rechtfertigung dafür, all diese Gottheiten zu preisen, aber der Faschismus sieht diese Liebe als Teil eines eigenen Katechismus. So passt es sehr gut, dass als Teil dieser Erlösung auch die reinigende und erzieherische Gewalt eine Rolle spielt: einerseits durch eine radikale „Ausmerzungs“ aller Feinde, die dem jeweiligen neuen Kult sei dieser die Erotisierung der Maschine oder der Nation – im Wege stehen, andererseits auch als Mittel zur eigenen Läuterung, das auf der direkten Konfrontation mit dem Tod basiert, und um seine eigene Virilität zu feiern – so wird die Ohrfeige als das schlagfertige Argument gefeiert.¹²⁷ Das spiegelt sich wider auch im Kult des Männlichen und der damit verbundenen Frauenverachtung, die beides enthalten, was darauf hindeutet, dass es dafür tiefere kulturelle Ursachen gibt, die noch heute in der italienischen Gesellschaft eine Rolle spielen.

Alles läuft darauf hinaus, dass im Grunde die Einschätzung Marinettis einer minimalistischen Erfüllung des futuristischen Programms durch den Faschismus schlicht falsch war. Allein der Unterschied zwischen der futuristischen Zerstörungswut im Kulturleben und der faschistischen Erweckung vergangener Größe ist sehr groß. Im Endeffekt handelte es sich um zwei unterschiedliche Phänomene. Obgleich beide einen neuen Menschen durch eine nationale Erneuerung schaffen wollten, so verfolgten sie doch entgegengesetzte Wege. Die kurze Kooperation kann darin begründet werden, dass sowohl der Futurismus als auch der Faschismus jeweils Ausdrucksformen des politischen, sozialen und kulturellen Unbehagens Anfang des 20. Jahrhunderts darstellten.¹²⁸ Daraus ergibt sich eine ernüchternde Antwort auf die Frage, inwiefern der Futurismus eine Rolle für den Idealmenschen des späteren Faschismus gespielt haben mag. Die kurze Kooperation im Rahmen von Straffaktionen gegen Sozialisten war nur insofern relevant, dass Marinetti es sich schon vor der faschistischen Bewegung zur Aufgabe gemacht hatte den Veteranenverbände eine Plattform zur Verfügung zu stellen. Die Begeisterung und die erzieherische Rolle der Gewalt wurde dann durch die Aktionspraxis der gegründeten *Fasci di combattimento* übernommen und fand so den Zugang zur faschistischen Doktrin, die sie jedoch nach der Machtergreifung in eine positive und zugleich pessimistische Einstellung ihrer „Soldaten“ zum Krieg relativierte.

Die These Walter Benjamins zum Futurismus als „Ästhetisierung des Politischen“ wurde absichtlich außen vor gelassen, da sie Teil eines nicht endenden Diskurses ist. Ehrlicher nennt sie nicht ohne Grund eine „bis zum Überdruß“¹²⁹ repetierte These. Dennoch ist es aus politikwissenschaftlicher Sicht nicht diese zu ignorieren. So wird in dieser zeitlosen Debatte über die „Politisierung“ oder „Ästhetisierung“ des jeweils Anderen oft eine grundlegende Prämisse des Futurismus selbst

127 Vgl. D’Orsi, Angelo (1992): *L’ideologia politica del futurismo*. Turin: Il Segnalibro, S. 54.

128 Vgl. De Felice, Renzo (1986): *Futurismo politico*, in: *La Quinzaine littéraire* 84, 8, S. 27–29.

129 Ehrlicher (2001), S. 71.

außer Acht gelassen. Marinetti macht eine Trennung zwischen seinem Futurismus innerhalb der Kunst und einem zweiten Futurismus in der Politik. Die Kunst wird immer als Avantgarde dem Volk im voraus sein: „Il movimento artistico futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo”¹³⁰. Die Partei wird stattdessen die gegenwärtigen Bedürfnisse und das revolutionäre Bestreben nach Hygiene der Nation verkörpern und bedarf daher keines künstlerischen Verständnisses.¹³¹ Die Kunst war spezialisiert auf die Aufhebung der strikten Trennung zwischen Zuschauer und Kunstwerk, wie die Unmittelbarkeit in der malerischen Darstellung oder die berühmten „Serate futuriste”, die nicht selten mit einem Polizeieinsatz endeten. Aber es bleibt im Kontext der Kunst zu verorten. So bekräftigte Marinetti in einem Brief, dass die Theaterbesucher, Opfer eines futuristischen Streiches, „selbstverständlich“ entschädigt werden sollten.¹³² Die Politik zeichnete sich auch durch eine Radikalität der Forderungen aus, aber vor allem stolpert man über die Normalität der verwendeten Sprache im Programm und den gewollten Verzicht auf die Form des Manifestes. Der Bruch ist deutlich und Marinetti trifft seine Wahl in diesem Feld um sich als Politiker darzustellen. Deshalb kann das kurze Experiment als Politisierung der futuristischen Ästhetik gewertet werden, da ihre Forderungen nun nicht mehr den Sternen galten, sondern der Politik und ab 1924 Mussolini selbst.

130 Crispolti (1987), S. 205. „Die Kunstbewegung des Futurismus, die Avantgarde der künstlerischen Sensibilität Italiens, ist notwendigerweise immer der langsamen Sensibilität des Volkes voraus.“ (Übersetzung G. S.)

131 Vgl. ebd., S. 206–208.

132 Vgl. Ehrlicher (2001), S. 153.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Bücher

Apollonio, Umbro (1972): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln: DuMont.

Banti, Alberto (1996): *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*. Rom: Donezelli.

Balducci, Maria Giulia (1994): *Per un'indagine sui rapporti tra la prosa dannunziana e quella futurista*, in: *D'Annunzio e le avanguardie*. Pescara: Edians.

Benadusi, Lorenzo (2005): *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*. Mailand: Feltrinelli.

Benjamin, Walter (1974): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2.*, Frankfurt a.M.

Buchignani, Paolo (2006): *La rivoluzione in camicia nera. Dalle origini al 25 luglio 1943*. Mailand: Mondadori.

Crispolti, Enrico (1987): *Storia e critica del Futurismo*. Rom: Ed. Laterza.

D'Orsi, Angelo (1992): *L'ideologia politica del futurismo*. Turin: Il Segnalibro.

De Castris, Leone (1995): *Il decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*. 2. Aufl. Rom: Ed. Laterza.

De Felice, Renzo (2001): *Breve storia del Fascismo*. Mailand: Mondadori.

De Maria, Luciano (1983): *Marinetti e il futurismo*. Verona: Mondadori.

- Ehrlicher, Hanno (2001): *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin: Akademie Verlag.
- Flora, Francesco (1962): *Storia della Letteratura Italiana*. Bd. 5. 8. Aufl. Verona: Mondadori.
- Gentile, Emilio (1989): *Storia del partito fascista. 1919–1922 Movimento e milizia*. Rom: Ed. Laterza.
- Gentile, Emilio (2000): *Die Sakralisierung der Politik*, in: Hans Maier (Hrsg.): *Wege in die Gewalt. Die modernen politischen Religionen*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 166–182.
- Gentile, Emilio (2006): *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*. Rom: Ed. Laterza.
- Gentile, Emilio (2009): *La nostra sfida alle stelle. Futuristi in politica*. Rom: Ed. Laterza.
- Gherarducci, Isabella (1984): *Il futurismo italiano. Materiali e testimonianze critiche*. Rom: Editori Riuniti.
- Hardt, Manfred (1982): *Futurismus und Faschismus. Vorarbeiten für eine ideologiekritische Studie ihrer Wechselbeziehungen*, in: Hardt, Manfred (Hrsg.): *Literarische Avantgarden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 256–268.
- Härmänmaa, Marja (2000): *Un patriota che sfidò la decadenza. F. T. Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista, 1929–1944*. Helsinki: Libreria Tiedekirja.
- Heinz, Thoma/Hermann H. Wetzel (1992): *Novecento*, in: Volker, Kapp (Hrsg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hewitt, Andrew (1993): *Fascist modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford: Stanford University Press.
- Hinz, Manfred (1985): *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Marinetti, Filippo Tommaso. (1914): *Zang Tumb Tumb*, in: Grisi, Francesco (Hrsg.): *I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento "rivoluzionario" che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea*. Rom: Newton Compton Ed.

Marinetti, Filippo Tommaso (2004): Mafarka der Futurist. Ein afrikanischer Roman. München: Belleville.

Oliva, Achille Bonito (1986): La parola totale una tradizione futurista 1909–1986. Modena: Galleria Fonte.

Papini, Maria Carla (1977): L'Italia futurista. (1916–1918). Rom: Ed. dell'Ateneo.

Saccone, Antonio (1990): Marinetti e il Futurismo. Neapel: Liguori.

Salaris, Claudia (1985): Storia del futurismo. Libri giornali manifesti. Rom: Editori Riuniti.

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

Smith, Denis Mack (1969): Storia d'Italia. Mailand: Laterza.

Strobel-Koop, Regina (2008): Geschichte und Theorie des italienischen Futurismus. Literatur, Kunst, Faschismus. Saarbrücken: VDM Verlag.

Unsere Zeit (1870): Deutsche Revue der Gegenwart. Leipzig: Brockhaus.

Vecce, Carlo (2009): Piccola storia della letteratura italiana. Neapel: Liguori.

Zecchini, Valerio (2000): Futurismo e Fascismo. Manifesti e Programmi. Bologna: Planetario.

6.2. Zeitschriften:

De Felice, Renzo (1986): Futurismo politico, in: La Quinzaine littéraire Ausgabe 84, 8. Jahr.

6.3. Abbildungen:

Abbildung 1: Die Aufteilung Italiens aus <http://trimr.de/Y0r> (abgerufen 09.07.2011)

Abbildung 2: Gabriele D'Annunzio vor seinem berühmten Flug über Wien im Ersten Weltkrieg aus <http://trimr.de/Y0s> (abgerufen 09.07.2011)

Abbildung 3: Marinetti und sein Auto um 1908 aus Ehrlicher (2001), S. 459.

Abbildung 4: Marinettis Irredentismo aus <http://trimr.de/Y0o> (abgerufen 09.07.2011)

Abbildung 5: Die erste Ausgabe der Zeitschrift „Parole in Libertà“ aus <http://trimr.de/Y0q> (abgerufen 09.07.2011)

Abbildung 6: „Balilla“ – Mitglieder der faschistischen Jugendorganisation aus <http://trimr.de/Y0w> (abgerufen 09.07.2011)