

## „Die beeindruckende Geometrie metallener Brücken und rauchbelaubter Fabriken“

### Stadtwahrnehmung in der futuristischen Malerei Italiens und im deutschen Expressionismus

von Hubertus Kohle

#### I.

Der Futurismus, eine künstlerische Bewegung, die in ihrem radikal-technizistischen Fortschrittstaumel selbst noch Technoutopiker unserer Jahre inspiriert, nahm seinen Ausgangspunkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgerechnet bei einer Reihe von italienischen Künstlern, Angehörigen eines Landes also, das damals zu den gesellschaftlich und industriell rückständigsten Europas gerechnet werden musste. Der vermeintliche Widerspruch wird jedoch nur auf den ersten Blick verwundern. Denn als kosmopolitische Großbürger (Marinetti) oder doch zumindest schon frühzeitig weit Gereiste, die sich in verschiedenen europäischen Hauptstädten länger aufhielten oder dort wohnten, hatten die Futuristen beste Möglichkeiten, den Zustand Italiens mit dem anderer Länder zu vergleichen. Und da sich unter diesen Hauptstädten auch London, Berlin und vor allem Paris befanden, mussten sie den Gegensatz besonders stark empfinden.<sup>1</sup>

Nach den französischen Impressionisten und etwa zeitgleich mit den deutschen Expressionisten und den vor allem in Paris arbeitenden Orphisten um Robert Delaunay gelten die Futuristen als die ersten Avantgarde-Künstler, deren Motivwelt und Gestaltungsweise im Kern von urbanen Wahrnehmungsweisen geprägt waren. Die Stadt galt ihnen als der Lebens- und Wirkungsraum der Zukunft, in der Stadt, deren Entwicklung ihnen in Italien so beschämend weit hinterher zu hinken schien, konnten sie Modernität in ihrer reinsten, technisch und industriell geprägten Form erleben.

---

1 Einführende Sekundärliteratur zum Futurismus in seinen bildkünstlerischen und theoretischen Aspekten: Ch. Baumgart: Geschichte des Futurismus. Reinbek b. Hamburg 1966; Maurizio Calvesi: Der Futurismus: Kunst und Leben. Köln 1987; Marianne Martin: Futurist Art and Theory 1909–1915. Oxford 1968; Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek b. Hamburg 1993.

Dabei gehörte eine im weiteren Sinne städtische Ikonographie nicht erst, nachdem sie sich Anfang 1910 im Zeichen von Marinettis ein Jahr zuvor entstandenem futuristischen Manifest zusammenschlossen, sondern partiell durchaus schon vorher, zu den bedeutendsten Motivgruppen der Futuristen. Giacomo Balla, der älteste eines später dann berühmt gewordenen Maler-Quartetts (daneben Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Gino Severini) und zugleich der Lehrer seiner jüngeren Weggefährten, widmete sich um die Jahrhundertwende nicht nur geläufiger Porträtmalerei und Landschaften der Campagna Romana, sondern malte ruhige römische Straßenszenen und eine atmosphärisch effektvolle, ganz auf die starken Wirkungen des künstlichen Lichtes setzende „Fiera di Parigi“, die letztlich in impressionistischer Tradition steht. 1908 kam dann mit „Salutando“ eine Treppenansicht in extremer Perspektive hinzu, in der urbane Wahrnehmungsformen dominierten, ohne dass sich deren Motivik in den Vordergrund schob. Vorstädtische Ansichten, die auf den Reiz der touristischen Attraktion verzichteten, kamen sporadisch bei Gino Severini vor, obwohl sie neben seinen romantisch-symbolistischen Landschaften kaum ins Gewicht fallen. Carlo Carrà wählte neben seinen sozialistisch-anarchistisch inspirierten Porträts und Allegorien manche Straßenszenen, die ein wachsendes Interesse an modernen Themen belegen, ohne allerdings deshalb eine unverkennbare Richtung anzuzeigen, welche den futuristischen Umsturz wirklich stringent vorbereitet hätte. Und durchaus dynamisch aufgefasste Automobil-Bilder zeigen sich schon um 1905 bei dem wohl wichtigsten Künstler der Gruppe, Umberto Boccioni, der danach auch manche belebte Mailänder Stadtszene zum Bildgegenstand machte. Boccioni, der schon 1916 im Krieg starb, wird in diesem kurzen Überblick im Zentrum stehen. Die Zögerlichkeit seiner Innovationsbestrebungen relativiert sich vor dem Hintergrund, dass der überwältigende Teil der italienischen Malerei im späten 19. Jahrhundert weitgehend von einer ländlich-agrarischen Ikonographie bestimmt war.<sup>2</sup>

## II.

Mailand – die lombardische Großstadt hat um die Jahrhundertwende nicht nur als die einzige italienische Stadt modernen Zuschnitts zu gelten, sie scheint auch der Ort gewesen zu sein, der von den Futuristen in seiner Inspirationskraft am stärksten wahrgenommen wurde. Boccioni ließ sich 1908 offenbar bewusst dort nieder, wohl auch, weil er hier Anschluss an das moderne Leben

2 Vgl. *Arte e socialità. Italia: Dal realismo al simbolismo, 1865–1915*. Ausstellungskatalog Palazzo della Permanente. Mailand 1979. S. 41.



zu erhalten hoffte.<sup>3</sup> Luigi Russolo war seit 1901 hier, Carlo Carrà seit 1906, manche dieser Künstler auch deswegen, weil Mailand mit der Accademia di Brera über eine relativ liberale und international orientierte Akademie verfügte. Und dann natürlich die Stadt selbst: Keine andere italienische Stadt expandierte so heftig, keine bildete so große industrielle Komplexe aus, keine auch schien mit den westeuropäischen Metropolen in so intensivem Austausch zu stehen.

Die Atmosphäre Mailands hat demnach wohl auch zu der futuristischen „Revolution“ beigetragen, obwohl erst das Rückständigkeitsbewusstsein der Künstler die kompensatorisch gedachte Radikalität des Ansatzes erklärt. Und daher ist es ganz natürlich, dass in den beißendsten futuristischen Kritiken an Italien nicht Mailand im Mittelpunkt steht, sondern die (kunst)historischen Schatzhäuser wie Rom oder vor allem Venedig, Städte, die nach Ansicht der Futuristen ganz in ihrer großen Vergangenheit lebten, ohne diese Größe als Ansporn zu eigener Größe zu verstehen. Fast harmlos klingt die Behauptung aus dem Manifest des Futurismus von 1909, Italien sei ein „Markt von Trödlern“ und „unzähligen Museen ...“, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken<sup>4</sup>. Gerade Venedig sei „alt, abgezehrt und durch jahrhundertlange Lust degeneriert“, ein Vorwurf, der aus zeitgenössischen Dekadenzvorstellungen gespeist scheint, die noch der Heros der italienischen Literatur der Jahrhundertwende, Gabriele d'Annunzio, intensiv auskostete. „Stinkende Kanäle“ und „lepröse Paläste“ prägten in den Augen der Futuristen das Stadtbild, und den Gondeln, „diese(n) Schaukelstühlen für Schwachköpfe“ stellt Marinetti „die beeindruckende Geometrie metallener Brücken und rauchbelaubter Fabriken“ entgegen.<sup>5</sup> Dieses zeitgemäße städtische Inventar bildete dann auch die Grundlage für eine neue Rolle, die Marinetti Venedig zubemaß: Wenn er im gleichen Zusammenhang propagierte: „Wir wollen die Geburt eines industriellen und militärischen Venedig vorbereiten, dass es über der Adria, dem großen italienischen Meer, herrsche“,<sup>6</sup> so verband er diesseitigen Progressismus mit einem nationalistischen, ja imperialistischen Anspruch, der die futuristische Programmatik bis in seine Werbung für den Faschismus hinein entscheidend prägte. Und er tat dies mit der scheinbaren Berechtigung, die sich aus der ehemaligen Größe des die Weltmeere beherrschenden Venedig ergab.

3 Vgl. dazu auch Michael Zimmermann: Offene Fragen zum Futurismus. In: Kunstchronik 41/8 (August 1988). S. 413.

4 Zit. nach Baumgart: Geschichte. S. 27.

5 Aus dem kurz darauf entstandenen „Politischen Manifest des Futurismus von Marinetti“, zit. nach Schmidt-Bergmann: Futurismus. S. 64f.

6 Ebd. S. 65.

## III.

Der Futurismus war eine mindestens so stark theoretisch wie praktisch orientierte Bewegung, die ihr Tun permanent reflektierte, kommentierte und in Gedanken vorwegnahm – ein durchaus typisch modernes Phänomen. Auffällig in den vielen futuristischen Manifesten – es gibt davon über 200 – war die zuweilen offen sichtbare, an anderen Stellen nur angedeutete Parallele von ästhetisch-formaler Argumentation einerseits und politischer Agitation andererseits. Ja, man kann sagen, dass zentrale Begriffe der futuristischen Weltanschauung immer durch und durch doppeldeutig sind und zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher Akzentuierung oszillieren. Besonders stark ist das bei Marinetti zu sehen, es gilt aber eigentlich ebenso sehr für Boccioni.

Vielleicht nirgendwo sonst kommt die geschickte, ja eigentlich demagogische Vermischung von ästhetischer und politischer Ebene besser zum Ausdruck als in seiner Formulierung von der „jüngste[n] demokratisch-veristische[n] Sklaverei“.<sup>7</sup> Damit spielt Boccioni auf die quasi-naturalistische Richtung der italienischen Literatur, den sogenannten „verismo“, an, dessen antiheroische, oft in proletarischen Verhältnissen angesiedelten Stoffe dem futuristischen Übermenschenkult wenig bedeuten konnten. Sie werden hier in den Kontext einer schwächlich-demokratischen Gesamtkonstellation gestellt, die wie Boccioni viele Intellektuelle und Künstler der Zeit abstieß, da sie die großartigen Versprechungen revolutionärer Bewegungen der Vergangenheit – in Italien insbesondere das Risorgimento – nicht zu erfüllen schienen.<sup>8</sup>

Wenn Boccioni den Kubismus kritisierte, eine zeitlich etwas früher liegende Bewegung, die sich in Paris ausbildete und hier nicht nur von Braque und Picasso praktiziert wurde, so stand bei dieser Kritik der kubistische Klassizismus im Zentrum, der sofort auch in seinem (angeblichen) gesellschaftspolitischen Passatismus (ein Lieblingsbegriff der Futuristen) aufgespießt wurde. „Aber wir neigen nicht dazu, mit der traditionellen hierarchischen Ordnung zu sympathisieren, wie das bei einigen Kubisten, bis hin zur Aufgabe der Wahrheit, der Fall ist.“<sup>9</sup> Dem Kubismus, der in seiner Gegenstandszерtrümmerung den Futuristen ein ambivalentes, weil ihren Originalitätsanspruch gefährdendes Vorbild war, hielt Boccioni wie manche seiner Kollegen den Impressionismus entgegen. Dieser nämlich unterscheidet sich – bei aller inzwischen zu vermerkenden Antiquiertheit – auch in seiner dem zeitgenössischen Leben zugewandten, eben

7 Umberto Boccioni: *Futuristische Malerei und Plastik*. Hg. von Astrid Schmidt-Burkhardt. Dresden 2002. S. 200.

8 Vgl. etwa Calvesi: *Futurismus*. S. 17.

9 Boccioni: *Futuristische Malerei*. S. 71, vgl. auch ebd. S. 180.



auch städtisch geprägten Ikonographie deutlich von einem Kubismus, dessen Gegenstandswelt eher neutral erschien. Dieser Neutralität stellte Boccioni das „Barbarische“ des modernen Lebens entgegen,<sup>10</sup> ein Wert, der ästhetisch in aggressiv-dynamische Bildformen umzumünzen war und der politisch einer nationalen Expansion entsprach, die mit der Eroberung fremden Territoriums und der technisch induzierten Vitalisierung des öffentlichen Lebens traditionalistische gesellschaftspolitische Orientierungen vom Tisch wischte. In diesem Zusammenhang muss man die Begeisterung der Futuristen für den anarchistischen französischen Gewalttheoretiker Sorel sehen, wobei hier linke und rechte Überzeugungen sich eigentümlich vermischten und ihre gemeinsame Zielsetzung in der heroischen Überwindung des Überkommenen besaßen, das per se als unzulänglich galt.

Dort, wo Boccioni die Gegner der futuristischen Revolution zu identifizieren und zu treffen versuchte, attackierte er eine Gruppe, deren Umschreibung diffus anmutet, in der Gesellschaft Italiens zur Jahrhundertwende aber durchaus präzise zu benennen ist: „Diese berühmte Kultur der Kritiker und der kultivierten Personen ist nichts als ein Sammelsurium von Gemeinplätzen, die aus der jüngsten demokratisch-rationalistischen Erziehung hervorgegangen sind, die folgende veristische Illusion geschaffen hat: Wo alle einen Baum sehen, oder zu sehen glauben, muss die Kunst alle merken lassen, dass sie einen Baum wiedergibt: ‚Aber sehen Sie denn die Natur so?‘ so wird die anmaßende Tölpelhaftigkeit der kultivierten Person immer fragen: ‚Aber bei Gott, ein Baum ist ein Baum!‘ schreien die Ärzte, Anwälte und Lehrer mit hochroten Gesichtern (...).“<sup>11</sup> Mit den genannten Berufsgruppen ist ein Bürgertum des juste milieu gemeint, das genau der gleichen Mittelklasse zugehörig war, dem auch viele der Futuristen entstammten, die sich aber in einem Akt der Selbstreinigung von diesem „verkrusteten“ Ambiente zu befreien suchten.<sup>12</sup> Diese Mittelklasse unterstützte die liberalen Regierungen der Gegenwart, die der von Boccioni perhorreszierten „demokratisch-rationalistischen Erziehung“ ergeben waren. Insbesondere scheint hier auf Giovanni Giolitti abgezielt, der das politische Leben des ersten Jahrzehnts bestimmte und der als Inbegriff reformistischen und entschieden anti-revolutionären Bewusstseins gelten kann.<sup>13</sup> Die geduldige Modernisierungspolitik eines Giolitti nämlich korrespondierte in keiner Weise

10 Ebd. S. 96.

11 Ebd. S. 103.

12 Vgl. auch Theda Shapiro: *Painters and Politics. The European Avantgarde and Society, 1900–1925.* New York u.a. 1976. S. 23.

13 Vgl. hierzu vor allem J. A. Thayer: *Italy and the Great War: Politics and Culture, 1870–1915.* Madison 1964.

mit dem geradezu eschatologisch gedachten, auf eine Art Allbefreiung abzielenden Progressismus der Futuristen, deren Zukunftsenthusiasmus etwas entschieden Irrationalistisches und Religiöses hatte. Dabei mussten die Futuristen die Entwicklung der letzten Jahre sogar noch als Rückschritt begreifen: Kam ihnen der messianische Nationalismus der frühen Einheitspolitiker noch entgegen, und war ihnen Francesco Crispi, die dominierende italienische Politikerfigur im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, in ihrem imperialen und kolonialistischen, durch und durch visionären Gestus wesensverwandt, so galt dies für den danach regierenden Giolitti keineswegs mehr. Den berühmten Satz Giolittis von 1911, dass die Regierenden „keine Vorläufer sein (sollen), sondern solche, die ihre eigene Zeit verstehen, die sich der Verhältnisse im Lande bewusst sind und diesen wirksamen Beistand leisten“<sup>14</sup>, könnte man fast direkt auf das Bewusstsein der Avantgarde beziehen, in deren Begriff ja das „Vorläufer-tum“ eingegangen ist. Der aggressive Expansionsgestus der futuristischen Theoretiker dürfte sich auch ganz konkret gegen die Politik einer Persönlichkeit gerichtet haben, die nur unter großem innenpolitischen Druck überhaupt bereit war, die früher schon einmal weitgehend gescheiterte Kriegspolitik wieder aufzunehmen.<sup>15</sup> Dabei ist die Kombination von Technikbegeisterung einerseits und expansiv-nationalistischer Überzeugung andererseits auch an Stellen verbreitet, die sich nicht direkt dem Futurismus zuordnen lassen. Mario Morasso schrieb schon kurz nach der Jahrhundertwende von der „Ästhetik der Geschwindigkeit“ und den „Heroen der Maschine“<sup>16</sup> und verband dies mit einer entschieden aggressiven, man könnte sagen anarchistisch-protofaschistischen Attitüde.

#### IV.

Die futuristischen Bildthemen und Gestaltungsweisen stehen mit der hier kurz und im Wesentlichen am Beispiel Boccionis eingeführten Programmatik in unmittelbarem, wenn auch längst nicht glatt aufgehendem Zusammenhang. Mit der Skulptur „Forme uniche nella continuità dello spazio“ von 1913 schuf Boccioni eine futuristische Ikone, mit der er – der ästhetischen Programmatik entsprechend – Raum und Zeit verbinden wollte, um damit so etwas wie eine vierte Dimension zu erzeugen. (Abb. 1) Anschaulich wird dies in dem Versuch

14 Hier zitiert nach Rudolf Lill: Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus. Darmstadt 1980. S. 244.

15 Vgl. Lill (wie Anm. 14), S. 251f.

16 Vgl. Martin: Futurist Art. S. 43f.



der Integration verschiedener zeitgebundener Ansichten einer sich bewegenden Figur, die sich kraftvoll und mit geradezu roboterhafter Entschiedenheit nach vorne bewegt. Fast sollte man meinen, dass Boccioni hier der im berühmten Abschnitt aus dem futuristischen Manifest von 1909 inkriminierten Nike von Samothrake („ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake“) ein modernes Gegenbild an die Seite stellen wollte, das sich von deren ätherischer Erscheinungsweise absetzte, ihr aber gleichzeitig durchaus ähnlich sah. Mark Antliff hat im Übrigen gezeigt, wie sehr der Begriff der vierten Dimension, der in der Bildspekulation des frühen 20. Jahrhunderts allgemein eine zentrale Rolle spielte, mit einer klaren politisch-revolutionären Botschaft assoziiert war.<sup>17</sup> So wie die vierte Dimension das realistisch-rationalistische Weltbild der „bürgerlichen“ Dreidimensionalität sprengen sollte, so wollten die Futuristen ihr Land mit imperialer Attitüde aus dem schwächlichen Konservatismus allgemeiner Rückwärtsgerichtetheit befreien.

Interessanter aber für diesen Zusammenhang sind die eigentlichen Stadtbilder. Boccionis „Rissa in Galleria“ aus dem Jahr 1910 (Sammlung Jesi, Mailand) verbindet das städtische mit dem Gewaltthema: Gezeigt ist ein vehementer Straßenaufstand von einigen Dutzend, in höchster Aufregung befindlichen Menschen, die sich aggressiv auf ein Café zubewegen und zum Teil schon wütend an dessen Fenster pochen. (Abb. 2) Obwohl der genaue Gegenstand des Bildes unbekannt und ganz offensichtlich auch keine proletarische Rebellion gemeint ist, fühlt man sich an die zahlreichen Aufstände erinnert, die in dieser Zeit gerade auch in Mailand an der Tagesordnung waren. In der Formensprache noch weitgehend einem divisionistisch arbeitenden Postimpressionismus verpflichtet, führte Boccioni hier eine Thematik ein, mit der er auf die befreiende Kraft kollektiver Gewalt setzte, die er selbst und viele seiner ungeduldigen Zeitgenossen gegen das mühsame Kompromisslertum der Tagespolitik stellte.<sup>18</sup>

Ebenfalls merkwürdig ambivalent in seiner Ausrichtung ist das berühmte Bild „La città che sale“ aus dem New Yorker Museum of Modern Art. (Abb. 3) Wie bei der „Rissa in Galleria“ ist mit der sich erhebenden Stadt die Dynamik des städtischen Umfeldes angesprochen, und in Verbindung mit der dargestellten Szene wird man auch hier einen aufständischen Grundton annehmen

17 Mark Antliff: The Fourth Dimension and Futurism. In: Art Bulletin 82/2000. S. 720–733. Hier: S. 731.

18 Vgl. hierzu Mark Antliff: Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avantgarde. Princeton 1993. S. 135ff. Außerdem: Maurizio Calvesi und Ester Coen: Boccioni. Mailand 1983. S. 369.

dürfen, obwohl der Hinweis auf die sich dramatisch vergrößernde Stadt der Jahrhundertwende sicher näher liegt. Denn vor dem Hintergrund einer teilweise noch im Bau befindlichen Industrie- und urbanen Wohn- oder Bürolandschaft ist eine merkwürdige Episode gezeigt. Pferde bäumen sich konvulsivisch auf, die sie begleitenden, wie schwebend wirkenden Männer versuchen sie zu bändigen oder werden von ihnen mitgerissen. Im Vordergrund links ein Schubkarren-Fahrer, der das Ganze im Arbeiterkontext situiert und auf die im Hintergrund gezeigte unfertige Hauskulissee verweist. Tatsächlich hatte Boccioni das Bild zunächst „Il lavoro“ genannt und offenbar als eine Allegorie der Arbeit verstanden.<sup>19</sup> In der räumlichen Verunklärung, die das Tohuwabohu der Szene unterstreicht, geht das Bild deutlich über die „Rissa“ hinaus, eigentümlich mutet trotzdem die dominierende Präsenz der Pferde an, die man wohl kaum als typisch städtisch ansprechen würde, selbst wenn sie auch nach der Jahrhundertwende noch das städtische Straßenleben eindeutig dominierten. Wie die Darstellung des Aufstandes in der Galerie ist somit die „Città che sale“ als Werk des Übergangs zu deuten, in dem die futuristische Formensprache und Ikonographie noch nicht gefunden scheint.<sup>20</sup>

In direktem Zusammenhang mit der ideologischen Verortung der Futuristen, die man fast durchweg als dem Anarchismus verpflichtet sehen muss, stehen die Massenszenen. „Tatsächlich gibt es nichts Anziehenderes als die Hallen großer Hotels, als Eisenbahnzüge, als die Restaurants bei Nacht, als das Leben inmitten der Menge auf der Straße.“<sup>21</sup> Sich „mit der Menge zu vermählen“ war schon die Wunschvorstellung des Baudelaireschen Flaneurs.<sup>22</sup> Und tatsächlich könnte man behaupten, dass der in den späteren Werken der Futuristen unternommene Versuch, den Betrachter mit in die dargestellte Szene hineinzusetzen, einer Realisierung dieser Vermählung gleichkommt. Ansatzweise galt die Programmatik schon für eine der berühmtesten dieser Massenszenen, Carlo Carràs „Begräbnis des Anarchisten Galli“,<sup>23</sup> (Abb. 4) in dem sich die berittene Polizei eine heftige Schlacht mit den Teilnehmern liefert, die das Be-

19 Vgl. Calvesi/Coen: Boccioni. S. 374. Hier auch interessante Selbstdeutungen Boccionis, die den letztlich durch und durch symbolistischen Charakter des Futurismus belegen.

20 So auch Boccioni selbst. Vgl. ebd.

21 Boccioni: Futuristische Malerei. S. 22.

22 Vgl. Charles Baudelaire: Le peintre de la vie moderne. In: Oeuvres complètes (Bibliothèques de la Pléiade), II. Paris 1975. S. 691.

23 Carrà behauptete selbst, dass er von diesem Bild ausgehend im „Technischen Manifest des Futurismus“ die Ankündigung gemacht habe: „... wir stellen den Betrachter ins Zentrum des Bildes“. Vgl. Ausstellung Carlo Carrà 1881-1966, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Mailand 1996, S. 200.



gränis zu einer machtvollen Demonstration gegen die staatlichen Autoritäten umfunktioniert hatten. Der Betrachter ist so nah ans Bildfeld herangerückt, dass er gleichsam selbst zum Anwesenden und Mitagierenden wird. Programatisch ausformuliert wurde dieser Versuch aber in Boccionis „La strada entra nella casa“ (Abb. 5), das 1911 entstand. Die Motive ähneln denen aus der „Città che sale“. Im Bau befindliche Häuser, Bauarbeiter, ein sich an merkwürdiger Stelle befindendes galoppierendes Pferd vorne rechts, dies alles in einer simultanen Mehrsichtigkeit, die an Delaunays Eiffelturbilder und auch Ludwig Meidners kurz darauf entstandene städtische Apokalypsen erinnert. Mit ihr sollte die spezifisch urbane Wahrnehmung ästhetisch entsprechend vermittelt werden, die im bewegten Umfeld der Stadt durch permanenten Wechsel geprägt ist. Im Vordergrund befindet sich eine Frau auf einem Balkon, vom Betrachter abgewandt und auf die beschriebene Szene herabblickend. Diese Frau nun scheint in erhöhtem Maße die Forderung nach Einbindung in die Darstellung zu erfüllen, die auch in dem eigentümlichen Titel des Bildes zum Ausdruck kommt. Nicht mehr als beobachtendes Gegenüber ist sie aufgefasst, sondern sie wirkt geradezu von der bewegten Szene gefangen, zu deren integrem Bestandteil geworden. Anschaulich wird dies vor allem auch dadurch, dass Boccioni die Figur an manchen Stellen farblich mit dem dahinter liegenden Umfeld verschleift und Farbkompartimente, die zum Hintergrund gehören, hinter dem Rücken der Frau weiterführt. Ein weiterer Schritt bestünde darin, Ähnliches mit dem Betrachter des Bildes selbst zu versuchen, nicht mehr nur mit einem im Bild gezeigten Betrachter. Trotz aller Versuche, solches im klassischen Bildmedium zu leisten, ist dieses damit eigentlich überfordert. Auch hier wären wohl technische Visualisierungsformen gefragt, die heute unter elektronischen Bedingungen realisiert werden. Vorderhand imaginierten die Futuristen andere Formen, obwohl ihnen das, was heute Multimedia genannt wird, mit Sicherheit zugesagt hätte. „Die Werke der Maler werden vielleicht wirbelnde Architekturen von Tönen und Gerüchen aus farbigen Gasen sein, die in einer weitläufigen Szenerie die komplexe Seele neuer Lebewesen begeistern wird, die wir uns heute noch nicht vorstellen können.“<sup>24</sup> Die Trennung von Werk und Betrachter, von Subjekt und Objekt wäre hier aufgehoben. Das, was Boccioni hier visioniert, wäre die Erfüllung der futuristischen Religion, radikalste Überwindung einer Beschränkung, die den Avantgardisten zum Signum einer zutiefst antiheroischen Gegenwart geworden war.

Städtische Motivik dominiert auch die späteren, am Rande der Abstraktion befindlichen Werke der Futuristen: Severini konzentrierte sich auf das Tanzmotiv und evozierte damit die Atmosphäre der Pariser Vergnügungssäle, die

---

24 Boccioni: Futuristische Malerei. S. 199.

die Avantgarde-Malerei schon seit dem Realismus des 19. Jahrhunderts fasziniert hatte. (Abb. 6) Balla blieb bis in seine abstrakten, Bewegung durch serielle Kombination von dynamischen Bildzeichen heraufbeschwörenden Kompositionen einem gestalterischen Ansatz verpflichtet, der auf die Photographie zurückgeht. (Abb. 7) In diesem Medium hatten Fotografen wie Muybridge, Marey und der Italiener Bragaglia Serien von Bewegungsverläufen aufgenommen, die in kurzem Abstand in sehr kurzer Belichtungszeit aufgenommen wurden und daher eine Vorstellung von Einzelheiten eines Ablaufes gaben, der mit dem bloßen Auge nicht zu erkennen war. Einflussreich für die Maler wurde dabei besonders Marey, der die unterschiedlichen Momente durch Mehrfachbelichtung des gleichen Negativs einfing. Das Faszinosum für die Künstler erklärt sich vielleicht auch daraus, dass nur auf diese Art und Weise die Dynamik eines Motivs ästhetisch hervorzutreiben war, dessen Phänomenologie gar nicht dynamisch war. Gerade nämlich im Gegensatz zum Pferd, dessen Präsenz in vielen futuristischen Bildern auffällt, ist etwa das Automobil kein anschaulich bewegtes Objekt. Erst in den vor allem von Balla um das Jahr 1912 herum unternommenen Versuchen, das Auto in einem Resonanzgefüge des von ihm durchmessenen Raumes zu verorten, konnte so etwas wie Bewegung überhaupt erst zur Erscheinung kommen.

Der Futurismus rückt heute auch deswegen wieder ins Zentrum des Interesses, weil er mit erstaunlicher Hellsichtigkeit Phänomene der Mensch-Maschinen-Integration ideenmäßig vorweggenommen hat, die unter Bedingungen von Digitalisierung, Nanotechnologie und Gentechnik realisierbar scheinen. Skeptiker werden auch die politische Orientierung der Futuristen als notwendige Begleiterscheinung dieser Entwicklung deuten. Manches spricht dafür, dass sie damit so falsch nicht liegen.

## V.

Parallelen zum italienischen Futurismus gibt es mit dem sogenannten Vortizismus in England und dem Kubofuturismus in Russland. Der entschieden abgeklärtere Umgang der Vortizisten mit den Phänomenen des städtisch-modernen Lebens mag mit der Tatsache zu tun haben, dass London eine moderne Stadt war – und nicht ästhetisch als solche erst heraufbeschworen werden musste.<sup>25</sup> Interessant aber scheint mir vor allem der Vergleich mit dem deutschen Expressionismus, der sich an manchen Stellen auch von den Futuristen anregen

25 Vgl. Hubertus Gaßner: Der Vortex. Intensität als Entschleunigung. In: Blast. Die erste Avantgarde in England 1914–1918. Ausstellung Hannover etc. Berlin 1996. S. 22–38.



ließ<sup>26</sup> und vor allem in den Jahren nach 1910 – wie der Futurismus selbst, hier aber deutlicher vom Weltkrieg unterbrochen – weithin von urbanen Motivkomplexen bestimmt war.

Während aber die italienischen Futuristen gerade wegen der eher rückständigen urbanen Entwicklung in ihrem Land einen zuweilen etwas eindimensionalen Stadt-Enthusiasmus pflegten, fallen die Reaktionen der deutschen Expressionisten auf das Erlebnis der Großstadt ambivalenter aus. Nicht durch Zufall ist auch die Forschung in der Frage, ob der Expressionismus eher stadtopogetisch oder eher stadtkritisch war, entschieden gespalten.<sup>27</sup> Dabei ist die Ausgangslage eine ganz andere. Die Expressionisten, und hier insbesondere Ludwig Meidner, Ernst Heckel und Ernst-Ludwig Kirchner, kamen in eine Stadt Berlin, die sich zwar entschieden später zur Metropole entwickelte als andere nord- und mitteleuropäische Hauptstädte, dies dann aber ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit um so größerer Intensität. Auf die Maler, häufig vorher in eher idyllischen Klein- und Mittelstadtverhältnissen lebend, wirkte dieses Gebilde Berlin mit seinen extremen sozialen Gegensätzen, den Auswirkungen von Elektrifizierung und Mechanisierung, der Megalomanie aller Verhältnisse und der Verkünstlichung des gesamten Lebens- und Wahrnehmungshaushaltes mit voller Wucht, und eben ganz anders als auf die Futuristen, die häufig eher faszinierte Beobachter von urbaner Lebenswirklichkeit waren als Teilnehmer daran.

Die eher ambivalente Wahrnehmung der Stadt zeigt sich schon in der eindrucksvollen Beschreibung des Beckmann-Freundes und expressionistischen Dichters Hans Kaiser: „Wenn man querfeldein auf Berlin zugeht, kommt man zuerst auf verödete Felder und an asphaltierte Straßen, über denen sich die grauen Wolken der Ebene ballen (...) mitten in den Sandwüsten ist die Schönheit der Weltstadtpерipherie unendlich unheimlicher, als das Dickicht mittelalterlicher Wälder, weil die Gegensätze: Brutalität, Raffinertheit, drückende Armut, gepflegter Reichtum, Wüste, Zivilisation und Kultur durch das schroffe Nebeneinanderstehen vergrößert scheinen.“<sup>28</sup> Unheimlichkeit und Schönheit: Die Spannung dieser Gegensätze macht einen Großteil der ästhetischen Qualität expressionistischer Stadt-Bilder aus. „Trotzdem lieben wir dieses roman-

26 Dabei scheint vor allem die Ausstellung futuristischer Werke 1912 bei Herwarth Walden in Berlin gewirkt zu haben.

27 Zwei extreme Positionen: Martina Padberg: Großstadtbild und Großstadtmotaphorik in der deutschen Malerei 1870–1918. Münster 1995 und Dominik Bartmann: Das Großstadtbild Berlins in der Weltsicht der Expressionisten. In: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ausstellung Berlin. Berlin 1987. S. 243ff.

28 Hans Kaiser: Max Beckmann. Berlin 1913. S. 10.

tische Berlin“ heißt es daher auch kurz zuvor, die Paradoxie des erschreckenden Faszinosums lakonisch zusammenfassend.<sup>29</sup>

Erich Heckel, eines der Gründungsmitglieder der expressionistischen „Brücke“, malte 1911 eine „Stadtbahn in Berlin“ und wählte den Blick in die Tiefe einer Straßenschlucht, das dramatische Moment aber wird durch die nach vorne ins Riesenhafte und über den Bildrand hochwachsenden Häuserreihen noch betont. (Abb. 8) Mit der Dominanz der ragenden Brandmauern, die vorne von der in hartem Kontrast erscheinenden Bahnlinie abgeriegelt werden, akzentuiert er ein städtebauliches Motiv, das die Erscheinungsweise der Mietskasernenstadt Berlin geradezu emblematisch prägte. Bedrohliche und ekstatische Momente sind in einem Bild zusammengefasst. Der flammend gelbe Himmel, Kombination aus expressionistischem Ausdruckswillen und der Wahrnehmung industrieller Veränderungen der Atmosphäre, trägt hierzu entschieden bei.

Noch weiter getrieben ist diese Paradoxie bei Ludwig Meidner, dessen apokalyptische Stadtansichten allzu leicht als messianische Endzeitvisionen gewertet werden. Denn wenn man Meidners kurze, aber ausgesprochen aufschlussreiche „Anleitung zum Malen von Großstadtbildern“ von 1914 betrachtet, so kann von Verdammung der Großstadt keine Rede mehr sein: „Wir müssen endlich anfangen unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskengroßen Leinwänden sollten unsere fiebernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenüen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln.“<sup>30</sup> Das „Bombardement von zischenden Fensterreihen“, die „sausenden Lichtkegel“, „Menschenfetzen“ und „dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen“ bestimmten in Meidners Augen die Wirklichkeit der städtischen Straßen, und bei dieser Beschreibung, mit der er sich futuristischer Rhetorik annäherte, denkt man ganz zwangsläufig auch an seine apokalyptischen Bilder selbst. Ganz entschieden geht bei deren Auffassung das idealistische Verständnis klassischer Perspektivlehre verloren, die das Auge als abstrakten Punkt definiert hatte, dem sich die Außenwelt in einer geregelten geometrischen Ordnung erschließt. Meidner stellte fest – und er nahm damit optische Forschungen des 19. Jahrhunderts auf, wie wir sie prominent vor allem von Helmholtz kennen –, dass sich dem Auge die Außenwelt konkret in einer Dynamik erschließt, die unter dem Eindruck der bis ins Chaotische bewegten städtischen Wirklichkeit ins Extreme gesteigert scheint. So merkte der Maler an, dass die senkrechten Linien des Wahrnehmungszentrums zu den Seiten hin sich biegen, dass dem Auge also gerade

29 Ebd. S. 9.

30 Ludwig Meidner: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern. In: Kunst und Künstler. 12/1914. S. 312ff.



Linien, die am Rand des Blickfeldes liegen und es von der Seite erreichen, gekrümmt erscheinen. Das, was durch die Regelungsleistung des Gehirns begradigt wird, um damit eine Reduktion von Wahrnehmungskomplexität zu erzielen, die eine sonst mögliche, das Bewusstsein überfordernde Reizüberflutung hervorrufen würde, ist dann noch gesteigert, wenn der Wahrnehmende sich selbst bewegt. Insbesondere natürlich, wenn er sich schnell bewegt, wie es bei den sich immens entwickelnden Fortbewegungsprothesen der Fall ist, die ihr Wirkungsfeld vor allem in der Großstadt entfalteteten.<sup>31</sup>

Die erwähnten sogenannten „Apokalyptischen Bilder“ nun verwirklichten das ästhetische Ideal Meidners am umfassendsten und dichtesten. Das berühmte „Ich und die Stadt“ von 1913 zeigt die rasende Dynamik einer Stadtwirklichkeit gerade in der chaotischen Fülle der geraden Linie, die Meidner in seiner „Anleitung“ zur vorherrschenden Richtungsbestimmung des städtischen Umfeldes gekürt hatte. (Abb. 9) Selbst der Kopf des Selbstbildnisses im Vordergrund ist aus kantigen Linien zusammengesetzt und nicht etwa abgerundet. Es streckt sich uns hier das Antlitz eines mit weit aufgerissenen Augen dargestellten Künstlersubjekts entgegen, das seine Wahrnehmung der Stadt geradezu nach dem Vorbild der Achterbahnfahrt demonstriert. Im Hintergrund bleibt sozusagen kein Stein mehr auf dem anderen, das „steinerne Berlin“ ist hier in ein Delirium der Verwirrung gestoßen, das als Resultat der dynamisierten Wahrnehmung zu gelten hat. Zwar scheint der sich selbst porträtierende Künstler ein Beispiel für den von Psychiatern der Jahrhundertwende behaupteten Zusammenhang von großstädtischem Leben und Neigung zu geistiger Verwirrung abzugeben. Meidner aber empfand diese Verwirrung offenbar mehr als Lust denn als Bedrohung. Erst als er die deprimierende Erfahrung des Krieges gemacht hatte, schaltete er auf eine rein negative Sichtweise der Großstadt um.

Den Höhepunkt des expressionistischen Stadtbildes sieht die Kunstgeschichte einhellig in den Vorkriegsarbeiten Ernst Ludwig Kirchners. Kirchner, zunächst in dem eher beschaulichen Dresden tätig und dann 1912 nach Berlin

---

31 Zeitgenössisch werden solche Zusammenhänge von Psyche und Wahrnehmungswirklichkeit vor allem bei Georg Simmel thematisiert: „Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen.“ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: ders./Margarete Susmann/Michael Landmann (Hg.): *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Stuttgart 1957. S. 228.

gewechselt, fand in den Themen des Molochs Berlin sein Hauptbetätigungsfeld, nachdem er vorher eher zum Landschaftsbild tendierte bzw. die bukolische Einheit von Mensch und Natur beschwor. Als Künstler ein klassischer Bohémien, der sich allen bürgerlichen Zwängen zu entziehen trachtete und dagegen die radikale Freiheit des schöpferischen und sinnlich genießenden Menschen setzte, wurde ihm die schrankenlose Dynamik der Großstadt zum Inbegriff der Überwindung alles Statischen und damit in den kleinlichen Verhältnissen Eingerichteten.

Besonders deutlich wird dies in den Straßenbildern, die Kirchner mehr noch als andere Expressionisten den „topographischen“ Ansichten an die Seite stellt. Berühmt sind vor allem die Prostituiertenbilder aus der Zeit direkt vor dem Weltkrieg und auch noch nach dessen Beginn, die eben auch als Visionen einer neuen städtischen Schönheit zu deuten sind und nicht als moralinsaure Kritik an der Dekadenz der Großstadt. Die Prostituierte, von den Behörden der Stadt unter scharfe Kautele gestellt, war in Kirchners Motivwelt nur Teil einer Reihe von gesellschaftlichen Außenseitern und Randexistenzen, zu denen er etwa auch die Artisten und Kabarettkünstler zählte. Für den anarchistischen Bohémien Kirchner konnten sie – wie vorher schon für eine Reihe von Avantgardekünstlern des 19. Jahrhunderts – zu Identifikationsfiguren werden, weil sie sich alle außerhalb des bürgerlichen Grundkonsens einem riskanten, aber angeblich erlebnisreichen Leben stellten. In „Friedrichstraße, Berlin“ von 1914 gibt Kirchner einen kristallinen Bildraum, der von Momenten der harten Bewegung, des Ausschnitthaften, der staccato-artig organisierten Serialität geprägt ist. (Abb. 10) Die entschiedene Dynamik des Bildes ergibt sich aus der Diagonale der Figuren, die von rechts hinten nach links vorne anwachsen. Der vorne rechts aus dem Bild herausfahrende Wagen gibt dem Ganzen eine entschiedene Momentaneität, die auf ausbalancierte Harmonie radikal verzichtet. Die Reihe der schwarz gekleideten Männer mit Hut, die aus dem Hintergrund nach vorne streben, scheint von futuristischen Bildern inspiriert, die mehrere Bewegungsmomente ins Bild bringen, um damit diese Bewegung anschaulich werden zu lassen. Es bleibt daher unklar, ob es sich um eine Reihe von Männern oder um einen einzelnen handelt, der – nach futuristischem Vorbild – in der Dynamik seiner Bewegung gezeigt wird. Klar aber ist das Ziel dieser Bewegung, die Gruppe der Kokotten vorne, manieristisch überschlank, neurasthenische Gestalten in dunkel schillernden blauen Kleidern, die sich aggressiv und gleichzeitig geziert ihrem Publikum demonstrieren, als Ware, die zu kaufen ist. Die nicht gegenständlich gemeinten, strahlenförmig langen dünnen Striche verstärken die Bewegungsrichtung und geben dem Bild eine lustvoll nach vorne strebende Impulsivität.

Aber auch bei Kirchner mischt sich das städtische Faszinosum, das hier entschieden sexuell gefärbt ist, mit Momenten der Unheimlichkeit. Der „Rote





Abb. 1 Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, Bronze, Höhe 117 cm, London, Tate Gallery

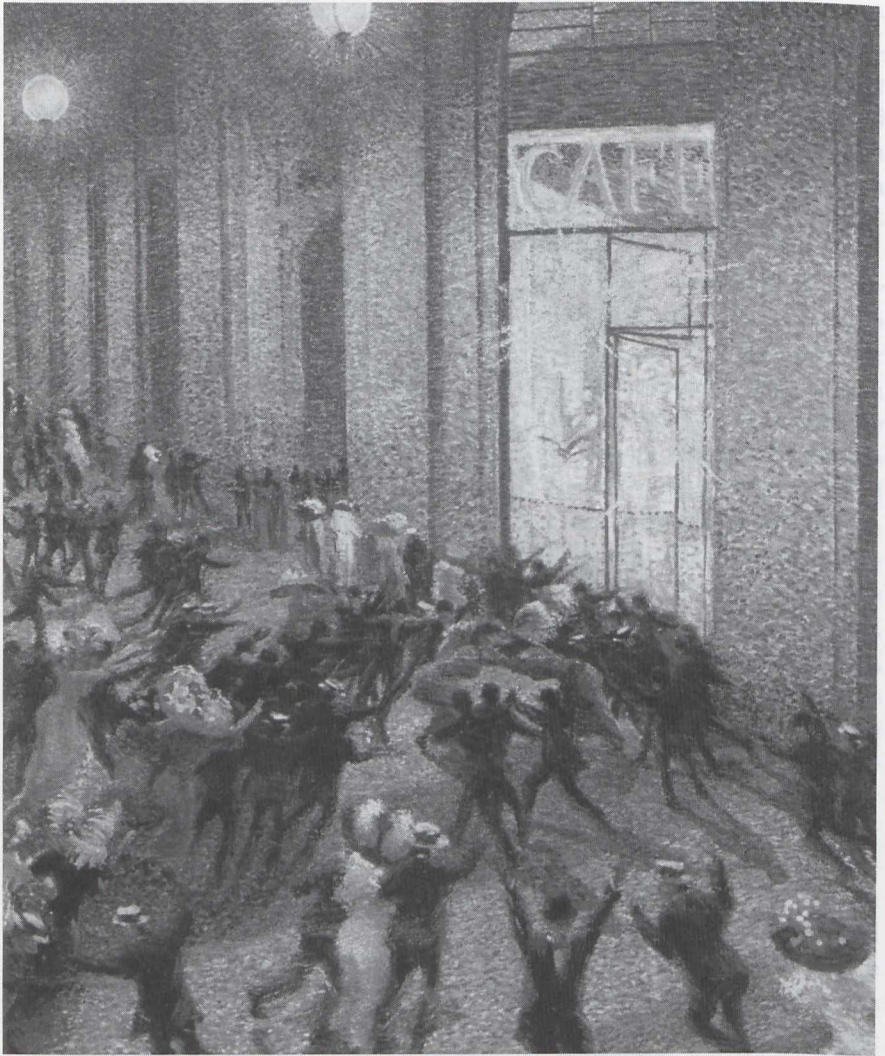


Abb. 2 Umberto Boccioni, Rissa in Galleria, 1910, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, Mailand, Brera



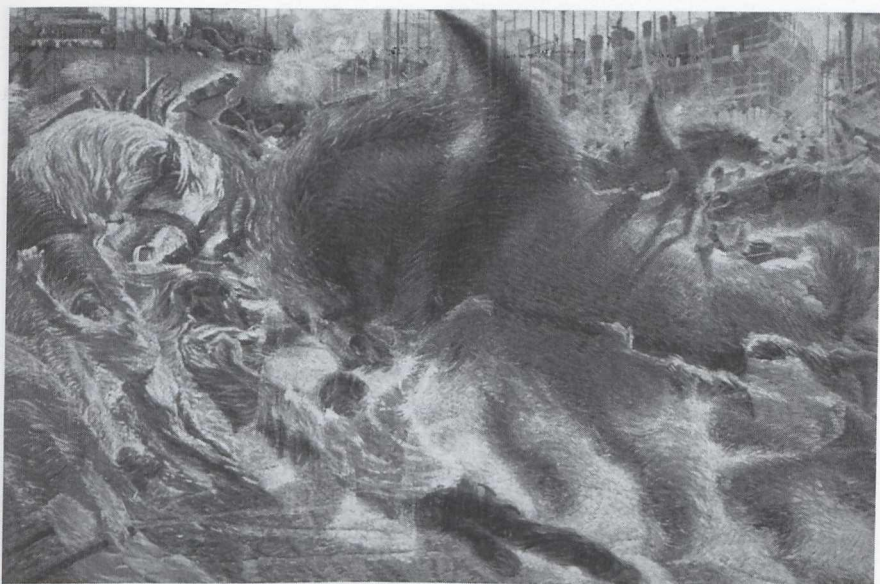


Abb. 3 Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910-1911, Öl auf Leinwand, 200 x 290,5 cm, New York, Museum of Modern Art



Abb. 4 Carlo Carrà, *Il funerale dell'anarchista Galli*, 1911, Öl auf Leinwand, 198,7 x 259,1 cm, New York, Museum of Modern Art

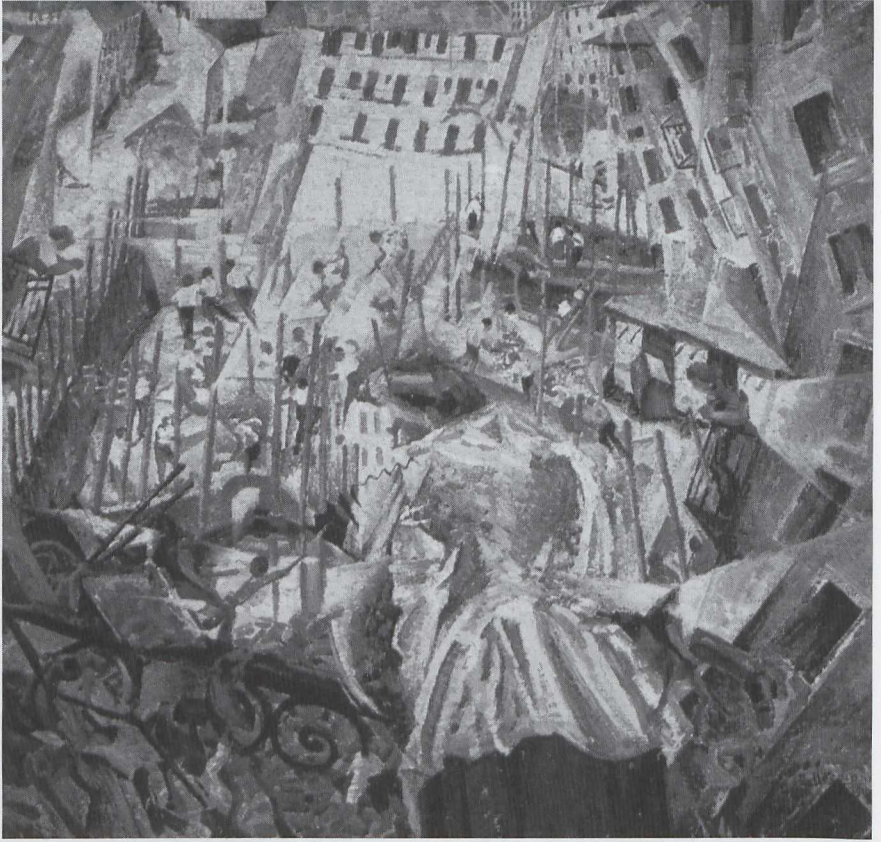


Abb. 5 Umberto Boccioni, La strada entra nella casa, 1911, Öl auf Leinwand, 100 x 100,6 cm, Hannover, Sprengel Museum

Abb. 4 Carlo Carrà, Il tunnel dell'automobile Gallé, 1911, Öl auf Leinwand, 100,7 x 100,7 cm, New York, Museum of Modern Art





Abb. 6 Gino Severini, *Dinamismo di una danzatrice*, 1912, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Mailand, Brera (Sammlung Jucker)



Abb. 7 Giacomo Balla, *Linee andamentali e successioni dinamiche*, 1913, Tempera auf Papier, 49 x 68 cm, Mailand, Privatsammlung



Abb. 8 Erich Heckel, *Stadtbahn in Berlin*, 1911, Öl auf Sackleinwand, 60 x 76,5 cm, Mönchengladberg, Abteiberg



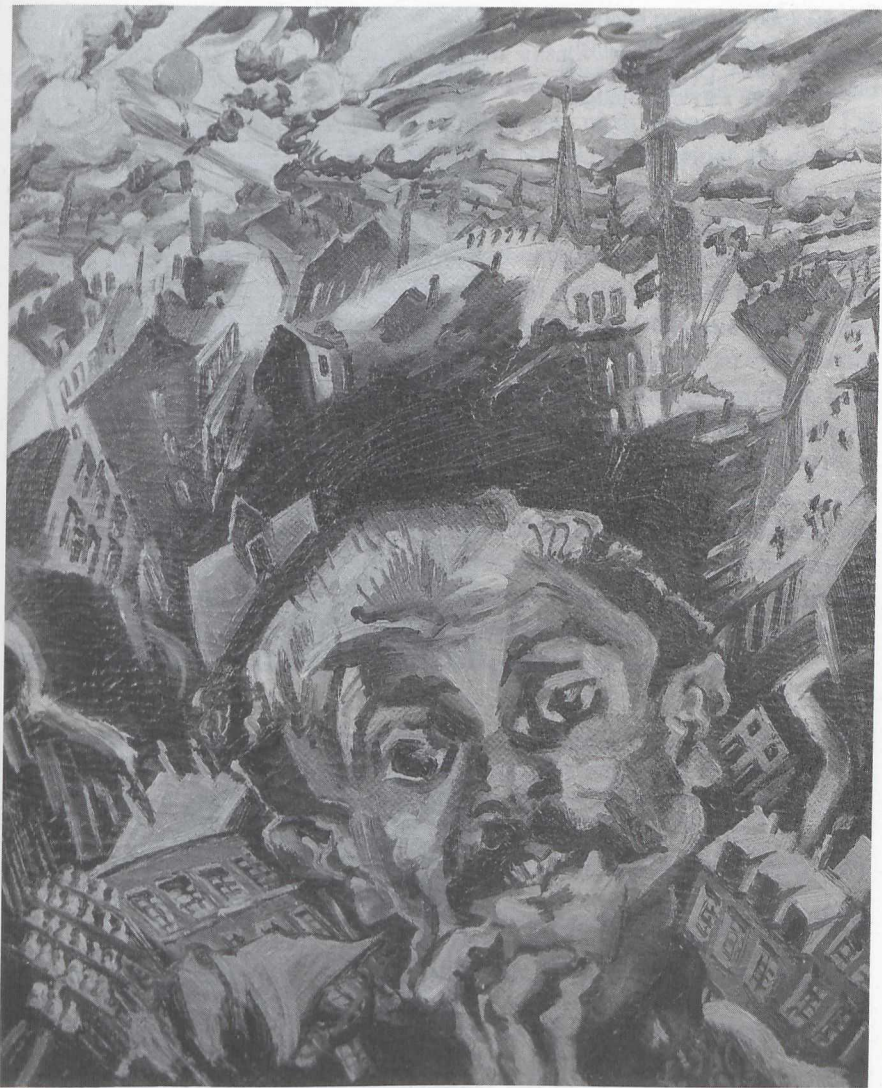
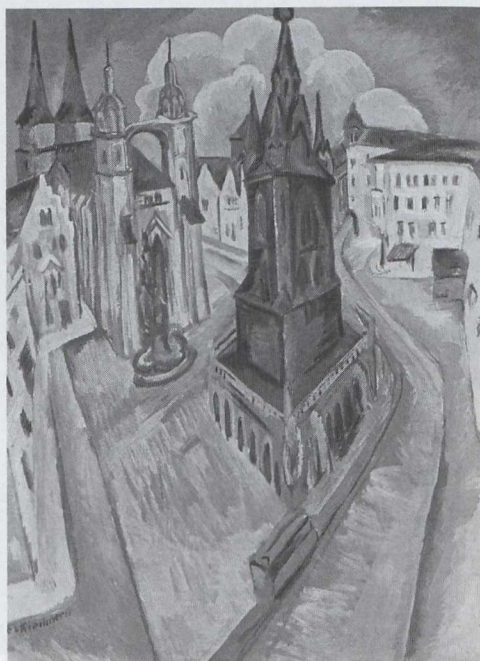


Abb. 9 Ludwig Meidner, Ich und die Stadt, 1913, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Privatsammlung

Abb. 10 Ernst Ludwig Kirchner,  
Friedrichstraße, Berlin,  
1914, Öl auf Leinwand,  
125 x 91 cm, Stuttgart,  
Staatsgalerie



Abb. 11 Ernst Ludwig Kirchner, Der  
Rote Turm in Halle, 1915, Öl  
auf Leinwand, 120 x 91cm,  
Essen, Museum Folkwang





Turm in Halle“ von 1915 ist von futuristischer Warte aus gesehen rückschrittlich, da dessen Gestaltungsweisen nur sehr ansatzweise verwendet werden. (Abb. 11) Andererseits bringt er Ausdrucksmomente ins Spiel, die im Lärm der futuristischen Bildmanifeste untergehen oder gar nicht erst auftauchen. Die vorne aus dem Bild heraus verschwindende Straßenbahn bringt ein dynamisches Moment hinein, das aber eher über die Verzerrung des Platzraumes und damit die Gesamtstruktur des Bildes transportiert wird. Wie durch den Sog der Bahn mitgerissen, scheint sich der Raum nach links vorne zu beugen, verstärkt wird der Eindruck durch den leuchtend roten Straßenverlauf, auf dem der Waggon wie aus einer Röhre herausfährt. Der ansonsten völlig menschenleere, dabei im Zentrum von Halle angesiedelte Platz ist offenbar zu nächstlicher Stunde gemalt, die fast geisterhaft-fahle Stimmung, die daraus resultiert, wird man nicht nur als Spezifikum von Kirchners Krisenzeit, sondern auch als verbreitete Eigenschaft des expressionistischen Stadtbildes deuten dürfen.<sup>32</sup>

Die urbane Realität des fortgeschrittenen Industriezeitalters wird in den futuristischen und expressionistischen Bildern Italiens und Deutschlands auf durchaus unterschiedliche Weise wahrgenommen. Diese Unterschiedlichkeit ist hier als Resultat fast gegensätzlicher realer Erlebnissituationen gedeutet worden. In beiden Fällen aber bleibt festzuhalten, dass die Künstler Bildformen für eine gültige Beschreibung völlig neuer Realitäten gefunden haben.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, Bronze, Höhe 117 cm, London, Tate Gallery

Abb. 2: Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, 1910, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, Mailand, Brera

Abb. 3: Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910–1911, Öl auf Leinwand, 200 x 290,5 cm, New York, Museum of Modern Art

Abb. 4: Carlo Carrà, *Il Funerale dell'anarchista Galli*, 1911, Öl auf Leinwand, 198,7 x 259,1 cm, New York, Museum of Modern Art

Abb. 5: Umberto Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911, Öl auf Leinwand, 100 x 100,6 cm, Hannover, Sprengel Museum

Abb. 6: Gino Severini, *Dinamismo di una danzatrice*, 1912, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Mailand, Brera (Sammlung Jucker)

Abb. 7: Giacomo Balla, *Linee andamentali e successioni dinamiche*, 1913, Tempera auf Papier, 49 x 68 cm, Mailand, Privatsammlung

32 Vgl. Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner. Cambridge/Mass. 1968, S. 104.

Abb. 8: Erich Heckel, Stadtbahn in Berlin, 1911, Öl auf Sackleinwand, 60 x 76,5 cm, Mönchengladberg, Abteiberg

Abb. 9: Ludwig Meidner, Ich und die Stadt, 1913, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Privatsammlung

Abb. 10: Ernst Ludwig Kirchner, Friedrichstraße, Berlin, 1914, Öl auf Leinwand, 125 x 91 cm, Stuttgart Staatsgalerie

Abb. 11: Ernst Ludwig Kirchner, Der Rote Turm in Halle, 1915, Öl auf Leinwand, 120 x 91, Essen, Museum Folkwang

