

FUTURISMUS, FASCHISMUS UND MODERNE IM HEUTIGEN ITALIEN

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

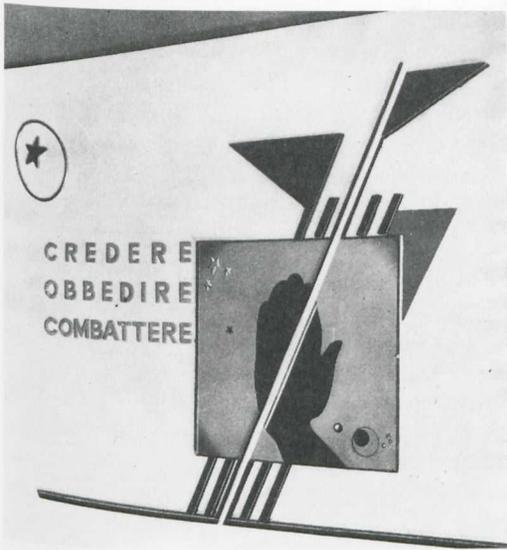
Was wird aus der Oppositionszeitung, wenn ihre Partei ans Ruder kommt? Ist ihr die Rolle der Hofberichterstattung zwangsläufig vorgezeichnet? Falls sie, abgesehen von der Parteilinie, keine eigenen Positionen, Inhalte, Ziele und Formen vorzuweisen hat, wird wohl aus dem raufenden Kater ein schnurrender Kastrat werden.

So oder ähnlich scheint der Avantgardebegriff Enrico Crispoltis auszusehen, wenn er versucht, im Katalog der im Herbst 1987 eröffneten Ausstellung der Düsseldorfer Kunsthalle »Die Axt hat geblüht ...« – Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde« die Karriere des Futurismus in Koexistenz mit dem faschistischen Regime in Italien zu schildern.

Seit dreißig Jahren arbeitet er dankenswerterweise daran, den Futurismus in seiner gesamten Entwicklung bis 1944 bekanntzumachen. Er ist dabei mit hartnäckigen Tendenzen konfrontiert, nur den »heroischen« Futurismus der Frühzeit bis 1916 (Tod Boccionis) als Teil der europäischen Avantgarde der ersten Stunde gelten zu lassen und zum Kulturkonsum bereitzustellen. Er muß sich allerdings mit unangenehmen Nebenerscheinungen auseinandersetzen, welche das Zusammenleben von Futurismus und Faschismus betreffen. Um dem Netz von

Ambivalenzen bei der Bestimmung der Rolle der Futuristen zwischen 1922 und 1944 zu entgehen, versucht er, einen gleichsam Faschismus-freien Raum künstlerischer Freiheit und Qualität herbeizureden. Ihm geht es um die Kontinuität futuristischer Praxis, die dieser postulierte Freiraum rückwirkend in den Augen von Interpreten und Publikum garantieren soll. Crispoltis Argumentationen führen – die Not muß groß sein – zu verblüffenden Stil- und Gedankenblüten: »Wesentlich (für das Ende der »heroisch-utopischen« Frühphase des Futurismus, d.A.) ist, daß im Laufe der 20er Jahre auf einmal(!) eine technologisch und sozial fortgeschrittene Gesellschaft entstanden war, und so die Distanz zu der in die Zukunft vorverlegten (!) Utopie, für den frühen Futurismus so typisch, plötzlich(!) aufgehoben ist.«¹

Vom »plötzlichen« Entstehen einer fortschrittlichen Gesellschaft auszugehen, noch dazu im Faschismus, ist erstaunlich und unhistorisch. »Plötzlich« entsteht in der Geschichte nichts, Revolutionen eingeschlossen, und Faschismus und Fortschritt sind, wenn überhaupt, nur mit allergrößter definitorischer Sorgfalt des Zusammenhangs koppelbar – die Bestimmung »sozial« ist sicher keiner der möglichen Zusammenhänge.



Enrico Prampolini, Glauben, Gehorchen, Kämpfen

Crispolti konstatiert also einen Utopieverlust seit den 20er Jahren, der den Futuristen zwar den oppositionellen und visionären Schneid abkauft, die »freie« künstlerische Qualität jedoch nicht mindert. Dies wird nun durchaus nicht von erhöhter Repression und daraus folgender Resignation, also einer sich vergrößernden Distanz zwischen Utopie und Realität, sondern im Gegenteil durch eine Annäherung der – faschistischen – Realität an die – futuristische – Utopie herbeigeführt. Wer nun – um im Bild zu bleiben – ist in diesem Fall die »Partei«, die ans Ruder gekommen ist: der Faschismus oder die Maschine? Beiden hat sich der Futurismus verschrieben, und beide kommen an die Macht. Einer Karriere als den Mächtigen schmeichelnder Höfling könnte der Futurismus also nur bei größter Charakterstärke, sprich eigenen Inhalten und künstlerischer wie politischer Kohärenz, entgehen.

Zur Entlastung des »Angeklagten« muß jedoch gerechterweise festgehalten werden, daß der böse Faschismus, nachdem er am Ruder war, den ach so idealistischen Futurismus schmählich verraten hat: Wenn die Futuristen laut Crispolti »das konstitutive (?) und konservative faschistische Regime mit seiner (d. h. des Faschismus, d. A.) ursprünglichen, inzwischen jedoch verleugneten revolutionären und umstürzlerischen Geisteshaltung« konfrontieren², dann heißt das nichts anderes, als daß beide, der Futurismus und der frühe Faschismus, als »revolutionär« eingeschätzt werden. Dieser Einschätzung kann ich in beiden Fällen nicht folgen, im Falle des Faschismus halte ich sie

jedoch für gravierend. Den frühen Faschismus als »revolutionäre Bewegung« vom »konservativen« (welch ein Euphemismus) Faschismus als Regime zu unterscheiden, ist ein altes, schlimmes Übel der italienischen Faschismus-Rezeption (so sie nicht marxistisch ist), das sich hartnäckig zu halten scheint. Die zeitweilig enge politische Zusammenarbeit des Futurismus mit dem frühen Faschismus ist für Anhänger des Futurismus als Avantgarde wie Crispolti jedoch ein Problem, da das politische Reinheitsgebot für die Zuschreibung zur Avantgarde offensichtlich ebenso wenig zur Disposition steht wie in Bayern die fürs Bier. Crispolti löst das Problem brutal, aber folgerichtig, indem er im Handstreich den Faschismus der frühen Jahre bis 1921 zur politischen »Avantgarde«, gleichsam zum politischen Partner der künstlerischen Avantgarde in Italien macht. Es bleibt zu fragen, ob ihm dies in seiner ganzen Tragweite bewußt wird. Daß aus diesen »Revolutionären« ein totalitäres, eben faschistisches Regime wird, kann dann wohl nur an der Korruption durch die Macht gelegen haben. Politik verdirbt den Charakter auch des »revolutionärsten« Faschisten ...

Aber die Futuristen *haben* ja eigene Inhalte, sie werden durchaus nicht zu reinen Apologeten: »Es konnte (!) vorkommen, daß sie in gewisser Weise (!) zu Komplizen bei der Verherrlichung des Regimes wurden, aber sie haben sie immer in jenen mythisch-poetischen Maschinen-Heroismus gekleidet, der für die Futuristen charakteristisch war.«³

Maschinen-Heroismus als Entschuldigung oder als des Kaisers neuestes Kleid? Eine Äußerlichkeit, ein Stil?

Aber nein: »Die wenigen futuristischen Werke, die man als regimeverherrlichend hinstellen könnte (es waren durchaus nicht wenige, und sie waren auch nicht alle qualitätslos⁴), sind es tatsächlich nur *thematisch*, nicht *stilistisch*. Denn der künstlerische Akt der Futuristen bestand ganz logisch darin, daß man sich eventuell(!) auf eine faschistische *Thematik* einließ, dabei immer mit einem eigenen futuristischen *Stil*: synthetisch-dynamisch ...⁵ (Hervorhebungen von mir, d. A.).

Crispolti scheint mit einer unsinnigen Trennung von Inhalt und Stil für die verminderte Schuldfähigkeit des Angeklagten zu plädieren und behauptet damit implizit, daß futuristischer *Stil* nicht regimeverherrlichend sein *kann*. Das ist leicht zu widerlegen.

Crispoliti hat 1980 das große Verdienst gehabt, die ganze Wirkungsbreite futuristischer Praxis, vor allem der kaum beachteten 20er und 30er Jahre, nicht nur in der Malerei, sondern auch in allen Bereichen von Umweltgestaltung – Film, Fotografie, Typografie, Werbegrafik, Werbearchitektur, Ausstellungs- und Ladengestaltung, Bühnenbild, Kostümentwurf, Mode – in einer Ausstellung in Turin mit dem programmatischen Titel »Die futuristische Rekonstruktion des Universums« (nach dem Titel eines Manifestes von 1915) vorzuführen.⁶ Das Einwirken des Faschismus wurde allerdings nur am Rande abgehandelt. Die Unternehmungen, welche die Futuristen im Auftrag des Regimes oder als Angebot an dieses realisierten, wurden kaum dokumentiert, obwohl es da einiges gab: Futuristische »Flugmalerei« griff faschistische Propagandamotive auf, vom fliegenden »Duce« bis zur »Kriegsflugmalerei« während der Kriege in Abessinien, in Spanien und im 2. Weltkrieg. Das Regime nahm diese Angebote an und setzte sie auch in den offiziellen Kunstausstellungen wie der Biennale von Venedig strategisch ein. Ästhetisch interessanter als die zum Teil mit dokumentarischem Verismus vorgehende »Kriegsflugmalerei« ist die futuristische Variante der Kunst am Bau, die »Plastica Murale«, welche die Gruppe dem Regime in zwei Ausstellungen 1934 und 1936 an typischen Bauaufgaben jener Jahre wie Parthäusern, Flughäfen oder Ferienkolonien vor-exerzierte. Daß eine Verherrlichung des Regimes auch mit Mitteln modernistischer Ästhetik wie Fotomontage, Verwendung von Stahl und Neon und motivischer Abstraktion zu erreichen war (Crispoliti scheint dies ja ausschließen zu wollen), wurde mit einigen Entwürfen triftig belegt. Daß das Regime auf dieses Angebot für repräsentative Bauten nur in geringem Ausmaß einging, kam daher, daß es gerade in diesem Bereich in den 30er Jahren zunehmend auf eine am Klassischen orientierte Monumentalität setzte. In anderen Bereichen, wo es um die Selbstinszenierung des Regimes ging, war der Erfolg der Futuristen jedoch durchaus größer.

Die Akzeptanz des Futurismus beim Regime hing davon ab, ob und wie die konsensbildenden Strategien des Regimes mit den ästhetischen und motivischen Vorstellungen der Futuristen in Einklang standen. Am eindrucksvollsten zeigte sich die Koinzidenz von futuristischer Experimentierlust und faschi-

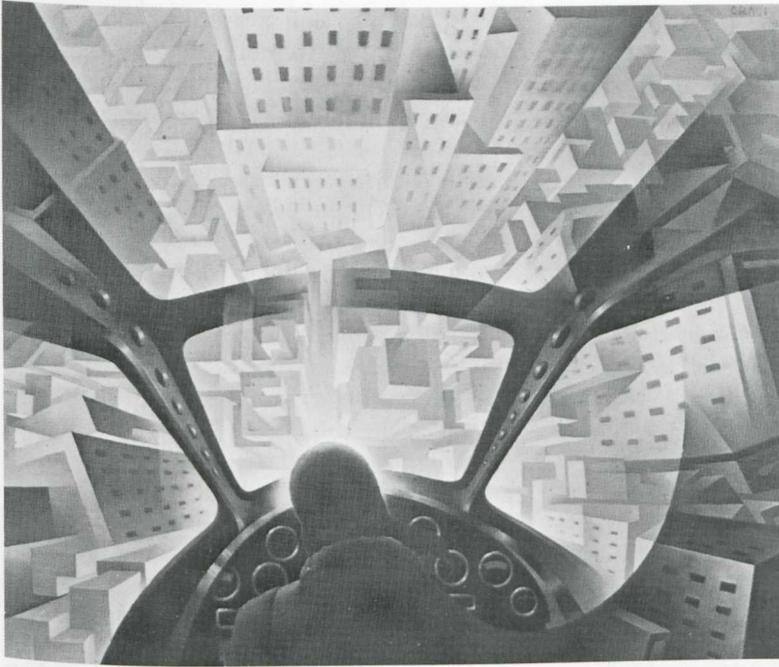
stischer Konsensstrategie in den Gestaltungen staatlicher Propagandaausstellungen und Wirtschaftsmessen der Futuristen Depero, Fillia, Oriani und Prampolini. Das Spektrum reichte hier von der großen Jubiläumsausstellung zum zehnjährigen Bestehen des Regimes in Rom 1932, der »Mostra della Rivoluzione Fascista«, bis zu nationalen Wirtschaftsmessen wie der »Mostra dell'Oltremare« 1940 in Neapel.⁷

Es gab also Bereiche in der Realität der 20er und 30er Jahre, wo sich die Interessen des Regimes mit denen der Futuristen trafen. Verkürzt umschrieben, könnte man sie unter der Benennung »Propagierung der Moderne« zusammenfassen, mit allem, was dies damals für beide an nationalistisch-reaktionären Implikationen bedeutete.

Gerade in diesen Bereichen hatten also die Futuristen ästhetisch und experimentell Erstaunliches geleistet und hatten dabei ihre Visionen an der Gegenwart orientiert. Sie waren also ohne die oppositionelle, »in die Zukunft vorverlegte Utopie« ausgekommen, die Crispoliti als Kernstück futuristischer Praxis begriffen hatte und die der frühen Phase den Beinamen »heroische« eingebracht hatte.

Der Einfluß einer anderen Bewegung, die als Avantgarde eingestuft wird und deren Wirken ebenfalls über die »heroischen« Jahre hinaus in die 20er und den Anfang der 30er Jahre hineinreicht, wird bei diesen Arbeiten sichtbar: der der sowjetrussischen Konstruktivisten. 1924, im Todesjahr Lenins, hatten sie unter Leitung von Rodtschenko im sowjetischen Pavillon der Biennale von Venedig ausgestellt, was für einige italienische Künstler zu einem Schlüsselerlebnis wurde. Die Futuristen waren fasziniert von der sozialen und politischen Einbindung der Konstruktivisten ins aktuelle nachrevolutionäre Geschehen in Russland.⁸

Konstruktivisten wie Futuristen hatten eine wesentliche Erfahrung gemeinsam: Sie waren mit Gesellschaften konfrontiert, die den Anschluß an die industrielle Moderne noch nicht gefunden hatten. Sie hatten radikale Visionen der Moderne formuliert. Diese unterschieden sich allerdings ideologisch und theoretisch beträchtlich. Wo die Futuristen Mythen des neuen Maschinenzeitalters in Sprache und Bild erdichteten und propagierten, entwickelten die Konstruktivisten ihr Konzept von Kunst als »Katalysator, Kondensator und Kommunikator sozialer und technischer Prozesse« mit Hilfe



der damals »technisch« entwickeltesten Medien«. ⁹ Nach der Revolution begannen sie, dieses Konzept in die Praxis umzusetzen. Eine solche Annäherung von Vision und Realität bedeutete nun für die Konstruktivisten keineswegs eine Schwächung ihres avantgardistischen Impetus, wie dies Crispolti vergleichbar für die Futuristen behauptet. Im Gegenteil liegt die neue Qualität der Arbeit der Konstruktivisten in ihrer aktiven Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und technischen Gegenwart.

Die Stärke der futuristischen Entwürfe von »Kunst am Bau« und von Ausstellungsgestaltungen liegt, *analog* zur Arbeit der Konstruktivisten, in der Ausrichtung auf die *Gegenwart* des »Projekts der Moderne«. An diese Analogie schließen sich zwei Fragen an:

1. Wie ist dann das jeweilige Verhältnis von Utopie und Gegenwart zur avantgardistischen Kunstpraxis zu bestimmen?
2. Die Gegenwart ist in den Situationen von Futurismus und Konstruktivismus grundsätzlich verschieden. Für den Futurismus stellt sich die Frage: Faschistische Realität und Futurismus als Avantgarde – ist das möglich?

Die zweite Frage wurde bisher meist moralisch, d.h. ahistorisch gestellt und durch Ausschluß beantwortet. Crispolti reagiert immerhin auf diese Ausschlußtendenzen, verfängt sich jedoch mit dem Sprachgestus und den Argumenten des

Abwieglers in der, wie ich inzwischen glauben muß, teilweise schon ins Unbewußte gesunkenen Konspiration der recht denkenden, mithin Geschichte zensierenden Moral.

Wahrscheinlich wäre dem Futurismus während des Faschismus im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung über die 30er Jahre in Europa kein besonderer Beitrag gewidmet worden, wenn dieser nicht seit Crispoltis Ausstellung 1980 eine wachsende Fortune in den Ausstellungsunternehmungen der italienischen Kulturpolitik erfahren hätte.

Ein Blick auf diese Ausstellungen bietet Aufschlüsse über die kulturpolitischen Motivationen gegenüber dem »Projekt der Moderne« im Italien der 80er Jahre. Drei Ausstellungen sind besonders hervorzuheben: »Annitrenta – Arte e Cultura in Italia« in Mailand 1982, »Futurismo e Futurismi« in Venedig 1986 und »E 42 – Utopia e scenario del regime« in Rom 1987. »Annitrenta«, die 30er Jahre, sind für das Regime die Jahre institutioneller und politischer Stabilität und des breiten ideologischen Konsenses. Das faschistische Italien besetzt Abessinien, unterstützt Franco, läßt Sumpfbereiche entwässern und dort neue Städte bauen, die Entwicklung der Auto- und Flugtechnik wird vorangetrieben, eine populäre Filmindustrie wird aufgebaut, in den Stadtzentren entstehen Repräsentationsbauten.

Die Mailänder Ausstellung, von der sozialistischen Kulturverwaltung mit großem inszenatorischen Pomp lanciert, hat sich zur Aufgabe gestellt, diese Jahre als Epoche neuerer »gemeinsamer« Geschichte und Kultur Italiens, als Leistung, die unbeeinträchtigt vom Faschismus erbracht wurde, zu zeigen – ein »Werk der Wahrheit und der Wissenschaft, aber auch der Zivilcourage, besonders gegenüber den jüngeren Bürgern, die vom Faschismus häufig nur die begrenzte Vorstellung seines gewalttätigen und unterdrückenden Gesichts haben«, nennt es der Kulturassessor der Stadt Mailand.¹⁰

Die 30er Jahre sind für die Aussteller »ein entscheidendes Kapitel des ideologischen Vertrauens in die ›Moderne‹ und nehmen ihre optimistischen Mythologien und Projektionen in toto auf« – wie es Flavio Caroli vom postmodernen Standpunkt der 80er Jahre aus formuliert¹¹. Die visuelle Botschaft der Ausstellung vermittelt den Optimismus und das »ideologische Vertrauen« in die italienische Spielart der Moderne glänzend. Unter der Glaskuppel eines frühen Repräsentationsbaus der industriellen Moderne in Italien, der großen, 1865 fertiggestellten Passage »Galleria Vittorio Emanuele II« beim Dom, präsidieren ein Caproni-Flugzeug, ein Militärlastwagen und ein Alfa Romeo als technische Nostalgiefaszinosa über die Passanten. Die Präsentation in Räumlichkeiten rund um den Domplatz zeigt die Breite und die Qualität der kulturellen Auswirkungen der Moderne in den 30er Jahren.

Der optische Reiz besonders des italienischen »Proto«-Designs (»Design« als Kategorie und Beruf gab es damals noch nicht, Maler, Architekten und Grafiker teilten sich in diese Aufgaben) machen die Faszination der Ausstellung aus. Was fehlt, ist jedoch die kritische Distanz gegenüber dem damaligen »Optimismus« und damit gegenüber dem »Projekt der Moderne« als solchem – etwas, was Caroli im Katalog als mögliche und wünschenswerte Reaktion der 80er auf die 30er Jahre bezeichnet.¹²

Das Gegenteil ereignet sich: Dieser Optimismus, auf die visuelle Faszination reduziert und ohne Bezug auf seine politischen Existenzbedingungen dargestellt – immerhin war es der Faschismus, der die ideologische Akzeptanz für die »Moderne« in Italien herbeiführte – kann reibungslos in das angeblich postmoderne, individuelle und kollektive Bezugssystem eingebaut werden. Aus der vielleicht ursprünglich intendierten wissenschaftlich objektivierten

Darstellung ist ein Triumphzug designerischer Augenweiden geworden.

Die kulturelle Bedeutung dieser Jahre liegt laut Veranstalter in dem Modernisierungsschub durch eine Industrialisierung, die auch *ohne* den Faschismus zwangsläufig hätte stattfinden müssen.¹³ Stärker als die kritische Intention ist also offenbar eine ganz andere, die auch im Gesamtbild der Ausstellung ausschlaggebend ist: Das »Projekt der Moderne« soll im Namen seiner Kontinuität von der Kontamination durch den Faschismus freigehalten werden – ein Phänomen, das ähnlich auch für die »Avantgarde« zu beobachten ist.

Aller »Transavantgarde« und »Postmoderne« zum Trotz scheint die Rettung dieser beiden »Projekte« einer aktuellen Bedürfnislage italienischer Bewußtseinsindustrie zu entsprechen. Bei der Suche nach entsprechenden nationalen Traditionen scheinen die 30er Jahre eine Schlüsselposition einzunehmen. Die Versuche, dieser Traditionen habhaft zu werden und so etwas wie eine legitime Erbfolge kultureller Leistungen auch dieser Jahre anzutreten, müssen zwangsläufig mit der Existenz des Faschismus kollidieren. Die heutigen Kulturvermittler scheinen jedoch historische Räume scheiden zu wollen: den faschistischen vom nicht-faschistischen, den der Staatskunst von der »freien« Kunst, die faschistischen Themen von einem unabhängigen Stil, die Zwänge faschistischer Konsenspolitik von der schöpferischen Freiheit des »wahren« Künstlers.

Das faschistische Regime mit seinem Versuch, dem gesellschaftlichen Leben in all seinen Manifestationen seinen Stempel aufzudrücken, macht diese Operation jedoch schwer, wenn nicht gar unmöglich, denn es ist gerade durch diesen Anspruch zugleich Garant künstlerischer Handlungsräume und gelegentlich sogar Förderer der Arbeit auch von ästhetisch »progressiven« Richtungen. Der Faschismus in Italien tut *nicht*, was in seiner Macht gestanden hätte und was das Nazi-Regime tut, das mit seiner Verfolgung »entarteter« Kunst heutigen Vorstellungen kulturell »progressiver« Kontinuität einen brutal eindeutigen Riegel vorgeschoben hat.

Mit der Mailänder Ausstellung ändert sich die Methode, mit der Ambivalenz umzugehen, die aus der vergleichsweise »offenen« Situation von Kunst mit Avantgarde-Ansprüchen im faschistischen Italien herrühren. Wo allzu kompromittierende Zeugen eines solchen Zusammentreffens bisher verschwiegen wurden, wird

heute das historische Material aufgearbeitet und der Öffentlichkeit vorgestellt, jedoch mit einem Anspruch wissenschaftlicher Neutralität, der auch den Faschismus zum historischen »Neutrum« und zum Forschungsobjekt neben anderen macht. Dennoch entgleitet den Wissenschaftlern die Kontrolle über die Faszination, die der Gegenstand auf sie und auf die Kulturkonsumenten ausübt.

Nicht nur bei der Mailänder Ausstellung beherrschte dieser Effekt das Bild der 30er Jahre. Ähnliches scheint auch bei der Ausstellung »E42 – Utopia e scenario del regime« (= E42 – Utopie und Szenarium des Regimes) in Rom 1987 geschehen zu sein. Hier geht es um die zwischen 1935 und 1943 gebaute »Stadt« für die Weltausstellung (Esposizione universale di Roma, kurz: E42, nach dem Krieg: EUR genannt), die 1942 als grandiose Demonstration der Macht hätte stattfinden sollen. Heute wird diese Stadt als Kongreß- und Ministerienviertel genutzt, was die Städteplaner der 80er Jahre »Centro Direzionale« nennen und bei zeitgemäßen Metropolen für unerlässlich halten. Die »Fakten«, erst seit kurzem im Staatsarchiv zugänglich, sollen frei von unerwünschten »polemischen Akzenten über das autozelebrierte Projekt des Regimes« präsentiert werden, wie der Kulturassessor der Stadt Rom im Vorwort des Katalogs erklärt.¹⁴ Dieser Wunsch nach Neutralität unterbindet gerade das, was der Titel der Ausstellung hoffen läßt: eine Auseinandersetzung mit den Zielen und dem Instrumentarium des Regimes bei der Inszenierung von Macht.

Statt dessen wird eine zweibändige Fülle von Material geliefert, akribisch in den Details, oberflächlich, wo es um die Darstellung von Zusammenhängen geht. Die Ausstellung zeigt auf relativ kleinem Raum exemplarische Arbeiten aus den Bereichen Architektur, Dekoration, Stadtplanung und Parkgestaltung – »wertfrei« und eingängig, erfreulich anzusehen. Die Attraktivität der Dekorationen von Achille Funi, Mario Sironi, Fausto Pirandello, Antonio Libera u.a. ist ungetrübt nachvollziehbar.

Die »E42«, so klassisch sie in ihrer Monumentalität daherkommt, vermittelt wesentliche Strukturmerkmale des »Projekts der Moderne«, und diese sind es, welche die Absicht der Ausstellungsmacher zu rigoroser Wertneutralität unterwandern. Gleichzeitig machen sie deutlich, warum der Zusammenhang mit dem Fa-

schismus, der hier in jedem Aspekt determinierend ist und also nicht verschwiegen werden kann, neutralisiert werden soll: Schlichte Bewunderung kommt zum Ausdruck angesichts der Effizienz, mit der das Regime seine megalomane Vision verwirklichte. Alle Intellektuellen, Architekten und Künstler von Bedeutung wurden zur Mitarbeit an der E42 bewegt; ein Heer von Arbeitern wurde zusammengefaßt und gleichsam militärisch organisiert; der Aufwand an Materialien und Finanzen, noch dazu in Kriegszeiten, war enorm. Nicht zu unterschätzen sind auch die Planungskapazitäten, die eingesetzt wurden. Es spricht geradezu Wehmut aus den Äußerungen der für die Ausstellung Verantwortlichen angesichts heutigen Mangels an Tugenden der Moderne, die sie dort mit so offensichtlichem Erfolg am Werke sehen: Effizienz in Management und technischer Bewältigung eines gigantischen und komplexen Vorhabens, das ihnen noch heute als das einzige Zentrum gilt, welches der ganzen Welt das »Bild (sic!) ... einer Roma moderna« vorführen kann.¹⁵

Daß diese Stadt als fast fertige Bauruine, wie aus De Chiricos »Pittura Metafisica« entstieg, 1945 das Scheitern faschistischer Utopie makaber vor Augen führte, hindert die heutigen Aussteller nicht daran, die Jahre des Regimes über ihren Vorbildcharakter für die Entwicklung der Moderne in Italien zu rezipieren. Hierin orten sie die »Utopie des Regimes«, um die es im Titel der Ausstellung geht, um sie dann jedoch unter dem Druck der »Wertneutralität« abseits von ihrem historischen Ursprung im Faschismus zu ent-orten.

In Rom geschieht dies mit demütigem Kniefall angesichts eigener Ineffizienz, in Mailand eher mit auftrumpfendem Gestus im Bewußtsein einer Kontinuität norditalienischer Industrieentwicklung, deren Endpunkt nicht absehbar zu sein scheint.

Das faschistische Regime wird so auf die Rolle des unfreiwilligen Stiefvaters reduziert.

Aber auch die Industrie höchstselbst, nicht nur die Kulturverwaltungen, sorgen dafür, die Vorstellung einer solch zukunftsweisenden Kontinuität kulturell zu untermauern. Diesmal ist der Futurismus nicht nur ein Mitspieler unter anderen, sondern Protagonist. Der FIAT-Konzern kaufte Anfang der 80er Jahre einen Palazzo aus dem Settecento am Canal Grande in Venedig, den Palazzo Grassi. Die Aktiengesellschaft



Detailansicht der für die geplante Weltausstellung 1942 in Rom gebauten Stadt nach dem Abbruch der Arbeiten 1943

Palazzo Grassi SpA wurde 1984 gegründet und Pontus Hulten wurde gewonnen, um dem »Engagement einer großen Industrie gegenüber den Problemen und den Erwartungen der Welt der Kultur« dortselbst Ausdruck zu geben und in Ausstellungen »die hauptsächlichsten Triebkräfte und Verknüpfungen [der Kultur] mit der Gesellschaft, der Industrie und der Wirtschaft« verstehen zu helfen.¹⁶

Als Flaggschiff für dieses Programm wählte man den Futurismus als spezifisch nationale Pionierleistung mit internationalen Folgen auf dem Gebiet der Kultur der Moderne. »Futurismo & Futurismi« (venezianer Volksmund: Turismo e Turismi) heißt die erste Ausstellung der Palazzo Grassi SpA, 1986, eröffnet von den ungekrönten Häuptionern des Landes aus Industrie und Politik. Diese werden eingeflogen, mehrere Vaporettohaltestellen werden für einige Stunden außer Betrieb gesetzt, Teile der Stadt abgeriegelt – ein wahrhaft futuristisches Schauspiel über und in der Stadt, die den Futuristen als Inbegriff des Museal-»Passatistischen« erschienen war.

Der Futurismus wird als »wesensmäßig italienische Bewegung«¹⁷ in einer Umrahmung von »Futurismen« aus Ländern der ganzen Welt präsentiert. Dies impliziert eine Art italienischer

Führerschaft, die an den zusammengetragenen Beispielen aus Mexiko, Jugoslawien u.a., aber auch an Werken des Kubismus (!) nachvollziehbar gemacht werden soll.

Die Ausstellung zeigt im wesentlichen Malerei, Architektorentwürfe, Typografie und Design z. B., die einen Eindruck des futuristischen Kunst-Leben-Versuchs vermitteln könnten, bleiben Randerscheinungen. Hulten baut auf den bekanntesten Aspekt der »Futuristischen Rekonstruktion des Universums«, die Malerei der sogenannten »heroischen« Phase bis 1916. So gelingt es ihm, den Eindruck zu erwecken, daß der Futurismus 1916 endet und daß er fälschlicherweise beschuldigt wird, »Fanatiker des Krieges und gar Vorläufer des Faschismus« gewesen zu sein, da dies sich »durch die Bilder in Venedig nicht belegen läßt«¹⁸ – für einen Ausstellungsmacher ein Kinderspiel. Dietmar Polaczek nannte dies zurückhaltend »Beschönigungstendenzen«.¹⁹ Meines Erachtens geht es um mehr, nämlich um den Ausschluß von Verknüpfungen, die das Ziel der Ausstellung gefährden würden und damit um einen Rückfall noch hinter die Methode der Neutralisierung des Faschismus, wie sie bei der Ausstellung in Rom praktiziert wurde.

FIAT bedient sich eines sorgfältig gefilterten Futurismus, um seine »corporate identity« als Größte der Privatindustrien Italiens kulturell so zu spiegeln, daß seine *nationale* Vorreiterposition deutlich wird. Futurismus und FIAT erscheinen in dieser Ausstellung wie zwei gleichgestellte Partner mit einer gemeinsamen Tradition: Pionier der Technik der eine, Pionier des *Bildes* der Technik der andere.

Als einprägsame Wurzel und Ausdruck dieser Gemeinsamkeit begrüßt die Besucher das AUTO – ein FIAT von 1908 – in der Halle des Palazzo Grassi: von Marinetti, dem Agitator der Bewegung, vergöttert, von den Futuristen zum Bildmotiv erhoben, von FIAT produziert. Die Ausstellung entfaltet ein »Bild« vom Futurismus, indem sie sich auf die Bilder konzentriert, die die Futuristen von ihrem Maschinenmythos gemacht haben. Im künstlerischen Medium des altmodischen Staffeleibildes – eine Kunstform, die sie selbst als Anachronismus ansahen angesichts neuer technischer Möglichkeiten, Kunst zu machen – suchten sie das malarische Abbild technischer Dynamik. Auch die stilistischen Neuerungen, die sie einführten, dienten diesem Ziel. In ihrer Malerei ist deshalb ein instrumentelles Verhältnis zur Kunst spürbar, das die Kunst der Futuristen ihrerseits durch andere funktionalisierbar macht.

Die Funktion, welche FIAT seiner Version des Futurismus auferlegt, geht über die Imagepflege in eigener Sache noch hinaus. FIAT denkt – die Personalisierung kommt hier der Realität recht nahe – national. Es geht darum, ideologische Akzeptanz für die tiefgreifenden industriellen Strukturveränderungen zu schaffen, die zwar die norditalienische Industrie aus der Krise der 70er Jahre geholt, aber auch im Falle FIAT mehr als einem Drittel der Arbeiter den Job gekostet hat. Das FIAT'sche Wir-sind-wieder-wer-Gefühl soll ein nationales werden. FIAT, als Sponsor bisher von aristokratischer Zurückhaltung, muß einen dringenden Handlungsbedarf festgestellt haben, um derart spektakulär aus der Reserve zu gehen. Merkwürdig ist, daß das identitätsstiftende Element – die nationale Tradition modernistischer Pionierleistungen, als deren Träger FIAT und Futurismus präsentiert werden – mit einer Kunst ins Bild gesetzt wird, die schon zur Zeit ihrer Entstehung dem Stand der technischen Produktionsbedingungen nicht mehr entsprach.

Das »Projekt der Moderne« wird noch gebraucht, allerdings gestützt und poliert im Gewand nostalgischer Inszenierung – ein wahrhaft verschleiernes Vorgehen angesichts bereits erfolgter und noch zu erwartender Rationalisierungsschübe.

1 Kat. »Die Axt hat geblüht ...« – Europäische Konflikte in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1987, S. 212

2 ebd. S. 216

3 ebd.

4 Siehe dazu Susanne von Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien 1922-1943*, Frankfurt/M. 1979

5 wie Anm. 3

6 Kat. *La Ricostruzione futurista dell'universo*, Turin 1980

7 Siehe dazu die Titel in Anm. 4 und 6

8 Siehe Vinicio Paladini, *Arte nella Russia dei sovietis*, Rom 1925

9 Siehe Hubertus Gaßner, *Modernität und Monumentalität in der Diskussion um das sowjetische Denkmal der 20er und 30er Jahre*, in: Kat., Anm. 1, S. 433

10 Kat. *Annitrenta-Arte e Cultura in Italia*, Mailand 1982, Vorwort

11 ebd., S. 13/14

12 ebd.

13 Renato Barilli, *Perche gli anni trenta*, ebd., S. 10

14 Kat. *E42-Utopia e scenario del regime*, (Rom), Venedig (Marsilio) 1987, S. XIX

15 Francesco Spinelli, ebd., S. XVIII

16 Kat. *Futurismo & Futurismi*, Venedig 1986, Präambel

17 Pontus Hulten, ebd., S. 13

18 Peter Iden, *Frankfurter Rundschau*, 24.5.1986

19 *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.6.1986