

Carràs *Begräbnis des Anarchisten Galli*, 1904–1912

Der Futurismus zwischen Anarchismus und Faschismus

Michael F. Zimmermann

Warum malt Carrà 1911 ein Anarchistenbegräbnis, angeblich aus dem Jahre 1904?

Eines der ersten gemalten Manifeste des Futurismus feiert eine Episode aus der Geschichte des italienischen Anarchismus: Im Jahre 1911 malte Carlo Carrà das *Begräbnis des Anarchisten Galli*. (Abb. 1) Das Gemälde zeigt die Ereignisse aus der Perspektive der emotionalen Teilhabe an einem kollektiven Gewaltausbruch. Es führt eine zeitgeschichtliche Begebenheit, angeblich aus dem Jahre 1904, nicht mit objektivierender Distanz, sondern sozusagen aus der Binnensicht eines Akteurs vor. Warmfarbiges, ja geradezu heißes Licht strahlt von der Mitte entlang gebrochener Diagonalen aus. Das Sujet des Gemäldes, Ergebnis eines langwierigen Abstraktionsprozesses, erschließt sich nicht auf Anhieb.¹ Doch über eine frühe Studie, eine aufwendige Zeichnung, gewinnt man rasch einen Einstieg in diesen Leichenzug eines Streikopfers. (Abb. 2) Inmitten einer Straßenschlucht, von hohen Gebäuden umstanden und von den Fahrdrähten der damals noch neuen elektrischen Straßenbahn durchzogen,² werden die Trauernden von einer Charge berittener Carabinieri angegriffen. Die von allen Seiten Heranrückenden auf ihren starken Pferden, mit erhobener oder gesenkter Lanze, kontrastieren pathetisch mit den Leichenträgern, die um den Sarg ihres Kameraden gebückt, aber dennoch entschlossen voranschreiten.³

Das Gemälde zu diesem Thema zeigte Carrà mit den Futuristen ab Ende April 1911 im Rahmen einer jurylosen Ausstellung in Mailand, bevor es im Frühjahr 1912 auf einer Futurismus-Tournee zuerst in Paris, dann in den Hauptstädten Europas Aufsehen erregte.⁴ Nun lässt der Künstler die Gewalt zu einer wilden Schlägerei ausarten: Stockschläge hinterlassen nach Art stroboskopisch mehrfachbelichteter Bewegungsphotographien Verlaufspuren in der Luft.⁵ Die Pferde sind zwar kaum

1 Massimo Carrà: *L'opera completa di Carrà. Dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico, 1910–1930*, Mailand 1970, S. 87–88, Nr. 26.

2 Zur rapiden urbanistischen Entwicklung Mailands von 1881 bis 1914 siehe Boccioni a Milano, Ausstellungskatalog Mailand 1982/83, hg. von Guido Ballo, Mailand 1982.

3 Carrà (wie Anm. 1), S. 87–88, Nr. 18.

4 Marianne W. Martin: *Futurist art and theory, 1909–1915*, Oxford 1968, S. 80.

5 Zur Chronophotographie siehe Herbert Molderings: *Film, Photographie und ihr Einfluss auf die Malerei in Paris um 1910*. Marcel Duchamp – Jacques Villon – Frank Kupka, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 37, 1975, S. 247–287. – Étienne-Jules Marey, *photographe de fluides*, Ausstellungskatalog Paris 2004/05, hg. von Georges Didi-Huberman und Laurent Mannoni, Paris 2004. – Andreas Mayer: *Autographien des Ganges. Repräsentation und Redressement bewegter Körper im 19. Jahr-*



1 Carlo Carrà, *Funerali dell'anarchico Galli*, New York, Museum of Modern Art, 1911

mehr zu erkennen, aber die schwarzen Wimpel der Standarten markieren für die Eingeweihten die berittene Staatsmacht. Vor allem aber zerschneiden grelles Licht, ausgehend von einer zerhackten orangeroten Scheibe, und scharfe Schlagschatten die Luft. Alles scheint auf die kreisrunde Lichtquelle über dem grellroten Sarg hinzustürzen, auch der blaue Stahlmast, der die unsichtbar gewordenen Fahrdrähte der Tram trägt. Das Licht rhythmisiert die Schockwellen des Angriffs ebenso wie die Stoßrichtung des aufgehaltene Leichenzuges.

Der zeithistorische Hintergrund erscheint eindeutig, allerdings nur, wenn man den Lebenserinnerungen Carràs folgt, die dieser erst 1942 aufzeichnete und veröffentlichte. Das System der gemäßigt liberalen Regierung Giovanni Giolitti, die sich von der sozialistischen Partei tolerieren ließ und maßvolle Reformen ansteuerte, hatten Anarchisten und radikale Sozialisten am 15. September 1904 durch einen Generalstreik in die Knie zwingen wollen. Carrà behauptet in »La mia vita«, er habe eine Episode aus diesem Streik zum Thema seines futuristischen Gemäldes gemacht. Doch auch die Zeitgenossen des Futurismus brachten das Gemälde wie selbstverständlich mit dem bedeutendsten Streik des Anarchosyndikalismus in Verbindung.

hundert, in: *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, hg. von dems. und Alexandre Métraux, Frankfurt a.M. 2005, S. 101–138.



2 Carlo Carrà, Vorstudie zu *Funerali dell'anarchico Galli*, Privatbesitz, 1910

Es war der erste, wenn auch gescheiterte Versuch, durch kollektiven Widerstand eine Revolution herbeizuzwingen.

Es ist das Verdienst Alessandro del Puppos, die wahren zeitgeschichtlichen Hintergründe von Carràs Gemälde aufgeklärt zu haben. Denn Thema ist nicht der missglückte Generalstreik des Jahres 1904, der in die Annalen Italiens eingegangen ist, sondern eine andere Episode, welche die gemäßigten Sozialisten damals als Tragikomödie kommentiert haben. Tatsächlich war es erst 1906 in der Firma Macchi in der Mailänder Via Carlo Farini zu einem kleinen Streik von Anarchisten gekommen. Die Mehrheit der Metallarbeiter der Anlage arbeitete weiter. Eine Gruppe von als jugendlich beschriebenen Anarchisten versuchte daraufhin, den Zugang zum Gelände zu blockieren. Bei einem Scharmützel verlor ein Kustode, Giuseppe Beretta, die Nerven und zog gegen einen der Anführer, Angelo Galli, ein Messer.⁶ Die Ereignisse erklären auch, warum der verzweifelt kleine Leichenzug, wie Carrà schreibt, drei Tage später vom Friedhof Musocco aus gegen die Anweisungen der Kommune

6 Alessandro del Pippo: *Funerali dell'anarchico Carrà*, in: *Il Futurismo nelle Avanguardie*, Kongressakten Mailand 2010, hg. von Walter Pedullà, Mailand 2010, S. 383–396. Mein Interesse für das Gemälde schließt an den Versuch einer Rekonstruktion des öffentlichen Bildbewusstseins an: Michael F. Zimmermann: *Industrialisierung der Phantasie. Malerei, illustrierte Presse und das Mediensystem der Künste in Italien, 1875–1900*, Berlin 2006; darin auch ausführlich zu Illustrationen, vor allem in der Zeitschrift *Illustrazione Italiana*, zu Streiks und Revolten während des späten 19. Jahrhundert sowie zur politischen Entwicklung Italiens – aus den unterschiedlichen Perspektiven von rechts nach links vorgestellt –, welche die italienische Geschichtsschreibung bis heute prägen.

in die Straße zur Stadt einbiegen wollte: dort war Galli ja gestorben. Diese Episode war dem futuristischen Maler zu ephemere, vielleicht auch zu peinlich, um in seinem ersten und, wie sich herausstellen sollte, auch größten malerischen Manifest des Futurismus festgehalten zu werden. Also fälschte er kurzerhand die Geschichte und datierte die Ereignisse auf 1904 zurück.

Warum aber hat Carrà im Jahre 1911 überhaupt an dem Gemälde eines Anarchistenbegräbnisses gearbeitet, das bereits fünf Jahre zurücklag? Warum hat er später einen falschen zeithistorischen Hintergrund namhaft gemacht und die Kunstgeschichte damit siebzig Jahre lang – bis zur Richtigstellung durch Alessandro del Puppo – an der Nase herumgeführt? Das Werk zeugt von der frenetischen Arbeit, durch die das futuristische Programm möglichst rasch mit Inhalt gefüllt werden sollte. Filippo Tommaso Marinettis »Erstes Futuristisches Manifest« war am 20. Februar 1909 in *Le Figaro* erschienen.⁷ Damals gab es noch keinen einzigen futuristischen Maler, allenfalls literarische Ansätze. Seit dem 12. Januar 1910 provozierten vor allem Schriftsteller mit futuristischen Abenden in Theatern, und erst allmählich gesellten sich Künstler wie Carlo Carrà und Umberto Boccioni der futuristischen Bewegung zu.⁸ Im März 1910 verlas Boccioni in Turin das Manifest der futuristischen Maler.⁹ Während Carrà hernach an seinem Anarchistenbegräbnis arbeitete, machte sich Boccioni an das Thema *Die Stadt im Aufstieg* (Abb. 8, 9). Beide Leinwände wurden seit dem 30. April 1911 in einer »Esposizione d'Arte Libera« im Mailänder Padiglione Ricordi erstmals gezeigt.¹⁰ Jedoch überarbeitete Carrà seine Komposition später und nahm dabei Anregungen des Kubismus auf. Erst nach der Mailänder Ausstellung, wohl Mitte Oktober 1911, reisten die Futuristen auf Anregung Severinis nach Paris, um im Salon d'Automne Werke der »Satelliten« des Kubismus Albert Gleizes und Jean Metzinger zu sehen.¹¹ Weniger wahrscheinlich ist ein Besuch in Daniel-Henry Kahnweilers Galerie, wo sie sich mit der Arbeit Picassos und Braques hätten vertraut machen können. In der überarbeiteten Fassung war Carràs *Begräbnis des Anarchisten Galli*, wieder mit Boccionis *Die Stadt erhebt sich* und anderen futuristischen Arbeiten, im Februar 1912 zuerst in Paris und im Anschluss daran in Brüssel, Den Haag, Amsterdam, London und Berlin zu sehen.¹²

7 Filippo Tommaso Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in: ders.: *Teoria e invenzione futurista*, hg. von Luciano De Maria, Mailand 2005 (Erstveröffentlichung 1968; zuerst erschienen in: *Poesia*, Januar 1909, auch als Sonderdruck der »Direzione del Movimento Futurista«, dann Paris, *Le Figaro*, Samstag, 20. Februar 1909), S. 7–14; deutsche Übersetzung in: Umberto Boccioni: *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hg. von Astrit Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002, S. 205–214.

8 Die erste Serata fand nicht zufällig in Triest statt, das damals noch zu Österreich-Ungarn gehörte. Vgl. Patrick Werkner: *Sendungsbewusstsein, Provokation und Publikum im Futurismus*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 1979, S. 161–186.

9 Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini: *Manifesto tecnico della pittura futurista*, in: Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, hg. von Zeno Birölli, Mailand 1971, S. 13–21, deutsche Übersetzung in: Boccioni 2002, S. 220–225.

10 Marianne W. Martin: *Futurist Art and Theory 1909–1915*, Oxford 1968, S. 80.

11 Ebd., S. 81 und 117.

12 Ebd., S. 80. Zur Ausstellung vom 4. bis zum 24. Februar 1912 in der Pariser Galerie Bernheim-Jeune: *Archivi del Futurismo*, hg. von Maria Drudi-Gambillo, 2 Bde., Rom 1958–62, Bd. 1 (1958), S. 104.



3 Carlo Carrà, *Notturmo a Piazza Beccaria di Milano*, Mailand, Pinacoteca di Brera, Leihgabe Slg. Jucker, 1910

Stilistisch nimmt Carrà in der Zeichnung (Abb. 2) einen pathetisch heroisierenden Stil auf, der vor allem in der anarchosyndikalistischen Propagandaillustration gepflegt worden war. Duilio Cambellotti zeichnete 1905 das Blatt *Die falsche Zivilisation*, in dem er einen Arbeiter, der Pflastersteine festklopft, zum symbolischen Tod der wie vor einem Zyklon zurückweichenden Natur umgestaltet. (Abb. 5) Als apokalyptisch gestimmte Zivilisationskritik markiert das Blatt den Gegenpol zur futuristischen Fortschrittseuphorie.¹³ Cambellotti hatte sich mit symbolistischer Illustrationsgraphik auseinandergesetzt und wurde bald auch im Bereich der angewandten Kunst tätig. Zeitlebens blieb er einem stilistischen Idiom verhaftet, das in der Nachfolge des *Art nouveau* stand. In Zeichnungen und Graphiken übersteigerte er symbolistische Motive immer wieder in der Gestik wie in der Mimik. Auch inszenierte er die Körperlichkeit der Leiber durch überzogene Perspektiven, oft aus der Untersicht. Nicht durch Starkfarbigkeit und vehementen, körperlich bewegten Pinselduktus erreichte er die Steigerung des Ausdrucks, wie es die Expressionisten anstrebten, sondern durch die

13 Cambellotti (1876–1960), Ausstellungskatalog Rom 1999/2000, hg. von Giovanna Bonasegale und Anna Maria Damigella, Rom 1999.



4 Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il sole*, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1904

stilistische Übertreibung motivischer Ausdrucksmittel aus dem Repertoire der Kunst des *fin-de-siècle*.¹⁴

Cambellotti war nicht der Einzige, der nach 1900 das Pathos bis an die Grenze der Erstarrung trieb. Vor allem Künstler zwischen Graphik und Bildhauerei wie Adolfo Wildt, Romolo Romani und Ivan Mestrovic verfolgten diese Strategie eines ›anderen‹ Expressionismus, der vehemente Gefühle weniger durch die »primitivistische« Vereinfachung der künstlerischen Mittel als durch die Übersteigerung neu erfundener oder zusammengesetzter Bildmotive ausdrückte. Neue Pathosformeln wurden auch

14 Zu Begriff und diskursivem Umfeld des Expressionismus vgl. Michael F. Zimmermann: *Que veut dire expression autour de 1900? De Darwin à la peinture gestuelle*, in: *L'expressionnisme: une construction de l'autre*, hg. von Dominique Jarrassé und Maria Grazia Messina, Le Kremlin-Bicêtre 2012, S. 103–123 und VIII–X.

im Futurismus wirksam. Gerade die extrem übersteigerte Mimik und die krampfartig angestrengte Gestik konnten sich zu monumentalen Ornamenten verfestigen.¹⁵ Dieser Stil blieb eine Quelle des Futurismus. Alessandro del Puppo hat plausibel gemacht, dass Mestrovićs Skulpturen des legendären Prinzen Marco Kraljević, die 1911 auf der »Esposizione Internazionale di Roma« ausgestellt waren, ein mögliches Vorbild für Boccionis Muskelprotze sind. In vehementem Ausschreiten gab Mestrović den Heroenkönig nicht nur als Freiskulptur in der Mitte eines runden Raumes wieder, sondern er isolierte die Muskelpracht des Schrittmotivs auch in Reliefs, die 1911 um die Zentralfigur herum angeordnet wurden. Unter Titeln wie *Dynamismus eines menschlichen Körpers* ließ auch Boccioni seit 1912 in Malerei und Plastik seinen futuristischen Übermenschen voranstürmen.¹⁶

Carrà und wohl schon vor ihm sein Mitstreiter in der Malerei, Umberto Boccioni, griffen auf der Suche nach einer futuristischen Bildsprache auf derart pathetische Idiome zurück, darunter auf Cambellotti. Im Herbst 1910 skizzierte Boccioni mit Federstrichen ein Triptychon mit dem Titel *Giganten und Pygmäen*, das die riesig-großen oder kosmisch-kleinen Heroen des Fortschritts bei Nacht, am Tag und bei Morgengrauen zeigen sollte. (Abb. 6) Eine Kohlezeichnung vertauscht die Seitentafeln und konkretisiert das Thema (Abb. 7): für die Nacht steht undurchdringliches Waldesdickicht, für das Morgengrauen der Astronom, der durch sein gigantisches Teleskop schaut, den Tag vertreten die Arbeitspferde, die unter rhythmisch herandrängenden Neubauten von zwergenhaften Arbeitern angetrieben werden. Das mittlere Motiv blieb übrig: den Kampf der Arbeiter mit den Tieren heroisierte Boccioni zum alltäglich erneuerten Krieg. (Abb. 8) Die zentrale Figurengruppe vergrößerte er schließlich zu seiner ersten programmatischen Leinwand im Sinne des Futurismus, *Die Stadt im Aufstieg* (Abb. 9):¹⁷ zu jener Szene eines blinden Lebensmittags, die 1911 in Mailand und 1912 in Paris Seite an Seite mit Carràs kriegerischem Trauerzug ausgestellt wurde. Boccioni hatte Cambellottis zivilisationsfeindliches Pathos thematisch umfunktioniert – zur Heroisierung gerade desjenigen Fortschritts, den der Anarchist hatte geißeln wollen.

In dieser Umfunktionierung des Stils steckt ein Stück typisch futuristischer Hyperkompensation: gerade mit dem einseitig technischen Fortschritt, dem rapiden, kapitalistischen Umbau des traditionsverbundenen Landes, vor dem nicht nur humanitäre Anarchisten Angst hatten, identifizieren sich die Futuristen: die psychischen Energien der Angst werden auf die Mühlen des Ego geleitet.¹⁸ Die auf Aufbau ge-

15 Siehe Boccioni a Milano, Ausstellungskatalog Mailand 1982, hg. von Nadine Bortolotti, Mailand 1982, S. 154–156, 350–351, 358. – *L'arte del marmo*/Adolfo Wildt, hg. von Elena Pontiggia, Mailand 2002. – Silvia Evangelisti: Romolo Romani, in: *Okkultismus und Avantgarde*, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 1995, hg. von Veit Loers, Ostfildern 1995, S. 81–91.

16 Alessandro del Puppo: *L'ordine del discorso. Osservazioni sui Dinamismi di Boccioni*, in: Boccioni pittore scultore futurista, Ausstellungskatalog Mailand 2006/07, hg. von Laura Mattioli Rossi, Genf und Mailand 2006, S. 83–117.

17 Siehe Maurizio Calvesi und Ester Coen: Boccioni. *L'opera completa*, Mailand 1983, Nr. 673, 672, 684, 675. – Uwe M. Schneede: Umberto Boccioni, Stuttgart 1994, S. 58–67 (mit Lit.).

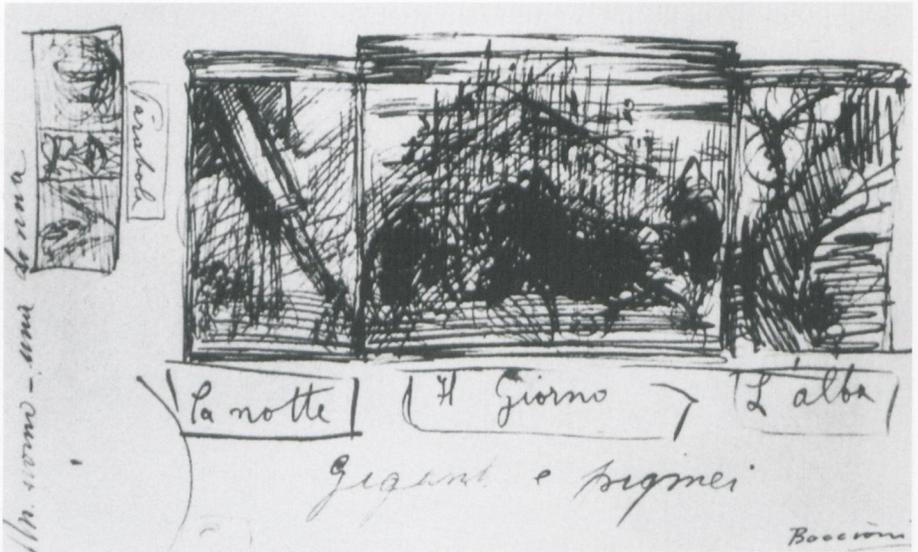


5 Duilio Cambellotti, *La falsa civiltà*, Privatbesitz, 1905

trimmte »falsche« Zivilisation verliert dabei übrigens nicht gänzlich die Totenfratze, mit der sie Cambellotti ausgestattet hatte. Am Ende des »Futuristischen Manifests« warten die fiktiven Futuristen, Marinetti und seine Freunde, geradezu darauf, dass die nachkommenden Heroen, die sie sich selbst inzwischen herangezogen hätten, ihre sterbenden »Väter« schlussendlich in den Straßenkot treten würden.¹⁹ Da Carrà

18 Zum Zusammenhang von Hyperkompensation und narzisstischer Kränkung: Kathrin Asper: *Verlassenheit und Selbstentfremdung*, München 1990, S. 106. – Zur kulturellen Bedeutung des Motivs um 1900: Sebastian Stauss: *Zwischen Narzissmus und Selbsthass. Das Bild des ästhetischen Künstlers im Theater der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit*, Berlin 2010, S. 25–56 (dort weitere Angaben zu Freud, Weininger u.a.).

19 Über die thanatologischen Aspekte des futuristischen Aufbruchs vgl. Michael F. Zimmermann: *Proust zwischen Futurismus und Passatismus*, in: *Proust und die Künste, Kongressakten Köln 2002*, hg. von Wolfram Nitsch und Rainer Zaiser (Jahrbuch der Marcel-Proust-Gesellschaft), Frankfurt a.M. 2004, S. 112–149.

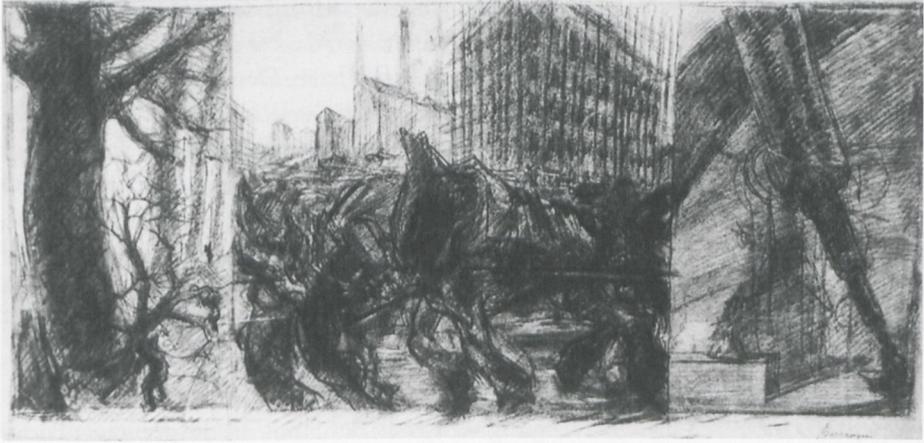


6 Umberto Boccioni, Vorstudie zu *Giganti e pigmei*, Privatbesitz, 1910

die meisten seiner frühen Werke später zerstört hat, darunter vielleicht auch weitere Vorstudien für das Anarchistenbegräbnis, wirft Boccionis Arbeit auch ein Licht auf den Werkprozess, der hinter dem uns interessierenden Gemälde stand. Auch Carrà vereint antagonistische Emotionen: Trauer und Aggression.

Seine Zeichnung des Anarchistenbegräbnisses ist Boccionis Umdeutung von Cambellottis Pathos durchaus verpflichtet. (Abb. 2) Doch statt den Fortschritt im Hier und Jetzt des Stadtbaus zu allegorisieren, greift er auf vergangene Ereignisse zurück, die für den neueren italienischen Anarchosyndikalismus zum mythischen Ursprung geworden waren. In der Zeichnung entrückt er den Leichenzug des anarchosyndikalistischen Märtyrers gerade durch die heroisierende Steigerung des Pathos in die Distanz historischer Erinnerung. Die Leinwand, inzwischen von kubistischer Bildsprache überformt, übersetzt das Szenario dagegen in eine absolut aktuelle Gegenwart – so, als würde der Betrachter in die dargestellte Schlägerei affektiv, ja geradezu physisch, mit hereingezogen. (Abb. 1)

Noch einmal zu unserer Frage: Warum realisierte Carrà im Rahmen der futuristischen Programmatik diese verspätete Hommage an ein Ereignis verflossener Zeitgeschichte? In seiner Autobiographie – deren mangelnde Zuverlässigkeit kein Vorwand dafür sein sollte, sie nicht gründlich zu analysieren – gibt der Künstler selbst durchaus Hinweise auf die Hintergründe dieses Gemäldes. Dieser Text wurde jedoch erst im Jahre 1942 verfasst, also lange Zeit, nachdem Carrà sich 1915 vom Futurismus abgewandt und sich danach zunächst der *Pittura Metafisica*, dann dem *Novecento* und anderen neokonservativen Bewegungen der Malerei zugewandt hatte. Nicht im Abschnitt über den Futurismus weist Carrà auf sein Schlüsselwerk hin, sondern vorher in den Berichten über seine Tätigkeit als junger Mann. Dabei



7 Umberto Boccioni, Vorstudie zu *Giganti e pigmei*, Turin, Museo Civico, Galleria d'Arte Moderna, 1910

kommt er ausführlich auf seine politischen und literarischen Interessen zu sprechen. Diese schildert er ohne Zweifel aus der Perspektive des Jahres 1942, auch in politischer Hinsicht. Dennoch macht er keinen Hehl aus seinen Interessen für Sozialismus und Marxismus. Auf anarchistischer Seite fallen Namen wie der von Ilja Kropotkin, der freundliche, humanitäre Anarchist, aber auch von Carlo Pisacane. Daneben ist von Max Stirner und von Friedrich Nietzsche die Rede, und man versteht, dass der junge Maler beide Philosophen unter anarchistischem Vorzeichen las.

Das Spektrum anarchistischer Interessen reichte also von dem friedfertigen Assoziationismus Kropotkins in der Tradition Proudhons (letztlich Rousseaus) bis zum aggressiven Übermenschentum Nietzsches.²⁰ Dann ist jedoch auch von Karl Marx, »der in allergrößter Weise eine materialistische Auffassung der Geschichte ausformuliert hat«, die Rede, vor allem aber von dem seriösesten italienischen Marxisten, Antonio Labriola, der als »isolierte« Figur nicht ernsthaft die sozialistische Partei habe unterstützen können. Dessen »Position« sei Carrà von 1901 bis 1904 als die »geradlinigste« erschienen. Labriola war für ihn sicherlich nicht primär der seriöse Marxist und Inhaber eines römischen Lehrstuhls, als der er diskutiert wurde, sondern ein Bannerträger des Marxismus, welchen die revolutionären Hardliner gegen den reformistischen Kurs der sozialistischen Partei unter ihren Führern wie Filippo Turati ins Feld führten.²¹ Möglicherweise hat er auch Antonio und Arturo Labriola verwechselt, der seit 1902 als Syndikalist in Mailand agitierte.

Letztlich tut Carrà diese Debatten als romantisch und intellektualistisch ab; er selbst habe keinem »genau bestimmten politischen Bekenntnis« angehangen. Man spürt,

20 Carlo Carrà: *La mia vita*, hg. von Massimo Carrà, Mailand 2002, S. 43–44.

21 Siehe Luigi Dal Pane: *Antonio Labriola. La vita e il pensiero*, Bologna 1968 (Erstveröffentlichung 1935). – Ernesto Ragionieri: *Socialdemocrazia tedesca e socialisti italiani, 1875–1895*, Mailand 1961, S. 281–356.

dass es sich dabei um Verharmlosungen handelt, die sich aus dem politischen Klima des Jahres 1942 erklären. Beiläufig erwähnt der Maler, dass er damals Illustrationen für die anarchistische Zeitschrift *La Rivolta* geliefert habe. Deren Herausgeber V. C. Senza habe eine Zeichnung in Auftrag gegeben, auf der die Reformsozialisten Filippo Turati und Claudio Treves betrunken auf Bahren davongetragen werden.²² Alle diese Bemerkungen erlauben es, Carrà durchaus eine klar umrissene politische Position zuzuschreiben. Offenbar hing er jenem linken Flügel des Anarchosyndikalismus an, der mit dem revolutionären Marxismus sympathisierte, eine Revolution jedoch nicht durch die Diktatur des Proletariats, sondern durch einen Generalstreik herbeizwingen wollte.

Vor diesem Hintergrund fährt Carrà fort. 1904 habe die »Unzufriedenheit des Volkes« in Mailand verschiedene Formen angenommen. Durch sozialistische Propaganda habe sich die Überzeugung verbreitet, der Streik sei die geeignete Form, um politische und soziale Bestrebungen durchzusetzen. Dagegen hätten sich jedoch die »socialisti riformisti« ausgesprochen, Verfolger eines »ausschließlich parlamentarischen Demokratismus«. Die Anarchisten hätten dagegen Öls Feuer gegossen. Den Generalstreik und seinen Verlauf übergeht Carrà, um gleich auf den »tragischen Epilog« zu sprechen zu kommen, das Begräbnis des ermordeten Anarchisten Galli:

Nachdem der Leichnam Gallis auf den Friedhof Musocco verbracht worden war, sollten die Begräbnisfeierlichkeiten auf Anweisung der Polizei im Bereich des großen Platzes vor dem Friedhof ausgerichtet werden. Und damit dieser Anordnung Folge geleistet würde, blockierten Sperrgürtel berittener Truppen die Straßen, die in die Stadt führten. Doch die Anarchisten entschieden, sich dem zu widersetzen, und als der Leichenzug die Einmündung des Viale del Sempione erreichte, brachen sie plötzlich auf die Soldaten los, die gegen sie mit einer ganz unerhörten Gewalt angingen. Ohne es zu wollen, befand ich mich im Zentrum des Scharmützels und sah vor mir die Bahre, gänzlich mit roten Nelken bedeckt. Bedrohlich schwankte sie auf den Schultern der Sargträger. Ich sah, wie die Pferde sich aufbäumten, die Stöcke und die Lanzen zustießen, so dass es mir schien, als müsse der Leichnam jeden Augenblick zu Boden fallen und von den Pferden zertrampelt werden. Heftig beeindruckt, fertigte ich, kaum nach Hause zurückgekehrt, sofort eine Zeichnung von dem an, dessen Zuschauer ich soeben gewesen war.²³

Die Zeichnung entstand ausweislich der Signatur erst im Jahre 1910, als Carrà, wie er in seiner Autobiographie behauptet, vor allem einer von ihm selbst diktierten Forderung des »Manifestes der futuristischen Malerei« Genüge tun wollte: »Wir werden den Betrachter in die Mitte des Gemäldes versetzen.«²⁴ Auch auf der großen Leinwand werden futuristische Verfahrensweisen angewendet, für die Carrà selbst sich später in programmatischen Texten des Futurismus stark macht. Im März 1913 veröffentlichte der Maler in der neu gegründeten futuristischen Zeitschrift *Lacerba* einen Text, in dem er für eine »dynamische und chaotische« Perspektive eintritt, die er,

22 CARRÀ (wie Anm. 20), S. 45.

23 CARRÀ (wie Anm. 20), S. 46.

24 Ebd., S. 47.

wie die der Verrückten, der von Uccello, Mantegna und Raffael entwickelten Zentralperspektive vorzieht: »jedes perspektivische Detail in unseren Gemälden entspricht [...] einer Vibration der Seele.«²⁵ Das Gemälde realisiert diese Forderung jedoch nur in Ansätzen. (Abb. 1) Zunächst erkennt der Betrachter die halb in Rückenansicht in der Mitte wiedergegebene, stockschwingende Gestalt, dann den Reiter links, der offenbar seine Lanze gesenkt hat – wie del Puppo nachweist, zunächst als Zeichen der Reverenz für den Leichenzug, dann erst zur Abwehr der Anarchisten, die gerade in die verbotene Straße einschwenken. Vor ihm erscheint am linken Bildrand ein Mann mit Strohhut, offenbar ein Passant. Dass der Betrachter außerhalb des Bildgeschehens im Szenario selbst durch Vertreter der Ordnungsmacht vor den Gewaltakten sozusagen abgeschirmt wird, gehörte zu den in Streikillustrationen mittlerweile üblichen Pathosformeln.²⁶ Es ist immerhin bemerkenswert, dass Carrà erst in dem futuristischen Gemälde darauf zurückgreift, nicht in der vorbereitenden Zeichnung.

Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass die Streikenden vor allem nach rechts in Leserichtung des Gemäldes ausschreiten; nun verfolgt man auch deren Erleben im Sinne der geforderten Multiperspektivik. Mindestens ebenso wichtig ist jedoch die Mehrdeutigkeit der Lichtquelle: die zerbrochene Scheibe erscheint als das explosive Zentrum des Geschehens, ermöglicht dann aber mehrfache Lektüren. Die Vorzeichnung, mehr jedoch ein Gemälde der Mailänder Innenstadt, das Carrà im gleichen Jahre 1910 malte (Abb. 3), macht sie als Positionsleuchte vorn am Dach einer Straßenbahn lesbar. Das Nachtstück lässt den Fortschritt in Form von elektrischen Lichtern von den Häusern der Piazza Beccaria Besitz ergreifen. Schon hier leuchtet über einer schattenhaften Menge die Positionsleuchte einer Straßenbahn auf, eigenwillig verdoppelt durch eine Lampe über dem Platz, nach Art einer alles überstrahlenden elektrischen Sonne, die anstelle des Mondes den Himmel beherrscht.²⁷

Entsprechend einer in anarchistischen Kreisen längst etablierten Metaphorik von Sonne, Licht und Zukunft bündelt das materialisierte Bildlicht zugleich den Bildsinn, in dem Gewaltsamkeit ebenso wie technischer und politischer Fortschritt allegorisch aufeinander bezogen sind. In Mailand war eine Zeitschrift *Il Sole* betitelt, und der linkssozialistisch gesonnene Maler Giuseppe Pellizza da Volpedo hatte im Jahre 1904 die über einem Tal in seiner Heimat aufgehende Sonne zu einer komplexen Allegorie umstilisiert.²⁸ (Abb. 4) Carrà macht das zur Glühbirne profanierte Gestirn nun auch zum Zentrum der Perspektive.

Im *Begräbnis des Anarchisten Galli* werden die Fokalisierungen, wahlweise durch die Lanzenreiter, den Passanten oder durch die Teilnehmer an dem Leichenzug ineinander verschränkt. Das Licht scheint die Perspektiven ebenso zu spalten, wie es

25 Carlo Carrà: Piani plastici come espansione sferica nello spazio, in: ders.: Tutti gli scritti, hg. von Massimo Carrà, Mailand 1978 (zuerst erschienen in: *Lacerba*, 15. März 1913), S. 7–10, hier: S. 10.

26 Vgl. ZIMMERMANN (wie Anm. 6), S. 225–240 (Beispiele: Abb. 158, 238).

27 Siehe CARRÀ (wie Anm. 1), S. 87–88, Nr. 16. – Carrà, Ausstellungskatalog Baden-Baden 1987, hg. von Jochen Poetter und Dirk Teuber, S. 99.

28 Aurora Scotti: Pellizza da Volpedo. Catalogo generale, Mailand 1986, S. 444–446, Nr. 1188. Das Gemälde wurde 1906 durch den italienischen Staat angekauft.

schlussendlich auch Einheit schafft. Wie das Auge des Zyklons operiert es als das Zentrum von Kraftlinien, die ebenso von ihm ausstrahlen wie sie auf es zustürzen. Die Strategie der Facettierung der Formen und Schattierungen konnte Carrà natürlich vom Kubismus lernen. Für die Brechung der Orthogonalen um das Zentrum hin, die Aufstieg in der Mitte mit Kollaps oben und Sturzperspektiven unten im Vordergrund verbinden, fand er ohne Zweifel Vorbilder in Robert Delaunays Malerei, beispielsweise in dessen Bildern des Eiffelturms.²⁹ Solche Anregungen verarbeitete Carrà, als er die auf der Grundlage der Zeichnung angelegte Leinwand im Sinne des Kubismus überarbeitete.

Gründe für Carràs Geschichtsfälschung:

Der gescheiterte Generalstreik des Jahres 1904 in der politischen Geschichte Italiens und in der futuristischen Ideologie

Der Künstler arbeitet sich im Werkprozess zum ästhetischen Programm des Futurismus vor. Doch dadurch verliert das *Begräbnis des Anarchisten Galli* nicht seine politische Schlagkraft. Angelo Galli, den Carrà – obwohl er nicht einmal seinen Vornamen kannte – zum Helden des Anarchosyndikalismus stilisierte, erhielt seine Aktualität erst im Rahmen der politischen Debatten des frühen Futurismus. Eine bestimmte Variante des gewerkschaftlichen Anarchismus nahmen Marinetti und seine Freunde damals in die Genealogie ihrer Bewegung auf. Sie war aber auch wichtig für die Entwicklung eines führenden Mitglieds der sozialistischen Partei, Benito Mussolini.

Die Bedeutung des Generalstreiks von 1904 versteht man nur, wenn man dessen Kontext in der politischen Geschichte des Landes mitbedenkt. Eine reaktionäre Politik konservativer Liberaler, welche die sozialen Bewegungen mit Gewalt ersticken wollten, war um 1900 gescheitert. Gemäßigtere liberale Politiker unter Führung Giovanni Giolittis ließen durch die Tolerierung von Arbeitskämpfen die Verbesserung der Lage der Arbeiter und Bauern in kleinen Schritten zu. Giolitti, 1892/93 kurzzeitig Finanzminister, dann seit 1901 Innenminister, bevor er im November 1903 zum Ministerpräsidenten aufstieg, prägte in diesem Amt mit Unterbrechungen (1905/06 und 1909–11) bis März 1914 die als *età Giolittiana* in die Annalen eingegangene Epoche. Für die sozialistische Partei begann seit 1901 eine Periode des erfolgreichen politischen Kampfes, durch den relativ früh und fast im Gleichschritt mit einem wirtschaftlichen *take off* in den Jahren von 1898 bis etwa 1908 die Arbeiter am ökonomischen Zugewinn beteiligt wurden. So wurden von 1900 bis 1902 in etlichen Industriezweigen Gewerkschaften gegründet. Als nationale Interessenvertretungen unterstützten sie die regionale Arbeit der seit längerem bestehenden *Camere del lavoro*, die sich bislang auf die Verbesserung örtlicher Verhältnisse durch Selbstorganisation hatten beschränken mussten. Nach Wahlerfolgen der sozialistischen Partei im Juni 1900 schienen Hoffnungen auf eine im Parlament verfolgte Reformpolitik berechtigt.

29 Siehe Pascal Rousseau: Tour Eiffel, in: Robert Delaunay, 1906–1914. De l'impressionnisme à l'abstraction, Ausstellungskatalog Paris 1999, hg. von Jean-Paul Ameline u.a., Paris 1999, S. 130–137.

Bereits im September 1900 machte ein Kongress der sozialistischen Partei jedoch eine Spaltung in ein revolutionäres und ein parlamentarisches Lager deutlich. Man verabschiedete ein Maximalprogramm, das die Eroberung des Staates durch das Proletariat zur historischen Aufgabe der Partei erklärte, sowie ein Minimalprogramm, das auf soziale Reformen abzielte und die parlamentarische Arbeit von Parteiführern wie Filippo Turati, Leonida Bissolati, Ivanoe Bonomi oder Claudio Treves deckte.³⁰

Die *Camere del lavoro* bildeten und disziplinierten vormals verelendete Arme. Auch im täglichen Ritual wirkten sie als Religionsersatz.³¹ Für sie war die sozialistische Ideologie eine Heilslehre. Beim Aufbau nationaler Gewerkschaften konnte man daran anknüpfen. Binnen Jahresfrist hatte eine neu gegründete *Federterra* bereits mehr als 200 000 Mitglieder.³² Auf dem Parteikongress vom September 1902 in Imola bekamen Turati und die Mailänder Führungsriege Konkurrenz durch zwei Intellektuelle aus dem Süden, Gaetano Salvemini und Arturo Labriola, die nicht allein die Unternehmer, sondern vor allem den Staat als Instrument der Ausbeutung treffen wollten. Auf einem Regionalkongress in Brescia im Februar 1904 setzte sich Labriola erstmals durch. Seither gewann der syndikalistische Flügel in der Parteiarbeit an Einfluss. Nach seiner Umsiedlung nach Mailand gründete Labriola Ende 1902 die Zeitschrift *Avanguardia socialista*. Ziel der »azione diretta« des Proletariats sollte nach seinen Vorstellungen die Erringung der Revolution durch das Mittel des Generalstreiks sein.³³

Während einer Revolte im September 1904 kam es in Sardinien und Sizilien zu blutigen Konfrontationen zwischen der Landbevölkerung und der Polizei. Die Mailänder Syndikalisten riefen am 15. September den Generalstreik aus, der sich von Mailand, Turin und Genua bald auf die wichtigsten urbanen Zentren ausweitete. Die Unruhen dauerten bis zum 21. September an, ohne dass konkrete Ziele erreicht wurden. Anders als Carrà in seinen Lebenserinnerungen dies suggeriert, weigerte sich der Ministerpräsident, die Bewegung gewaltsam zu unterdrücken. Allseits hatte man die blutigen Straßenschlachten in Erinnerung, zu denen es 1898 in Mailand gekommen war.³⁴ Auch die radikalen Kräfte fürchteten erneute Eskalationen und bemühten sich,

30 Siehe Giuseppe Mammarella: *Riformisti e rivoluzionari nel partito socialista italiano, 1900–1912*, Padua 1968. – Brunello Vigezzi: *Il PSI, le riforme e la rivoluzione. Filippo Turati e Anna Kuliscioff dai fatti del 1898 alla prima guerra mondiale*, Florenz 1981, S. 9–49.

31 Siehe Ilaria Porciani: *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*, Bologna 1997.

32 Zur Einführung siehe Adolfo Pepe: *Movimento operaio e lotte sindacali*, Turin 1976. – Carlo Valauri: *Storia dei sindacati nella società italiana*, Rom 1995, S. 43–62. Im internationalen Vergleich – auch mit Blick auf das wirtschaftliche Gesamtvolumen der erstrittenen Vorteile – erscheint die Streikbewegung weniger erfolgreich als im Bewusstsein der bisherigen italienischen Geschichtsschreibung; vgl. dazu Adriana Lay und Maria Luisa Pesante: *Produttori senza democrazia. Lotte operaie, ideologie corporative e sviluppo economico da Giolitti al fascismo*, Bologna 1981, S. 7–60.

33 Siehe Gaetano Arfé: *Storia del socialismo Italiano, 1892–1926*, Turin 1977 (Erstveröffentlichung 1965), S. 11–122. – Giorgio Candeloro: *Storia dell'Italia moderna*, 11 Bde., Mailand 1956–86, Bd. 7 (1980; Erstveröffentlichung 1974): *La crisi di fine secolo e l'età giolittiana*, S. 158–170. Ausführliche Analyse der antireformistischen Strömung und ihrer Durchsetzung bis 1904: Alceo Riosa: *Il sindacalismo rivoluzionario in Italia e la lotta politica nel Partito socialista dell'età giolittiana*, Bari 1976, S. 15–172.

34 Siehe ZIMMERMANN (wie Anm. 6), S. 234–239.

gewaltbereite Kräfte fernzuhalten. Nur vereinzelt kam es zu Scharmützeln, insgesamt verlief die Bewegung im Sand. Da der anarchistische Generalstreik jedoch seitens der Institutionen überhaupt nicht als legitimer Arbeitskampf zum Erreichen konkreter Ziele gewertet wurde, wurden einzelne Arbeiter nach dem Abklingen der Unruhen nach privatrechtlichen Gesichtspunkten zu unangemessen harten Strafen verurteilt. Für den folgenden November schrieb Giolitti Neuwahlen aus. Die Linke verlor dabei dreizehn Sitze; der Mythos ihres unaufhaltsamen Aufstiegs war gebrochen. Zum ersten Mal gelangten zudem dezidiert katholische Abgeordnete ins Parlament.³⁵ Giolitti hatte einstweilen obsiegt.

Das historische Scheitern des Generalstreiks von 1904 konnte nicht verhindern, dass er für eine marxistisch wenig orthodoxe Linke zum Mythos wurde. Ohne zu klaren Parteiungen zu finden, wuchsen diffuse, libertäre Tendenzen gerade unter den Intellektuellen zur eigentlichen Opposition an. Außenpolitische Hintergründe verschärften die innenpolitische Polarisierung. 1882 war Tunesien, auf das auch Italien Ansprüche erhoben hatte, von Frankreich zur Kolonie erklärt worden. Daraufhin ging das Königreich Italien einen Bund mit dem deutschen Kaiserreich ein, dem auf italienisches Drängen hin auch Österreich-Ungarn beigetreten war. Nur durch das Bündnis mit der Doppelmonarchie, dem Gegner der nationalen Einigungskriege, glaubte Italien sich gegen eine österreichische Revanche gewappnet, die beispielsweise zu einer Restauration des Kirchenstaats hätte führen können.

Der Dreibund zwang Italien dazu, Propaganda zur Befreiung Trients und Triests zu unterbinden und damit auch in der politischen Rhetorik ein wesentliches Anliegen in der Kontinuität des Risorgimento preiszugeben. Bei Neuverhandlungen im Jahre 1887 konnte Italien erreichen, dass es bei weiterer Expansion Österreich-Ungarns auf dem Balkan Aussicht auf Kompensation auf der Apenninenhalbinsel hätte.³⁶ Im November 1898 gelang auch die Verbesserung des Verhältnisses zu Frankreich, das seit der Errichtung des französischen Protektorats über Tunesien gespannt gewesen war. Im Frühjahr 1901 deutete Frankreich an, einem italienischen Engagement in der Kyrenaika nicht feindlich gegenüberzustehen. Zehn Jahre später sollte Giolitti sich auf einen Kolonialkrieg um Libyen einlassen. Wenig später sicherten Italien und Frankreich einander Neutralität im Falle einer Aggression durch Dritte zu, wodurch der rein defensive Charakter des Dreibundes unterstrichen wurde, und Vittorio Emanuele II. besuchte 1903 Paris und London.³⁷

Trotz all dieser Erfolge einer Revisionspolitik wurde das Bündnis von den jungen Radikalen als Verrat am Risorgimento erlebt. In einer ideologischen Zuspitzung gegen den Dreibund, die sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts anbahnte, wurde nun mehr und mehr alles Deutsche als *tedescheria* verabscheut. Dazu zählte selbst der

35 Emilio Gentile: *L'Italia giolittiana, 1899–1914*, Bologna ²1990 (1977), S. 51 und 93–101.

36 Siehe Enrico Deleva: *L'incerto alleato. Ricerche sugli orientamenti internazionali dell'Italia unita*, Mailand 1987.

37 Siehe Carlo Morandi: *La politica estera dell'Italia. Da Porta Pia all'età giolittiana*, Florenz 1968, S. 285–295. – Enrico Deleva: *L'Italia e la politica internazionale dal 1870 al 1914. L'ultima fra le grandi potenze*, Mailand 1974, S. 100–111.

universitäre Marxismus, der von Antonio Labriola von einem römischen Lehrstuhl aus verkündet worden war, denn Marx war genauso ein Deutscher wie Hegel, den man als geistigen Vater des liberalen Philosophen Benedetto Croce ansah.³⁸ Croce war und blieb der intellektuelle Kronzeuge der liberalen Politik. Gegen die Abkanzelung unter dem Schlagwort der *tedescheria* veröffentlichte er immerhin im Jahre 1912 seine Monographie über den neapolitanischen Philosophen Giambattista Vico.³⁹ Der Reformsozialismus Bissolatis oder Turatis hatte die Bismarckschen Sozialgesetze zum Vorbild. All dies wurde unter dem Kampfruf der *tedescheria* als Bündnis mit dem Erbfeind attackiert. In diese Stimmung mischten sich auch Politikverdrossenheit und die Sehnsucht nach einer Rückkehr zu den heroischen Zeiten Garibaldis.

In einem solchen intellektuellen Klima entstand eine immer engere Verbindung zwischen revolutionären Syndikalisten und republikanischen Nationalisten, die im September 1911 den Krieg Italiens um den Gewinn einer »vierten Küste« – nämlich die Küste Libyens – begeistert begrüßten.⁴⁰ Enrico Corradini hatte das Zusammengehen von nationalistischer und anarchistischer Opposition schon in der Zeitschrift *Il Regno* mit angebahnt, die er von 1903–05 herausgab. Italien, arm an Rohstoffen, müsse sich durch koloniale Expansion einen Platz an der Sonne verschaffen. Später gründete er die Wochenzeitschrift *L'Idea Nazionale*, die 1911 das nationalistische Spektrum für den Libyenkrieg mobilisierte.⁴¹ Mussolini blieb jedoch 1911 nicht nur Internationalist, der den Krieg ablehnte. Er war sogar Wortführer der Gegner des Imperialismus in der sozialistischen Partei und kam für Barrikadenkämpfe, die er dagegen im heimatlichen Forlì angeführt hatte, für fünf Monate ins Gefängnis. Im Dezember 1912 stieg er als Anhänger des syndikalistischen Flügels der Sozialistischen Partei zum Direktor des Parteiorgans *Avanti!* auf. Der Propaganda für einen Krieg gegen Österreich zur Gewinnung Trients, Triests und anderer »terre irridente« schloss er sich erst im Oktober 1914 an. Streitigkeiten, die sich aus dieser Kehrtwende ergaben, veranlassten ihn nun, die Zeitschrift *Popolo d'Italia* zu gründen – mit der Folge seines Parteiausschlusses.⁴² Erst damals bereiteten Gemeinsamkeiten von Nationalisten und radikalen Revolutionären vor allem in der intellektuellen Szene den Boden für den verspäteten Kriegseintritt Italiens im Jahre 1915 auf Seiten der Alliierten. Vor dem Hintergrund der Propaganda in kulturellen Milieus konnte der für die Außenpolitik allein verantwortliche König den längst ausgehöhlten Dreibund brechen.

Marinetti dagegen sprach schon 1911 zugleich Anarchisten und Nationalisten an. Als Korrespondent von Zeitungen berichtete er über den Libyenkrieg und ver-

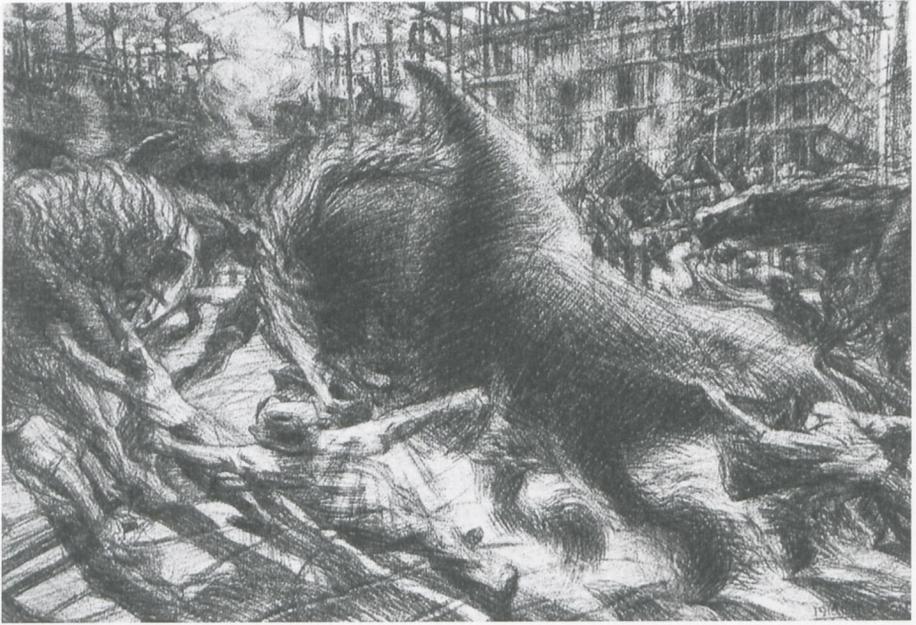
38 Eloquentes Beispiel für diese Tendenz: Francesco Lo Parco: *Lo spirito antitedesco e l'irridentismo* die Giosuè Carducci. *La voce e il monito del poeta nell'ora presente della patria italiana*, Salerno 1915.

39 Benedetto Croce: *La filosofia di Giambattista Vico*, Neapel 1911.

40 Siehe Sergio Romano: *La quarta sponda. La guerra di Libia, 1911/12*, Florenz 1977. – Fabio Gramellini: *Storia della Guerra Italo-Turca 1911–1912*, Forlì 2005.

41 Mauro Marsella: *Enrico Corradini's Italian nationalism. The 'right wing' of the fascist synthesis*, in: *Journal of political ideologies* 9, 2004, 2, S. 203–224.

42 Siehe einführend Renzo de Felice: *Breve storia del fascismo*, Mailand 2005, S. 5–8. – Ausführlicher (aber umstritten): ders.: *Mussolini il rivoluzionario, 1883–1920*, Turin 1995 (Erstveröffentlichung 1965), S. 23–176.

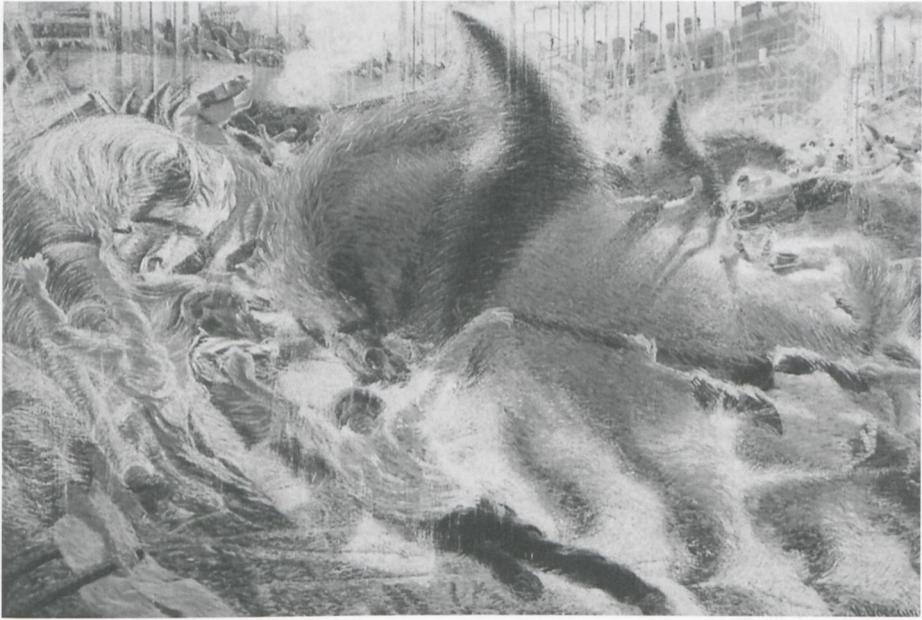


8 Umberto Boccioni, Vorstudie zu *La città che sale*, New York, The Museum of Modern Art, Simon Guggenheim Fund, 1910

öffentliche seine kriegsverherrlichenden Artikel erneut in einer Broschüre über »Die Schlacht von Tripolis«. Ein Jahr später war er Reporter im Bulgarisch-Türkischen Krieg, wo er den erstmaligen Einsatz von Kriegsflugzeugen Ende Oktober 1912 in begeisterten Lautgedichten feierte. Vom futuristischen Gründungsmanifest bis zu einem Manifest bei Kriegseintritt 1915 pries er den Krieg als »einzige Hygiene der Welt«. ⁴³ Die Futuristen als tragende Avantgardebewegung propagierten im Rahmen einer zuerst revolutionär, dann nationalistisch zugespitzten Opposition der Straße – und der Theater – zuerst den Kolonialkrieg, dann den gegen die deutschen und österreich-ungarischen Imperien. Als Provokationen aus der Kunstwelt wurden ihre Aktionen zwar zur Kenntnis, aber wenig ernst genommen. Bei der Gründung einer faschistischen Partei im Jahre 1919 jedoch waren sie, auch wegen ihrer Verankerung in der Mailänder Industriearbeiterschaft, auf Mussolinis Rechnung ein Faktor. ⁴⁴ Ein zu Kriegsverherrlichung und Nationalismus bekehrter Anarchosyndikalismus war

43 MARINETTI (wie Anm. 7), S. 290–292. Zu Marinettis kriegerischer Poetologie siehe Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927*, Basel/Stuttgart 1978, S. 61–72. – Cinzia Sartini Blum: *The other modernism. F.T. Marinetti's Futurist fiction of power*, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 143–162. Vgl. auch: Manfred Lentzen: *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1994, S. 45. – Georgi Gospodinow: *Wie der Balkankrieg den Futurismus hervorbrachte*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.1.2013.

44 *Souveräne, doch knapp dokumentierte Synthese*: Emilio Gentile: »La nostra sfida alle stelle«, *Futuristi in politica*, Bari (Laterza) 2009, S. 87–94. – Vgl. auch: Walter L. Adamson: *Modernism and fascism: the politics of culture in Italy, 1903–1922*, in: *The American Historical Review* 95, 1990, 2, S. 359–390, hier: S. 387.



9 Umberto Boccioni, *La città che sale*, New York, The Museum of Modern Art, Simon Guggenheim Fund, 1910/11

eine ideologische Waffe, die er nicht allein geschmiedet hatte. Früher als der »Duce« hatten die Futuristen sich zudem für nationale Kriegsziele zu erwärmen gewusst.

Anarchosyndikalismus und Gewaltverherrlichung: Bergson und Sorel in italienischer Lektüre

Der Gegensatz zur *tedescheria* war die *latinità*.⁴⁵ Im Namen dieses Schlagwortes betrieben die Avantgarden systematisch französischen Kulturimport. Vor allem aber las man französische Philosophie. Die Intellektuellen um die Zeitschriften *Il Leonardo* (1903–07) und *La Voce* (Dezember 1908–14) – wie Giuseppe Prezzolini und Giovanni Papini, die Direktoren beider Zeitschriften – identifizierten als ihren Helden den Philosophen Henri Bergson und lasen früh dessen Schriften »Essai sur les données immédiates de la conscience« (1889) und »Matière et mémoire« (1896).⁴⁶ Die italienische Rezeption setzte bereits vor dem Erscheinen seines Hauptwerkes »L'évolution créatrice« (1907) ein, wie in der Forschung schon seit längerem bekannt

45 Zur *latinità* und zu den ideologischen Hintergründen des Libyen-Kriegs unlängst: Roberto Viola: »L'Italia non va, ritorna«. Intervento in Libia e opinione nazionalista, in: *Mare nostrum. Percezione ottomana e mito mediterraneo in Italia all'alba del '900*, hg. von Stefano Trinchese, Mailand 2005, S. 97–148. – Zur einflussreichen Position D'Annunzios: Filippo Caburlotto: D'Annunzio, la latinità del mediterraneo e il mito della riconquista, in: *Californian Italian Studies* 1, 2010, 1, S. 1–14.

46 Henri Bergson: *Œuvres*, Paris 1970, S. 1–157 (deutsche Übersetzung: *Zeit und Freiheit*, Jena 1911) und 159–379. – Vgl. Frédéric Worms: *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, Paris 2007.

ist.⁴⁷ Eine Besonderheit der italienischen Bergson-Rezeption, die ich hier herausstellen möchte, ist die eigenwillige Verbindung mit dem Hauptwerk seines Adepten, des bekennenden Marxisten und Syndikalisten Georges Sorel, das 1906 als »Réflexions sur la violence«⁴⁸ erschien.

Tatsächlich wurde Bergson in Italien – und nur dort – seit 1909 als der theoretische Denker stilisiert, der hinter der anarchosyndikalistischen Praxis stand, wie sie Sorel propagierte. Während dieser in Frankreich zumindest bei der Linken als ein bürgerlicher Renegat galt, der sich aus kulturromantischen Motiven dem Anarchosyndikalismus verschrieben hatte, wurde seine Lehre in Italien als die politische Konsequenz der Philosophie Bergsons aufgefasst. Eine entsprechende Politisierung der Lehren Bergsons, der seit 1901 als Professor am Collège de France lehrte, wäre in Frankreich undenkbar gewesen. Prezzolini und Papini stellten die Schrift des philosophischen Dilettanten Sorel, »Réflexions sur la violence«, jedoch ohne Umschweife als politisch-praktische Konsequenz des Bergsonismus dar.

Prezzolini, der vielseitige Journalist aus Umbrien, versuchte, zwischen Bergson und Croce zu vermitteln, während der Florentiner Papini um Brückenschläge zum philosophischen Pragmatismus eines William James bemüht war. Als Exponenten eines Journalismus mit intellektueller Breitenwirkung auf hohem Niveau setzten sie sich dafür ein, dass Italien möglichst rasch den Anschluss an die internationale Fachdebatte fand. Das erklärt ihre nahezu frenetische Produktivität, die sich auch in zahlreichen, angesichts der vielseitigen Interessen der Autoren erstaunlich informativen Büchern niederschlug. Prezzolini hatte Bergson 1902 in Paris entdeckt, und schon in der ersten Nummer von *Il Leonardo* (1903) veröffentlichte er einen Artikel über den Philosophen unter dem Titel »Vita Trionfante«. Enthusiastisch schrieb er von dem Lavastrom des Lebens, der sich unter der Kruste jener Vorstellungen verberge, die wir uns von uns selbst machten. In einer »Apologie des intimen Lebens«⁴⁹ und der »Macht des Individuums gegenüber der Außenwelt« – gegen die Wissenschaft, doch für Aktion und Introspektion – wurde Bergson als Gewährsmann eines radikalen Individualismus verstanden, der sich auch auf Stirner und Nietzsche stützte.

47 ADAMSON (wie Anm. 44) hat das intellektuelle Klima rund um die national führenden, in Florenz erscheinenden intellektuellen Zeitschriften rekonstruiert und ist dabei auch auf die Bergson-Rezeption eingegangen; siehe auch Walter L. Adamson: *Avant-garde Florence. From modernism to fascism*, Cambridge, Mass. und London 1993, S. 70–75. Francois Azouvi (*La gloire de Bergson*, Paris 2007) hat die Wirkung Bergsons auf die Philosophie in Frankreich untersucht. Zuvor hatte Marc Antliff (*Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993, S. 135–167) die Auseinandersetzung mit Bergson vor allem durch französische Künstler und Kritiker seit dem Kubismus eingehend dargestellt. Antliff bringt Bergson und Sorel miteinander in Verbindung und studiert beide eingehend als Kronzeugen einer reaktionären, spiritualistischen Ideologie – zu Lasten anderer Lesarten Bergsons. Vgl. auch ders.: *Avant-garde fascism. The mobilisation of myth, art and culture in France, 1909–1939*, Durham [u.a.] 2007 sowie Michael F. Zimmermann: *Nach-Denk-Bilder. Der Blick auf die Sonne und die Bewegung der Wahrnehmung*, in: *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, hg. von Werner Busch und Karolin Meister, Zürich/Berlin 2011, S. 173–214 und 293–297.

48 Georges Sorel: *Réflexions sur la violence*, Paris 1908; deutsche Übersetzung: *Über die Gewalt*, Frankfurt a.M. 1969.

49 Giuseppe Prezzolini: *Vita trionfante*, in: *Il Leonardo*, 4. Januar 1903.

Noch im gleichen Jahr münzte Prezzolini diese Sichtweise in ein autobiographisches Bekenntnis unter dem Titel »Vita intima« um. Darin preist er die Lüge als Mittel zur Vervielfältigung des Selbst und zugleich als Maske des intimen Lebens, während er die Ironie als perfekten Ausdruck des Stolzes empfiehlt. Diese Lebensweisheit setzte er gleich in die Tat um, indem er sein eigenes Werk unter einem Pseudonym als eigenbrötlerisches Machwerk verriss.⁵⁰ 1904 veröffentlichte Prezzolini eine Studie, die sich gegen die Verhexung des Denkens durch die Sprache wandte. Bergson stellte er als den Denker vor, der die Sprache in genialer Weise gegen diese selbst einsetzte. Denn Sprache könne nur räumliche Verhältnisse und diese allein zum Zwecke einer zweckrational bestimmten Praxis auseinanderlegen, nicht aber das Leben selbst erfassen. Den Primat gegenüber der Bedeutung generierenden Funktion der Sprache erteilt Prezzolini der Suggestion. Sie allein könne den Menschen für kurze Momente aus seiner Eingebundenheit in den Lebensstrom herauslösen: »Suggestieren ist Wecken.« Der Realität begegne der Mensch nicht in der Sprache, eher in der Poesie – oder in der Musik, schon in Schopenhauers Betrachtung diejenige unter den Künsten, die am unmittelbarsten zur Seele spricht. Auch die Handlung, die ihn notwendigerweise mit anderen in Kontakt bringe, verschaffe dem Menschen nicht den Zugang zum unmittelbar Gegebenen, dem Leben als bloßem Drang. Dieses finde er allein in seinem ursprünglichen, intimen Leben, wie es Richard Wagner in der »unendlichen Melodie« und die Symbolisten im »vers libre« ausgedrückt hatten.⁵¹

Bergson, zunächst als Kronzeuge des symbolistischen *stream of consciousness* vereinnahmt, wird erst später für Prezzolini zum Vordenker der kollektiven Aktion: sie erlaube es dem Menschen, der Realität nicht in der Gesamtheit der Dinge zu begegnen, sondern im Leben selbst, dann nämlich, wenn es ihn selbst übersteige. 1909 gab Papini eine Anthologie von Bergsons Schriften heraus. Darin machte er unter anderem einen Aufsatz von 1903 zugänglich, in dem der Philosoph einen Systemabriss seiner Lehre gegeben hatte.⁵² Papini hatte Sorel 1906 in Paris getroffen; Prezzolini begann im Mai 1908, mit ihm zu korrespondieren.⁵³ Kulminationspunkt – und sicher auch Quelle für die Futuristen – war Prezzolinis Studie über den Syndikalismus, die 1909 erschien.⁵⁴ Mussolini jedenfalls rezensiert dieses Werk in *Il Popolo* und resümiert, die Theorie des Syndikalismus sei nun komplett, nun brauche es die Leute, durch die sie in die Tat umgesetzt würde.⁵⁵ 1911 ließen die Florentiner Papini und Prezzolini sich für zweieinhalb Jahre zum Mailänder Futurismus bekehren. 1914 distanzierte sich

50 Giuseppe Prezzolini: *Vita intima*, Florenz 1903. – Ders.: Giuliano il Sofista, in: *Il Leonardo*, 10. November 1903. – Vgl. auch ADAMSON (wie Anm. 47), S. 72.

51 Giuseppe Prezzolini: *Il linguaggio come causa di errore*. H. Bergson, Florenz 1904 (zit. S. 15).

52 Enrico Bergson: *La filosofia dell'intuizione*. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere, hg. von Giovanni Papini, Lanciano 1909. – Vgl. Henri Bergson: *Introduction à la métaphysique*, in: ders.: *ŒUVRES* (wie Anm. 46), S. 1392–1433.

53 Siehe ADAMSON (wie Anm. 47), S. 279.

54 Giuseppe Prezzolini: *La teoria sindacalista*, Neapel 1909.

55 Enzo Santarelli: *Scritti politici di Benito Mussolini*, Mailand 1979, S. 114.

Papini dann vom Bergsonismus und damit wohl auch vom Futurismus. In diesem Jahr gingen Polemiken im Umfeld der futuristischen Zeitschrift *Lacerba*, die Papini und Prezzolini seit Anfang 1913 herausgegeben hatten, Hand in Hand mit Attacken gegen Bergson auf Seiten der französischen Linken, über die sich auch der Kritiker Guillaume Apollinaire zustimmend äußerte.⁵⁶

Der philosophische Autodidakt Prezzolini geht in seinem umfangreichen Buch zuerst auf den Dilettanten Sorel ein, dann auf Bergson. In das Denken des professionellen Philosophen führt er also unter dem Blickwinkel einer tendenziösen Vereinnahmung für den Syndikalismus ein. Beide Denker kritisiert er, auch durch Rekurs auf Croces Philosophie, als Bürgerliche, deren romantische Stoßrichtung man zu überwinden habe. Sorel habe sich einen Arbeiter erträumt, den er dem wirklichen Proletarier als Mythos vor Augen halte. Doch noch während Prezzolini in reichlich eklektizistischer Weise kritisch rätioniert, macht er sich Kerngedanken zu Eigen. Dabei geht er nicht, wie so viele oberflächliche Leser Bergsons, von dessen Kritik an einer vermeintlich »verräumlichten« Zeit aus, in welcher der beständige Fluss des innenweltlichen Erlebens, die *durée*, verraten werde. Für Prezzolini steht im Zentrum von Bergsons Lehre nicht die Zeit, sondern die Freiheit.

Seit Herbert Spencer neigten viele positivistische Nervenphysiologen und Philosophen (wie heute wieder) dazu, die Freiheit als eine Illusion anzusehen. Wie kann alles nach Ursache und Folge determiniert sein, und dennoch ist der Mensch frei? Bergson reihte sich nicht ein in die lange Reihe derer, denen die menschliche Freiheit als unvereinbar mit den Grundprinzipien der Naturwissenschaften galt. Die Determination nach Grund und Folge galt für ihn nur im Raum und in einer in »verräumlichten« Modellen gedachten Zeit – nicht aber in jenem inneren Zeitbewusstsein, das der Philosoph als *durée* bezeichnete (um es von der veranschaulichten Zeit der Zifferblätter und Vektoren zu unterscheiden). Die Intelligenz ist das Vermögen, durch räumlich-instrumentelles Denken Zwecke zu erreichen. Sie wurde dem Menschen – wie das Gebiss dem Tiger – nur als Überlebensmittel von der Evolution mitgegeben. Die Intuition dagegen ist, in reiner Dauer, das Innwerden des ursprünglichen Lebensdrangs der Evolution. Allein in der Intuition kann der Mensch frei sein.

Der Versuch auch der Futuristen, innere Gemütszustände darzustellen und eine äußere Bewegung immer zugleich auch als innere Bewegtheit vorzuführen, geht letztlich auf ihre Rezeption Bergsons zurück, sicherlich vermittelt durch das Buch, das Prezzolini genau im richtigen Augenblick fertigstellte: im November 1908. Im Augenblick der freien Handlung, im Moment, da er den Impuls zur Aktion empfindet, spürt der Mensch den *élan vital*, der als Energie hinter der *évolution créatrice* steht. Dann *wirkt* die Urkraft des Lebens im Menschen, noch *bevor* dieser erkannt hat, wie sie sich in den vielfältigen Formen des Lebens *entfaltet* hat. Prezzolini freilich kreidet Bergson an, dass er die praktische über die theoretische Philosophie allzu sehr

56 Alessandro del Puppo: »Lacerba« 1913–1915. Arte e critica d'arte, Bergamo 2000, S. 187–197. – Vgl. auch ders.: *Realtà bruta. Una polemica tra Papini e Boccioni*, in: *Prospettiva* 97, Januar 2000, S. 82–94, sowie AZOUVI (wie Anm. 47), S. 202–209.

privilegiert habe: zu viel Lea, zu wenig Rachel. Auch bemängelt er nun – ganz entgegen seiner Schrift aus dem Jahre 1904, dass Bergson die Sprache als Vermittlerin des evolutionären Tiefsinns zu sehr vernachlässige. Kurzum, Prezzolini versucht, Bergson mit Croces Ästhetik in Einklang zu bringen.

Georges Sorel sah wie andere Syndikalisten, die sich mit Bergson auseinandersetzten, die bergsonsche Intuition in ganz eminenter Weise im Ausbruch kollektiver Gewalt wirksam, im Befreiungsakt nicht nur von der Ausbeutung, sondern von den Sachzwängen der Realität.⁵⁷ Für ihn ist Gewalt der Akt der Freiheit schlechthin. Die politische Strategie, durch einen Generalstreik eine Revolution einzuleiten, verteidigt er auch als ästhetisches Erlebnis kollektiver Gewalt. Der Generalstreik war ihm nicht Mittel, sondern letztlich Selbstzweck. Der revolutionäre Mythos des Generalstreiks steht für den Impuls kollektiven, freien Handelns, für die Selbstaffirmation einer heroischen Klasse. Streik ist Kult, und damit findet die Revolution wie die Religion Zugang zum Tiefenbewusstsein. Prezzolini folgt Sorel; doch besteht er darauf, dass die Gewalt, einmal in den Raum gemeinsamer Aktion eingetreten, auch rationalisierbar, Gegenstand koordinierter und kollektiv ausgehandelter Handlung geworden ist. Von der revolutionären Stoßrichtung macht er keine Abstriche. Nur habe diese keine Apologie nötig. Um erwachsen zu werden, müsse sich die Theorie des Syndikalismus kritisierbar machen und »den konservativen, gesetzgebenden Geist« mit einbeziehen. So sieht Prezzolinis bürgerliche Variante einer gebändigten Revolution aus. Sie sollte ihn von 1914 bis 1924 für ein Jahrzehnt zum intellektuellen Zuträger Mussolinis bestimmen.

Eine verwandte Lesart des Bergson-Sorel-Komplexes kann gewiss auch Marinetti und seinen Malerfreunden unterstellt werden. Über Marinettis Bergsonismus und die bergsonschen Elemente in der futuristischen Ideologie herrscht inzwischen in der Literatur weitgehend Einigkeit.⁵⁸ Dass Sorel eine Brücke zwischen seinem Bergsonismus und seiner Kriegsverherrlichung war, muss in der Forschung noch herausgearbeitet werden.⁵⁹ Bis 1911 nahm Marinetti regen Anteil an anarchistischen Publikationen, finanzierte die Zeitschrift *La Demolizione* und beteiligte sich auch an propagandistischen Veranstaltungen. Seine kriegerische Rhetorik war einstweilen noch kein Hinderungsgrund. Erst aus Anlass seines Eintritts für den Libyen-Feldzug kam es zum Bruch zwischen Anarchisten und Futuristen. Bald wurden letztere regelmäßig für Marinettis *Irredentismo*, seine kriegsverherrlichende Aufforderung zur Befreiung der »unerlösten« (da noch zu Österreich-Ungarn gehörenden) Gebiete um Trient, Triest sowie in Istrien und an der Adria ausgepiffen.

Für die eigenwillige Verbindung, die Bergson mit dem Anarchosyndikalismus einging – und zwar nicht nur in den Debatten der Futuristen, sondern auch im

57 Azouvi (wie Anm. 47), S. 209–215.

58 Ausgewogenes Resümee in Azouvi (wie Anm. 47), S. 220–234.

59 Zur überbordenden Literatur empfiehlt sich als Einstieg: Domenico Cammarota: Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia, Mailand 2002. Zu Marinettis Mythologie: Leonardo Tondelli: Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo, Florenz 2009. – Winfried Wehle: Sconfinamento nel trasumano: vuoto mitico e affollamento mediale nell'arte futurista, in: Studi Italiani 11, 2009, S. 25–46.

Denken Mussolinis –, ist Carràs *Begräbnis des Anarchisten Galli* das eindrucksvollste kunsthistorische Zeugnis. Wie bei Sorel wird der Generalstreik durch dieses Gemälde zum Mythos stilisiert. Die Frage, warum Carrà im Jahre 1911 auf einen Streik von 1904 zurückgriff, obwohl der Futurismus in seinem Bestreben nach Aktualität doch gegen jeden *passatismo* zu Felde zog, kann ein Merksatz aus Prezzolinis »Teoria Sindacalista« beantworten: »Der Mythos ist für Sorel die Erwartung sozialer Ereignisse, die spontan im Volk aufsteigt und die hernach, selbst wenn die Hoffnungen sich nicht verwirklichen, große Bewegungen hervorbringen kann.«⁶⁰

Im soreleschen Generalstreik ebenso wie in Carràs Gemälde wird Gewalt ästhetisiert und gepriesen; beide laden zur Gewaltbereitschaft ein. Zwar verherrlicht Carrà hier noch nicht, wie in späteren Werken, den Krieg, sondern lediglich das Schlüsselereignis der Arbeiterbewegung. Bald wurde das futuristische Hauptwerk jedoch mit anderen Gemälden gezeigt, die den kriegerischen Menschen feiern. Damit trug auch das *Begräbnis des Anarchisten Galli* zur Schaffung einer Atmosphäre bei, aus der entscheidende politische Handlungsdispositionen hervorgingen. Im Futurismus wird Gewalt nicht nur dargestellt. Kunst wird hier zur Quelle von Gewalt – nicht jener von Streiks wie dem von 1904, wohl aber der Gewalt des Libyenkrieges von 1911/12, des italienischen Kriegseintritts 1915 und der faschistischen Unruhen seit 1919, ganz im Sinne des technischen Manifests der futuristischen Malerei: »Wir werden den Betrachter in die Mitte des Gemäldes versetzen.«

Bildnachweis

1–2: Futurismo & Futurismi, Ausstellungskatalog Venedig 1986. – 3: Carrà, Ausstellungskatalog Baden-Baden 1987. – 4: La pittura in Italia. Il novecento, Bd. 1, Mailand 1991. – 5: Cambellotti 1876–1960, Ausstellungskatalog Rom 1999/2000. – 6–9: Uwe M. Schneede: Boccioni, Stuttgart 1994.

60 PREZZOLINI (wie Anm. 54), S. 235.