

MICHAEL F. ZIMMERMANN (EICHSTÄTT-INGOLSTADT)

Revolution als Gemütszustand. Individuum und Gesellschaft in der italienischen Experimentalkunst von der Jahrhundertwende zum Futurismus

Schon vor der russischen Revolution im Oktober 1917 stellte sich in den revolutionären Bewegungen – und in den Künsten, die mit ihren eigenen Mitteln Revolutionen zuarbeiteten – die Frage, wie die Emanzipation des Einzelnen durch das Kollektiv bewerkstelligt werden könne. Die Beziehung zwischen dem Handelnden und der sozialen Formation, in die er sich eingebettet sieht, wurde immer wieder neu ausgehandelt. War die überindividuelle Gemeinschaft als Masse zu konzipieren, die im Einklang mit der historischen Entwicklung in die Zukunft drängt? Oder wurde sie nach dem Modell der Konstitution moderner Staatlichkeit als Gemeinschaft autonomer Individuen gedacht, die übereinzustimmen suchen, auch um persönliche Freiheit zu garantieren? Unterschiedliche Konzeptionen dazu in der italienischen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Futurismus werden im Folgenden skizziert. Eine Auffassung freier, kultureller Gemeinschaft steht dabei plakativ vitalistischen Vorstellungen gegenüber, nach denen erst im kollektiven Gewaltausbruch das Leben seiner Freiheit innewird, das Individuum insofern erst durch seine Teilhabe an einem überindividuellen Gemeinschaftskörper zu sich selber findet. Ein besonderes Augenmerk gilt der sehr eigenwilligen Rezeption der Philosophie Henri Bergsons und Georges Sorels in der noch jungen italienischen Nation, die erst zwischen 1859 und 1871 ihre staatliche Einheit vollendet hatte.

Die Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft betrifft nicht nur die Tiefen der Geistesgeschichte. Die aktuelle Debatte über Populismus, über die abnehmende Rolle empirisch gesicherter Faktizität bei der Meinungsbildung, über geteilte Affekte, die – eher als Faktenwissen – Echo-Kammern zusammenhalten, verleihen ihr eine besondere Aktualität. Diese ist auch der Anlass dafür, entscheidende historische Entwicklungen am Anfang der Avantgarden mit Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Einzel-

nen und den sozialen Formationen, in denen er erst zu sich selber findet, neu zu betrachten. Zwar wurde über Gemeinschaftsbildung in ihren Rückwirkungen auf subjektive Selbstwertung schon vor den historischen Avantgarde-Bewegungen diskutiert. Die Jenenser Romantiker mit ihren Vorstellungen von Symphilosophie wären ein Ausgangspunkt, um die Fragestellung historisch zu entfalten, und die Künstlergruppen des 19. Jahrhunderts wären zu berücksichtigen. In allen diesen Bewegungen wurden Formen der Gemeinschaftlichkeit zuerst als Inseln eines Lebens erprobt, das sich gegen die vorherrschende Sozialisation zu behaupten suchte. Später experimentiert man, durchaus mit hohem Risiko behaftet, vorwegnehmend für die Gesellschaft mit einer keineswegs auf das Individuum beschränkten „Lebenskunst“.¹

Den Neuentwürfen entspricht die Auseinandersetzung mit dem Bestehenden. Seit Realismus und Naturalismus wird von der Kunst aus die vorherrschende Sozialisierungsform der zeitgenössischen Gesellschaft insgesamt kritisch in den Blick genommen. Die Entstehung der Soziologie und einer soziologisch sensiblen Literatur haben dazu beigetragen. Die durch Revolutionen und Restauration immer wieder umgeprägte Gesellschaft erschien einem Auguste Comte ebenso wie einem Balzac als Ergebnis historischer Experimente. Nicht von ungefähr haben für die frühe Soziologie tragende Begriffe wie Krise und Milieu ihren Ursprung in der metaphorischen Übertragung aus der klinischen Medizin und der entstehenden Biochemie auf den Gesellschaftskörper.² Doch erst den historischen Avantgardebewegungen galten die Soziabilität des Einzelnen und die transindividuelle Formation von Gesellschaftlichkeit insgesamt als historisch verfügbar, als Gegenstand und letztes Ziel des Gestaltungsexperiments.

Dieses Bewusstsein ist vielleicht grundlegender als der so oft beschworene Wille zur Utopie, gedacht gemäß den seit den 1960er Jahren diskutierten Konzepten der Avantgarde. Als Selbstkritik bürgerlicher Kunst und ihrer Autonomie-Ansprüche verstanden, nimmt die Avantgarde künftige Entwicklungen durch die formimmanente Infragestellung eines institutionalisierten Kunstverständnisses vorweg. In die Zukunft projizierter Sinn kompensiert dabei stets

1 Schmid 1998. Über eine Entwicklung weg vom guten oder gar schönen Leben hin zur Behandlung der eigenen Praxis als Material für Experimentalkunst: Schahadat 2004. Grübel 2000: 313–348, spricht vom Umschlag von (symbolistischer) Lebenskunst ins (avantgardistische) Kunstleben, der ohne Zweifel auch bei den Mailänder Futuristen beobachtet werden kann.

2 Spitzer 1942; Canguilhem, [1943] 1966; Pickering 1993.

aktuelle Defizite, ob diese nun als Entfremdung, Nihilismus oder gar „Ago-nismus“ namhaft gemacht werden.³ Die Künstler stehen letztlich nur vor der Wahl, dem allgemeinen Progress, dessen Verlauf sie nur wenig beeinflussen können, entweder hinterherzulaufen oder sich an seine Spitze zu stellen. Ihren Ausgang nimmt die Untersuchung dabei oft von der Diagnose eines bisweilen diffusen Krisenbewusstseins. Derartige Denkweisen verdecken den oft aggressiv spielerischen Charakter der Arbeit an experimentellen Konzeptionen von Gesellschaftlichkeit und Individualität, die in der Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Surrealismus ihren Höhepunkt haben.

Die italienischen Avantgarden sind weniger als die der alten Industriegesellschaften, in denen der Kapitalismus und die ihm entsprechende Form von Bürgerlichkeit eine längere Vorgeschichte hatte, von Sinnverlust, Entfremdung, „Ennui“ etc. geprägt.⁴ Das Gefühl, dass gesellschaftliche Ordnungen verfügbar geworden waren, zählte mehr als deren Fragwürdigkeit. Wie werden die Bildung und der Erhalt von sozialen Formationen in den Versuchsanordnungen der Experimentalkunst konkret ausgestaltet? Welche Rolle spielen dabei neue Formen künstlerischer Kommunikation und der Medien, die diese ermöglichen? Stellt man diese Fragen unbeeindruckt von voreilig ausgemalten Szenarien vermeintlicher historischer Verlusterfahrung, ermöglichen sie einen frischen Blick auf die historischen Avantgarden. Zugleich haben sie zu einer Zeit hohe Aktualität, in der die Folgen der globalen Vernetzung durch social media ebenso Anlass für Hoffnung wie für Sorge sind.

1 Dividuum/Soziabilität versus Individuum/Gesellschaft: neue Positionen der Philosophie des Subjekts

Ausgangspunkt der Analyse sind heutige Infragestellungen vermeintlicher subjektphilosophischer Selbstverständlichkeiten, deren Hintergrund neue mediale Entwicklungen sind. Sie finden im italienischen Futurismus entscheidende Parallelen, möglicherweise Voraussetzungen späterer, bis heute wirksamer Entwicklungen. Daher werden im Folgenden zunächst wesentliche Tendenzen der neuesten Subjekt-Philosophie vorgestellt.

.....
3 Poggioli 1962; Bürger 2017.

4 Zimmermann 2006.

Zwei Philosophen, die an Kunsthochschulen unterrichten, nämlich Michaela Ott in Hamburg und Gerald Raunig in Zürich, haben 2015 und 2016 Bücher veröffentlicht, in denen sie vorschlagen, die traditionelle Vorstellung vom Individuum insgesamt aufzugeben.⁵ Sie reagierten damit auf Forschungen und historische Erfahrungen, durch die Vorstellungen vom autonomen Subjekt, das Herr seiner Entscheidungen ist, in Frage gestellt worden sind – und zwar akuter als durch die marxistische Kritik an bürgerlichen Ansprüchen. Vielfältig sind die emotionalen Hintergründe, die, gleich ob bewusst oder unbewusst z.B. eine Kaufentscheidung beeinflussen. Dass ein überwiegend objektiv entscheidendes, über den Markt informiertes Individuum über seinen Konsum befindet, diese Vorstellung haben Ökonomen längst ins Reich der Fiktionen verabschiedet. Auch die für die Legitimation moderner, repräsentativer Demokratien unentbehrliche Vorstellung vom mündigen, freien Wähler hatten Meinungs- und Wahlforscher längst in den Bereich idealtypischer Normen erhoben, bevor die Trump-Wahl am 8. November 2016 die neuen Möglichkeiten der Wählerbeeinflussung zu einem dauerpräsenten Thema politischer Medien (und medialer Politik) gemacht hat. In Raunigs und Otts Büchern ist von Populismus und Echo-Kammern noch wenig, mehr aber von „machinic capitalism“ sowie von Post- und Transhumanismus die Rede. Geschrieben wurden die Studien wahrscheinlich vor der sogenannten „Flüchtlingskrise“ des Spätsommers 2015, im Zuge derer die Zahl der Erstanträge auf Asyl in der Europäischen Union sich gegenüber dem Vorjahr mehr als verdoppelt hat. Die jüngsten Entwicklungen um die Abwehr des nunmehr erkennbaren Migrationsdrucks – vom Brexit zur Stärkung rechtsextremer Positionen – lassen Raunigs und Otts Vorschläge jedoch als besonders aktuell erscheinen.

Raunig knüpft mit dem „machinic capitalism“ an Gilles Deleuze und Félix Guattari an, die in *Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* 1972 das Freud'sche Es in ungeahnter Weise aufgewertet und das Programm seiner Umwandlung in Ich zurückgewiesen hatten. Die „Wunschmaschine“ konzipierte Deleuze, in Zusammenarbeit mit dem Lacan-Schüler Guattari, als überindividuell und durchquert von Affekten. In deren Wirken ist das Zusammenspiel zwischen natürlichen und kulturellen Formationen ununterscheidbar. Der Einzelne hängt dabei stets von dem als „Sozius bestimmten vollen Körper“ ab, einem

.....
5 Ott 2015; Raunig.

organ- und bilderlosen, „vollen Körper der Erde“. Der Kapitalismus hat diesen organlosen Körper der homogenisierenden, sterilen Macht des Geldes unterworfen, so dass er sich mit zahllosen Halluzinationen auflädt. Als soziales Ambiente wird er einer fortschreitenden Auflösung aller kulturellen und verhaltensregulierenden Codes unterworfen, einem regressiven Prozess, während er sich zugleich mit untereinander inkompatiblen Projektionen auflädt. In ihrer bestechenden, aber auch beschwörenden Analyse gehen Deleuze und Guattari von einem verallgemeinerten „Sozius“ aus, und denken erst von diesem aus das Subjekt. Ihnen sind sowohl Ott als auch Raunig in unterschiedlicher Weise verpflichtet.⁶

Systematisch denken beide das Dividuum, das sie auf die Illusion des Individuums folgen lassen, mit Blick auf seine vielfältige Soziabilität, statt das Individuum der Gesellschaft gegenüberzustellen. Das Dividuum wird dabei in seiner vielfältigen Vernetzung gedacht, abhängig von Anderen, von sozialen Formationen, denen es seine physische Integrität und seine materielle Subsistenz verdankt. Emotionen, durch die es sich bindet und abgrenzt, sind untrennbar von den vielfältigen Sozialisierungen, an denen es teilnimmt, oder die es im Gegenteil aus seiner Subjektivierung ausgrenzt.⁷

Raunig spürt dem Konzept „Dividuum“ bei einem bislang selbst von den Mediävisten kaum beachteten Philosophen nach, der sich mit dem scholastischen Aristotelismus auseinandergesetzt hat, Gilbert von Poitiers, einem Zeitgenossen Peter Abaelards, der wie dieser in den Verdacht der Ketzerei geriet, ohne jedoch verurteilt zu werden. In seinem kritischen Kommentar zu Boethius' *Opuscula sacra*, die Gilbert in den 1140er Jahren verfasste, schloss er an dessen Unterscheidung zwischen dem, wodurch etwas ist (*quo est*) und dem, was es ist (*quod est*) an. Zugleich unterschied er in einer Weise, die für die Zeitgenossen sicherlich provozierend war, zwischen *naturalium rationes*, die für den ersten Bereich des Kontingenten, des *subsistens*, wie er ihn fasste, maßgeblich sind, und zwischen *theologiae rationes*, die für den zweiten Bereich der Ontologie, in seinen Worten der *subsistentia*, herangezogen werden können. Vor dem Hintergrund seines strikten Dualismus versuchte er, Singularität neu zu denken. Individuen sind in ihrer Einzigartigkeit Subsistenzen. Dennoch können sie nur mit Blick auf etwas, das sie mit anderen gemein haben,

6 So sei hier zu Deleuze nicht auf dessen Schriften verwiesen, sondern auf: Ott 2005. Siehe auch: Schmidgen 1997.

7 Ott 2010.

bestimmt werden. Dieses Geteilte, Kon-forme hat jedoch in ihnen erst Bestand, eben Subsistenz. Augenscheinlich versucht Gilbert, das Einzelne nicht nur als Instanziierung des Allgemeinen zu denken, der Singularität also einen Platz im Denken als Umgang mit Allgemeinbegriffen zu verschaffen. Es ist eine Sache des Aspekts: „Si enim dividiuum facit similitudo, consequens est, ut individuum faciat dissimilitudo.“⁸ Raunig ist von diesem so trocken vorgetragenen Ansatz einer dispersiven, co-formen Dividualität fasziniert und aktualisiert ihn für die Erfahrung des modernen, von unterschiedlichen Formen der Vernetzung und der Teilhabe durchquerten Subjekts.

Die Entwicklung, durch die das Individuum problematisch geworden ist, sieht er zugleich als Gefahr und als Chance. In Abgrenzung von Toni Negris und Michael Hardts Konzept der „Multitude“ stellt Raunig heraus, dass er den „machinic capitalism“ nicht als eine neue Phase des Kapitalismus betrachtet, sondern als einen Aspekt, der mit der auf Akkumulation von Kapital beruhenden Geldwirtschaft und ihrer egalisierenden Wirkung generell verbunden ist. Allerdings haben die letzten Jahrzehnte bestimmte Züge besonders zum Vorschein gebracht.⁹ Mit Blick auf Facebook und die Sammlung von Daten, auf deren Grundlage eine Maschine unser Verhalten besser vorhersagen kann als die Mitmenschen, analysiert Raunig unter dem Stichwort Dividualität vor allem dystopische Entwicklungen. Ott entfaltet derartige Schreckensszenarios eher am Beispiel des Post- und Transhumanen, wemgleich die überkompensierende Identifikation mit dem, was Angst macht, immer wieder auch ins Utopische umschlagen kann: der durch Robotik, Drogen oder genetisch auf- und zugerüstete Körper ruft auch Allmachtsphantasien und Hoffnungen auf den Übermenschen auf den Plan. Ebenso wenig wie Raunig ergeht Ott sich in dumpfer Apokalyptik, allerdings suchen beide das Rettende nicht im Bereich der technologischen Zurüstungen, sondern in neuen Formen des Protests und der Kooperation.

Zur Utopie findet Raunig mit Blick auf neue Formen des Widerstands, die vom Leitbild einer von vornherein in pluralen Vernetzungen gedachten „Condivision“ getragen werden. Der Vorschlag neuer Formen auch künstlerischen Widerstands im Sinne der „Condividuality“ ist weniger handfest, ja vielleicht allzu hoffnungsvoll im Vergleich zur Analyse der Dividualität im „maschinellen Kapitalismus“. Fiktionen individueller Autonomie beruhen für Raunig

8 Raunig 2016: 64.

9 Hardt u. Negri 2004.

dagegen auf der vollständigen Abstraktion von den konkreten Formen der Teilhabe, die dem Einzelnen erst die Selbstfindung ermöglichen. In analoger Weise abstrahieren das Geld und die Finanzströme auch sämtliche Vorstellungen von Wert, die in den unterschiedlichsten Formen von Austausch und wechselseitiger Sorge ganz heterogene Ausdrucksszenarios finden. Jede Wertschöpfung, jede auch asymmetrische Gegenseitigkeit wird durch das Geld im Sinne einer allgemeinen Quantifizierbarkeit egalisiert. Seit Marcel Mauss (und noch auf der Documenta 14 dieses Jahres 2017) wird darüber diskutiert, dass der auf Geld beruhende Warentausch die zuvor bestehenden, vielfältig bereichernden Formen von asymmetrischer Gabe und Gegengabe verdrängt, indem er ihnen die Symmetrie des „tit for tat“ aufzwingt.¹⁰ „Condividuality“, bei der das Subjekt zu sich selbst findet, indem es sich als soziales in seiner Teilhabe an vielfältigen Netzwerken erlebt, ohne sich selbst zu besitzen, wäre Raunigs Gegen- und Wunschbild.

Vom Internet erwartete man noch 2011 die Emanzipation des Orients zu westlichen Formen der Demokratie auf dem Kairoer Tahrir-Platz. Wenige Jahre später wurde es für die Propaganda des sogenannten „IS“ und für die Ausbreitung des Rechtspopulismus verantwortlich gemacht. Analog zu diesen Entwicklungen sind auch die Konzepte von „Dividuum“ und „Dividualität“ zwischen Utopie und Dystopie gespalten. Man mag sowohl Ott als auch Raunig vorhalten, dass sie den „linguistic turn“ nicht oder nicht in vollem Umfang mitgemacht haben. Zu wenig berücksichtigen sie, dass jede kognitive Praxis, und damit auch Subjektivierung und Subjektivität, im engeren Sinne der Sprache und im weiteren dem Medium verhaftet bleiben, in dem sie vollzogen werden. Der Aspekt der Rekursivität, der metapoetischen ebenso wie der metapraktischen Reflexivität aller Prozesse der Subjektivierung kommt im transindividuellen Strömen der Affekte vielleicht zu kurz. Dass sie jedoch versucht haben, traditionelle Konzepte von „Ich“ und Individuum nicht einfach zu kritisieren, sondern ihnen mit dem Begriff des Dividuums einen aktualisierten Begriff entgegenzustellen, darf man als Herausforderung annehmen.

Denken Raunig ebenso wie Ott das Subjekt vor allem als durchwirkt von Kräften, die im Affekt und dessen Wirkung reflexiv werden, so hatten Foucault und nach ihm Judith Butler Subjektivität stets in der Wechselwirkung von Unterwerfung und Aneignung erschlossen. Foucault hat die Sub-

10 Mauss 1925. Zur vielstimmigen Philosophie und Kritik, die von diesem grundlegenden Werk ausgeht: Därmann 2010; dort weitere Literaturangaben.

jektkonstitution als *assujetissement*, als Wechselspiel von Unterwerfung und Selbstwerdung beschrieben, bevor Judith Butler den Gedanken zugespitzt hat: für sie kann *subjectivation* nur gelingen, indem das Subjekt, besonders in Phasen des Heranwachsens, sich die Sprachen der Gesellschaft aneignet und den durch diese zugleich nahegelegten Rollenmodellen folgt (also durch eine anfängliche *subjection*). Erst auf dieser Grundlage kann es sich zunehmend – auch ironisch – vom Erlernten und Antrainierten distanzieren. Derartige Strategien, sich von sich selbst auch zu unterscheiden, sind am Werk, wenn der Einzelne sich seine Freiheitsräume erschließt.¹¹ Die erste Figur dieser aneignenden Unterwerfung oder unterwerfenden Aneignung ist natürlich die Sprache. Giorgio Agamben greift unlängst nicht auf Butler zurück, obschon das Konzept von *care*, das diese entfaltet, auch in seinem Denken eine wichtige Rolle spielt, wohl aber auf Foucault. Zwar greift er nicht ausdrücklich auf die Konzeption des *assujetissement* zurück, das dieser im Zusammenhang mit der Entfaltung seiner Rekonstruktion einer Geschichte der Biopolitik entwickelt hatte. Wie Agamben in *Homo sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita* Biopolitik neu konzipiert hatte, so schlägt er auch für das Spannungsfeld von Unterwerfung und Aneignung neue Begriffe wie den des *uso* vor, ein gerade nicht auf Aneignung bedachter Gebrauch, den man auch von sich selbst und seinem Körper macht.

Agamben, für den Deleuze nur einer von vielen Referenzautoren ist, der zudem sprachphilosophische Gedanken durchaus aufnimmt, hat in seinem letzten Buch *L'uso dei corpi* vor allem an Foucaults späte Subjektphilosophie angeknüpft.¹² Das für die Verhältnisse des Autors umfangreiche Werk schließt das 1995 begonnene *Homo-Sacer*-Projekt ab, oder besser gesagt, um dem Anspruch des Autors gerecht zu werden, es gibt es (dem Leser) auf. Anders als der Titel erwarten lässt, geht es in der Studie wenig um die Philosophie von Leib und Körper. Dagegen beabsichtigt Agamben, ähnlich wie Foucault, den er zu vollenden beansprucht, seinen Weg mit subjektphilosophischen Überlegungen zu beenden. Besonders an Foucaults 1982 gehaltene, erst 2001 veröffentlichte Vorlesung *L'hermeneutique du sujet* knüpft er an.¹³ Der Lehrer am Collège de France

11 Foucault [1976] 1983. Siehe auch Balke 2008, Bublitz 2008, sowie Menke 2003 – später folgenreich für Menkes Ästhetik. Butler [1997] 2001; dazu: Thiem 2008. Vgl. zur Debatte über Subjektivität in der Postmoderne und ihren historischen Selbstvergewisserungen auch: Menke 2003; Saar 2007; Cavarero 2000; Zima [2000] 2010.

12 Agamben 2014. Hilfreich Salzani 2014, sowie Salzani 2013.

13 Foucault [2001] 2004. Ergänzend: Martin, Gutman u. Hutton 1988. Foucault entfaltet in beiden Büchern antike und frühchristliche Praktiken des "souci de soi", um die Frage zu beantworten, auf welche Bestand-

hatte darin versucht, im *souci de soi*, der Selbstsorge, eine Praxis zu erfassen, durch die das Subjekt sich immer neu als ethisches konstituieren muss, und insofern sich selbst aufgegeben ist. Die Selbstsorge beruht auf der Einsicht, dass das Subjekt sich niemals als solches gegeben ist (und sich insofern auch nicht gemäß dem Sokratischen Diktum „erkennen“ kann). Von der widersprüchlichen Erfahrung moderner Subjektivität, die zwischen einem grundsätzlichen Prekariat des Subjekts und dessen Selbsterhebung schwankt, greift Foucault zurück auf die fragilen, dialogischen Formen der Subjektivierung in der Antike, etwa in Platons Dialog *Alkibiades*, den er gegen alle Zweifel für echt – und für das Gründungswerk einer Praxis des selbstreflexiven Subjekts – hält.

Agamben knüpft insofern an Foucault an, als schon dieser Subjektivität stets als selbstreflexive Praxis, nicht als einmalige oder auch nur prozesshafte Konstitution eines seiner An- und Einsichten gewissen Bewusstseins oder als ein für alle Mal sich selbst aufgegebene Freiheit auffasst. Es wäre verkürzend, seinen Schlüsselbegriff *uso* einfach als Gebrauch zu übersetzen, zumal das Wort im Italienischen auch für Brauch oder Sitte verwendet wird. Der Genitiv statt des Akkusativs (etwa: *usare il corpo*) wird im Titel *Uso dei corpi* mit Bedacht verwendet. Das Konzept des Gebrauchs hatte Agamben schon 1977 in *Stanze* vorgeschlagen, nämlich als Form des nicht verbrauchenden Bezugs des Subjekts zu den Dingen. Statt Gebrauchs- und Tauschwert gegenüberzustellen, sucht der Philosoph schon früh Auswege aus der Entfremdung kompensierenden Überhöhung marktökonomischer Tauschverhältnisse im Fetisch – auch im künstlerischen. Das Ding wird dabei als „Phantasma“ entrückt: statt (auch nur begrifflich) angeeignet oder als Werk abgerundet zu werden, entzieht es sich in Praktiken seiner partizipierenden, stets unvollendet bleibenden Konstituierung.¹⁴

Wird aber das Objekt als das dem Subjekt Entgegenstehende neu konzipiert, so ist das Subjekt mitbetroffen. Agamben entwirft unlängst ebenfalls eine auf Teilhabe, nicht auf Welt- und Selbstbesitz beruhende Subjektivität. In Aristoteles *Poetik* findet er in der *chresis* (Gebrauch machen, zur Verfügung stellen) einen wegweisenden Begriff. Er kann für den Ausstieg aus Denkformen fruchtbar gemacht werden, die das Verhältnis von Subjekt und Welt als Form der Aneignung entwerfen. Aristoteles hatte das Wort verwendet, um

teile zur Grundlegung rationale Subjektivität verzichtet werden musste – in Umkehrung Max Webers, der allein auf den Gewinn abgehoben hatte. Stärker als der Kurs, der auch als hochgestimmte Renaissance antiker Lebenskunst missdeutet worden war, verbindet Foucault im Seminar an der University of Vermont er seine „Hermeneutik“ mit jenen Techniken, die im Rahmen von „Dispositiven“ zu denken sind.

14 Agamben [1977] 2006: 39–70.

dem freien, in einem Leben im Logos ein Werk schaffenden Menschen den Sklaven gegenüberzustellen, der seinen Körper nur zur Verfügung stellt, um am Schaffen anderer teilzuhaben. Schon Foucault hatte den Begriff herangezogen. Das teilhabende Gebrauchen (*chrestai*) wird alsdann von der Funktion freigestellt, Sklaverei ontologisch zu bestimmen und zu legitimieren, und als eine „Lebensform“ bestimmt, in der das Subjekt an einer stets nur in Gemeinschaftlichkeit denkbaren Praxis – letztlich werklos – partizipiert.

Den Ausdruck Lebensform entlehnt Agamben zwar Wittgensteins postum erschienenen *Philosophischen Untersuchungen* (1953).¹⁵ Dieser hatte seinem Leser durch die Montage von auf Zetteln notierter Beobachtungen die Vorstellung abzugewöhnen versucht, dass eine Regel der Praxis, die sie regelt, vorausgeht, und war dadurch zu der sinnvolleren Frage gelangt, was es dann bedeute, einer Regel zu folgen. Im Ergebnis zeigt er ganz verschiedene Beispiele für den Bezug von Regelhaftigkeit zu dem dadurch begründeten Handeln auf; insbesondere wird deutlich, dass nur in Konfliktsituationen die tatsächlich oder vermeintlich der Praxis zugrundeliegenden Regeln zur Debatte (und erst dadurch zu Bewusstsein) gelangen. Im gleichen Zug, wie der Begründer der Philosophie der Normalsprache die Vorstellung zerstreut, dass es eine Regel aller Regelhaftigkeit gebe, gelangt er an eine Grenze: letztlich kann für ihn, was ein Sprachspiel (oder andere Formen medial begleiteter Kooperation) ausmacht, nicht durch Regelwerke definiert, sondern nur als offene, niemals abschließend bestimmbare Lebensform erfasst werden.

Agamben übernimmt den Begriff und unterstreicht ihn durch die emphatische Schreibweise *forma-di-vita*. Unter Rückgriff auf *Altissima povertà* (*Homo sacer* IV, 1), wo er das Konzept des *uso*, wie es z.B. in den Bettelorden verwendet wurde, bereits dem des Eigentums und der damit verbundenen Verfügungsgewalt gegenübergestellt hatte,¹⁶ entwirft Agamben auch in *Uso dei corpi* all das, was im Sinne der *chresis* gebraucht wird, als das „inapprobabile“, das Nicht-Anzueignende.¹⁷ Der Körper, die Sprache und die Landschaft sind kuriöserweise drei Bereiche, die sich jeder Aneignung sperren. In der Sprache gelingt der Gebrauch, den man von ihr macht, wenn man sie dadurch bereichert. Eine solche bereichernde Teilhabe nennt Agamben Stil, eine nur aneig-

.....
15 Wittgenstein [1958] 1971; unabdingbar auch: Wittgenstein 2001.

16 Agamben 2011.

17 Agamben 2014: 114–132.

nende, bei der der Sprache nichts zurückgegeben wird, Manier. Auch Landschaft ist eine Instanz, die im Lebensvollzug immer wieder neu entsteht, und verfällt, wenn sie der Aneignung und dem Verbrauch anheimgegeben wird. Einen analogen Status spricht er nun dem Körper zu: statt ihn zu besitzen, nehmen wir als körperliche Wesen nur an einer über uns hinausweisenden, leiblichen Gemeinschaft teil, in der ein jeder stets auf Andere angewiesen bleibt. Ausdrücklich widerspricht Agamben hier Edmund Husserls und Edith Steins Vorstellung, der Leib sei uns als der Je-Meinige ursprünglich gegeben, während der Körper der Anderen, oder der als von ihnen erblickt gedachte eigene Körper, nur vom Leib aus, post festum als Objekt der Einfühlung, also projektiv erfasst werden könne.¹⁸ Auch am eigenen Leib haben wir nur teil, auch er ist uns niemals gänzlich als der eigene „gegeben“. Die veraltete Formulierung „des Körpers gebrauchen“ kann uns ein Gefühl dafür geben, was dabei ebenso ontologisch wie konkret praktisch auf dem Spiel steht.

In einer derartigen Konzeption wird eine auf die Erzeugung eines Werks gerichtete, zweckhafte Poesis nicht mehr der Praxis als Lebensform, die in sich selbst ihren Sinn findet, gegenübergestellt. Beide gelangen in eine „Zone der Unbestimmtheit“. Dies ist der einzige Begriff, den Agamben vermutlich Deleuze entlehnt, der damit z.B. in seinem *Cinéma 1. L'Image-mouvement* die Großaufnahme als Markierung einer Unentschiedenheit im Handlungsablauf auffasste. Die „Zone der Unbestimmtheit“ markiert bei Deleuze das Innehalten, in dem in der freien Reflexion des oder der Helden der Fortgang der Ereignisse noch ungewiss ist. Zugleich ist sie für Deleuze der nicht rationalisierbare Bereich, in dem sich die Freiheit einnistet.¹⁹ Für Agamben fallen Poesis und Praxis nicht mehr auseinander, sobald die Praxis nicht mehr als Weg zum Werk gedacht wird. Um die Radikalität dieses Neuansatzes plausibel zu machen: die Praxis des Lebens wird selbst durch den Gedanken der Selbst-Vollendung im eigenen Werk nicht mit der Poesis versöhnt. Werklosigkeit (*inoperosità*) ist Agambens Gegenbegriff. Damit ist alles andere als Untätigkeit gemeint. Vielmehr arbeitet er hart daran, Schlüsselkonzepte außer Kraft zu setzen, *inoperoso* zu machen, und lädt die Leser in diese grundsätzlich nur gemeinschaftlich mögliche Tätigkeit ein. Zu den Komplexen, die solcherart *destituiert* werden sollen, gehört die *konstituierende* Macht, durch die zugleich

18 Agamben 2014: 116–119.

19 Deleuze 1983: 145–172.

die Gesellschaft und die Autonomie des Einzelnen begründet werden. Außer Werk gesetzt werden auch Konzepte wie die Gegenüberstellung des Einzelnen mit totalisierenden Sammelbegriffen wie die Objekte oder die Waren, die Gesellschaft oder die Welt. Sie haben das abendländische Denken immer wieder dazu gebracht hat, sich über die partizipative Einbindung in Praktiken und Praxis hinwegzusetzen, so als könne das autonome und selbstzentrierte Subjekt die Welt als Ganzes zum distanzierten Gegenstand seines Zugriffs machen. Letztlich fällt auch der Begriff der Souveränität, nämlich der Vorstellung, durch einen wirklichen oder fiktiven Gesellschaftsvertrag würden zugleich die Gesellschaft und die Autonomie des Einzelnen begründet. Dem *potere costituente*, der verfügbar machenden Konstitutionsmacht, wirkt nun die *potenza destituente*, eine außer-Kraft-setzende Macht entgegen. Teilhabe statt Verfügung wäre das Ergebnis des durchaus utopischen Wirkens der *inoperosità*.

Einen erheblichen Aufwand verwendet Agamben – wie zugleich Raunig – darauf, Modelle einer Gegen-Ontologie zu entwickeln, in welcher der oder das Einzelne nicht mehr als Instanziierung des Allgemeinen gedacht wird. Wenn man etwa das Einzelne aus der Summe seiner Prädikate heraus erfasst, so wird dessen Singularität nur durch die allgemeinen Qualitäten, die ihm jeweils zukommen, bestimmt. Mit Leibniz kritisiert Agamben Heidegger, um das Gemeinsame statt von einer *allgemeinen* Geworfenheit ins Dasein stets auch vom Singularen aus zu erfassen. Es geht darum, das Konkrete, Kontingente also zum Ausgangspunkt des Denkens statt zum Zielpunkt einer im Zuge der Konkretion von Allgemeinbegriffen operierenden *Procederes* zu machen. Gegenüberstellungen wie Essenz und Existenz, Akt und Potenz, *zoé* und *bios*, *Physis* und *Nomos* sind für Agamben in eine Krise geraten und grundsätzlich nicht mehr geeignet, Einzelnes und Allgemeines stets auch zusammenzudenken. Sein Bestehen auf der Irreduzibilität des *vinculum substantiale*, das für Leibniz alle Attribuierungen, Prädizierungen und Bestimmungen im Singularen zusammenhält, in einer Ontologie des Modalen ist durchaus mit Raunigs Versuch zusammenzudenken, das stets teilhabende *Dividuum* mit seiner bekanntlich ebenso wenig zu fassenden wie auch begrifflich aufzulösenden Einzigartigkeit zu fassen. Raunig verfolgt in seinem Rückgriff auf Gilbert von Poitiers eine mit Agamben erkennbar in Konkurrenz stehende Strategie, das Denken von Singularität in einer mittelalterlichen Aristoteles-Kritik zu verankern, deren Kontext (wie bei Agamben) in der Trinitätstheologie zu suchen ist. Weder Agambens noch Raunigs Versuch, Singularität neu zu denken, kann

hier weiterverfolgt werden. Agamben sieht in einer selbst-widersprüchlichen (oder dekonstruktiven) „Archeologia dell'ontologia“, also einer im Sinne von Foucaults „Archäologie“ historisierten Ontologie, durchaus den Kern dessen, was er nicht mehr einer Philosophie des Subjekts zuordnen möchte. Als Philosophie des Subjekts wäre sein Versuch insofern unpassend kategorisiert, als er die damit verbundenen Vorstellungen von Selbst-Vergewisserung als Voraussetzung von Gewissheit, von Autonomie etc. radikal über Bord wirft.

Nur Raunig und Ott benutzen den Begriff *Dividuum*, Agambens Termini sind komplexer und insofern auch weniger plakativ. Besonders schwer erschließt sich die Vorstellung eines nur teilhabenden Gebrauchs des niemals vollends „eigenen“ Körpers. Agambens Figuren des *inappropriabile* machen die Vielschichtigkeit der Problematik greifbar. Der Körper, die Sprache und die Landschaft sind für ihn nicht einfach Kraftfelder, die in ihrer Vielfältigkeit im konkreten Einzelnen vielfältige Subjektivierungsprozesse in Gang halten. Es handelt sich um unterschiedliche, auch medial vermittelte Praktiken, die so wenig wie Sprache und Bild aufeinander (oder auf einen „organlosen Körper“) reduziert werden können. Kein Zweifel, die Vielfalt (immer schon) kommunikativ und medial vermittelter Praktiken der Kooperation nimmt im Zuge globaler Vernetzung bis ins Unübersichtliche zu. Die Masse der Selfies, die – anders als das Spiegelbild des Narziss im mythischen Teich – in der Hoffnung auf „Likes“ gepostet werden, führt in die Bedeutungslosigkeit des Bildrauschens eines bis zur Abstumpfung durch die sozialen Netzwerke beglaubigten Narzissmus. Analog zur Bestätigung eigener Affekte und ihrer paranoiden Hass-Objekte in Echo-Kammern endet auch das ritualisierte Posten und Liken von Selfies in Wiederholungszwang, dessen Gegenstand die zirkulierende Libido in reinem Selbstbezug ist. Die medialen Angebote immer neuer Selbstverortung schüren in paradoxer Weise die Ängste vor Selbstverlust. Wie vielfältig und widersprüchlich die unüberschaubar gewordenen Formen der Subjektivierung geworden sind, dies erschließt sich jedoch erst der medialen Analyse jedes einzelnen Codes, jeder einzelnen Regel der Subjektivierungspraktiken und ihrer Geflechte. Wittgenstein, historisiert man mit Stanley Cavell das allzu primitivistische Konzept des „Sprachspiels“, hat den Weg gewiesen: es ist wenig damit gewonnen, die Pluralität der Dividuation im Allgemeinen nachzuweisen.²⁰ Es geht darum, zu zeigen, dass, einer Regel zu folgen, jedes Mal etwas Anderes bedeutet – und jedes Mal

.....
20 Cavell [1979] 1999, erster Teil.

ein anderes, teilhabendes Subjekt konstituiert. Nicht zufällig wird Subjektivierung – statt Subjektivität – heute zum Thema. Droht die Vervielfältigung der medialen Spiele nicht, die mit ihnen verbundenen Lebensweisen so zu vermehren, dass eben gar keine Lebensweise mehr durch sie begründet – und gelungene Teilhabe verunmöglicht wird?

Raunigs Politik von Subjekten, die sich mit den Ansprüchen des Dividums bescheiden und die Verhältnisse im Sinne der Condividualität verändern, ist durchaus revolutionär. Agamben lädt mit weniger revolutionärer Verve zu seiner Strategie der *inoperosità* ein, aber seine Einladung zuerst zu partizipativer „Profanierung“ pointierter Machtansprüche, die des Ausschlusses des „homo sacer“ bedürfen, in den letzten Werken dann auf das Unwirksam-Machen überkommener Machtverhältnisse, hat kein geringeres Veränderungspotential. Es mag als naiv (vielleicht aber zugleich als notwendig) erscheinen, in schwer zu verstehende Formen alternativer Lebenspraxis oder -kunst wie Agambens *inoperosità* oder Raunigs „condividuality“ seine Hoffnungen zu setzen. Nicht als irdische Paradiese, sondern als Leitsterne gelebter Kritik bieten sich derartige Vorstellungen an. Und als kritisches Instrumentarium zur gesellschaftlichen – und historischen – Reflexion über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft taugen die vorgeschlagenen Begriffe allemal.

2 **Soziabilität als Gestaltungsproblem: Beispiele aus der revolutionären Kunst Italiens**

In der Kunst vom Divisionismus zum Futurismus, die Italiens Selbstfindung in der Zeit einer (wie in Russland) verspäteten Industrialisierung²¹ begleitet, wird die Position des Einzelnen gegenüber oder in der Gruppe – oder der Menge – in Hauptwerken zum Thema. Protagonisten wie Giuseppe Pellizza da Volpedo bis zu Umberto Boccioni und Carlo Carrà malten immer wieder gemeinschaftliche Formationen, zu denen die Individuen aus politischen Motiven zusammenfinden. Einmal beruhen diese auf planvoll gelebten Formen alternativer Assoziation, ein anderes Mal auf Protest und spontaner Revolte. Einmal finden die Beteiligten zu Kooperationen zusammen, die sie auch institutionell

.....
21 Ein klassischer Text zu der These, dass späte Industrialisierung wegen der weitgehend staatlich gesteuerten Prozesse der Kapitalakkumulation die Entstehung totalitärer Regime begünstige: Gerschenkron 1962. Siehe auch: Pölsli 2003.

absichern, ein anderes Mal einen sie Affekte und kollektive Gewalt. Einmal konstituieren sie das Kollektiv durch eigenen Einsatz beständig neu, ein anderes Mal verschmelzen sie miteinander distinktionslos zur Masse.

Die Maler von Pellizza zu Boccioni und Carrà platzierten sich politisch in der Avantgarde, zunächst als Kommunisten oder Anarcho-Syndikalisten, dann als begeisterte Anhänger des Kolonialkriegs gegen das osmanische Reich um Libyen, durch den Italien vom September 1911 zum Oktober 1912 verspätet seinen Platz bei der imperialistischen Aufteilung der Welt suchte.²² Sie alle arbeiteten hastig daran, den politischen Anspruch auch durch ihre ästhetischen Konzepte einzulösen. Als Futuristen brachten sie die aggressive, militärische Metapher der Avantgarde im künstlerischen Feld sogar in Umlauf. Geeint waren sie durch das Vertrauen in eine wissenschaftlich verbürgte Wirkungsästhetik. Deren Effekte suchten sie nur um Farbzerlegung und um die Effekte komplementärer Kontraste, durch warm- und kaltfarbiger Farbkomplexe zu verwirklichen, sondern auch durch ein Lineament gemäß ondulierend beruhigter Rhythmen oder durch „Kraftlinien“. All diese bildnerischen Verfahren werden durch den Betrachter nicht interpretierend erschlossen, sondern sie beruhen, so der Anspruch, auf unmittelbaren, im „Psychismus“ verankerten Wirkungen.²³ Die Künstler beteuerten ihren Glauben an den immediaten Impact der kompositorischen und expressiven Strategien, obwohl sie die vermeintlich unbewusst wirksamen Effekte doch zunehmend auch öffentlich erklärten und regelrecht beschworen – oder sie von Kritikern, die sie mit Informationen beliefern, darlegen ließen. Je vehementer sie proklamierten, den Betrachter „ins Zentrum des Werks“ und der darin evozierten affektiven Kräfte zu stellen, desto systematischer begleiteten sie die Leinwandgemälde, die diesen Anspruch einlösen sollen, mit Texten zur Legitimation des Verfahrens.²⁴ Produktion und Rezeption verschmelzen dabei in zunehmendem Maße.

Pellizza ist ein Maler, den außerhalb Italiens kaum jemand kennt, obwohl doch wohl selbst die weniger für Kunst Interessierten mit seinem Hauptwerk

22 Grundlegend: Berghaus 1966, hierzu 59–62; Überblick: Gentile 2009: 3–49. Weitere Präzisionen zum Verhältnis Marinetti-Bergson: Ialongo 2015.

23 Zur Begründung einer derartigen, psychophysisch konzipierten Wirkungsästhetik durch Seurat, Charles Henry und Henry van de Velde: Zimmermann 1989. Zu deren politischer Instrumentalisierung: Michaud 1997; Michaud 2003. Zur Psychophysik der Linie im italienischen Futurismus zuletzt: Schiaffini 2002: 69–116.

24 So in „La pittura futurista. Manifesto tecnico“, in: Boccioni 1971: 7–12, hier S. 9; sowie in: Boccioni 2002: 220–225, hier: 222.

Der vierte Stand / Il quarto stato [Abb. 2] schon einmal konfrontiert gewesen sind. Das Gemälde zirkulierte, wie Aurora Scotti gezeigt hat, seit dem frühen Suizid des Malers im Juni 1907 in der linken Presse in Reproduktionen, die es wie ein Schwarzweiß-Foto aussehen lassen, bevor es 1976 im Vorspann von Bernardo Bertoluccis populären filmischen Geschichtsepos *Novecento* ausführlich gezeigt – und sogleich in filmische Bilder übersetzt – wurde.²⁵ Scotti hat seit 1977 rekonstruiert, wie der Künstler zu der Komposition mit lebensgroßen Figuren fand, und dabei zugleich auch das kommunistische Engagement vor Augen führt, auf dem das Gemälde beruht. Pellizza lebte in der Kleinstadt Volpedo im südlichen Piemont, einer Landschaft am Rande der Po-Ebene, die von großagrarischem Reisanbau auf kunstvoll bewässerten Feldern und von einer zunehmend industrialisierten Fruchtwechselwirtschaft geprägt war.²⁶ Der Ort liegt am Fuße des Apennins, wo Obst- und Weinbau einander abwechseln, in einem weiten Tal, dort, wo der aus den Bergen kommende Fluss Curone sich zur Ebene hin erweitert. Aus den höher gelegenen Gebirgsdörfern drangen ständig Wanderarbeiter in die piemontesischen und lombardischen Agrarflächen, um sich dort in den Sommermonaten als Landarbeiter teils unter miserablen Bedingungen zu verdingen. Die jahreszeitliche Migration war damals oft die Vorstufe für die Auswanderung nach Süd- und Nordamerika. Der Maler entstammte dieser Gegend, was er ähnlich Leonardo durch die Nennung des Heimatortes im Namenszusatz verdeutlichte. Er selbst lebte in einer Bauernfamilie und konnte sich auch nur teilweise – nur dank des Einsatzes seiner Eltern – der Malerei widmen. In Volpedo beteiligte er sich am Aufbau von Volksbildungskursen zur Alphabetisierung von Landarbeitern und an anderen Formen des kooperativen Zusammenschlusses, während er sich gleichzeitig autodidaktisch eine wissenschaftliche Bildung im Sinne der sozialen Bewegungen zulegte. Scotti konnte nachweisen, dass seine Lektüren auf eine immer stärkere Orientierung an der Marxistischen Internationalen zuliefen.²⁷ Den Bildungsweg des Künstlers betrachtet sie nicht unabhängig von seinem gesellschaftlichen Engagement vor Ort. Sein programmatisches

25 Scotti 1976: 13–77; Gerard, Kline u. Sklarew (Hg.) 2000 (siehe Index-Einträge zum Film *Novecento*).

26 Genauere Beschreibungen der zeitgenössischen ökonomischen und sozialen Lage, zugleich Zeugnisse ihrer zeitgenössischen Diskursivierung, finden sich in: Jacini (Hg.) 1883. Siehe auch: Jacini [1884] 1976. Die *Inchiesta agraria*, zu der jeweils örtliche Verantwortliche wie Bürgermeister, Lehrer, Ärzte, Präfekten etc. betrogen, ist eine noch zu wenig ausgewertete Quelle.

27 Scotti 1974; [Scotti s.d.].

Hauptwerk ging offenkundig aus persönlicher Lebenskunst unter schwierigen Verhältnissen hervor.

Ende der 1890er Jahre versuchte Pellizza, den Protest der prekär lebenden Arbeiter gegen lokale Landbesitzer in einem Gemälde zusammenzufassen, das zugleich die örtlichen Verhältnisse zeigen und als Manifest des weltweiten politischen Kampfes wirksam werden sollte. Einen ersten Versuch betitelte er *Fiumana, Großer Strom* [Abb. 1], und tatsächlich sieht man das Zusammenströmen der örtlichen Bevölkerung zu spontanem Protest auf dem Platz vor dem Palast der lokalen Grundbesitzer.²⁸ Die Revoltierenden verschmelzen hier noch zu einer Masse, in welcher der Einzelne aufgeht, ohne dass ihm der Künstler allzu viel persönliches Profil verleiht. Zu diesem Effekt tragen auch die Spuren mehrfacher Überarbeitungen bei, obwohl diese gerade darauf abzielten, die einzelnen Gestalten jeweils deutlicher herauszuarbeiten.²⁹

Doch bald gab Pellizza diese Version auf und gestaltete eine neue, für die er nun jede einzelne Figur in aufwändigen Vorstudien porträtierte. Die Protagonisten der vordersten Front bat er einzeln in sein Atelier und führte über die bescheidene Bezahlung Buch.³⁰ Für die Frau im Vordergrund, die sich „man weiß nicht ob bittend oder mahnend“, so der mit dem Künstler befreundete Kritiker Giovanni Cena, an die Anführer wendet,³¹ stand seine eigene Frau mit dem gemeinsamen Kind Modell. In einem Rhythmus, der die nunmehr zum Streik Entschlossenen in Dreiergruppen zusammenfasst, bietet der Maler nun eine Art Gruppenporträt besonders der männlichen Bevölkerung des Dorfes in Aktion. Außer den Männern der vordersten Front, ein kräftiger, ruhig Entschlossener in bestem Alter, begleitet von einem weisen Betagten, diskutieren alle Beteiligten in Gesten, die Pellizza – ähnlich wie den Rhythmus in Dreiergruppen – fast durchweg Leonardos *Abendmahl* entlehnt hatte.³² Seit seiner Zeit als Kunststudent an der Mailänder Brera war ihm dieses Hauptwerk der lombardischen Kunst natürlich geläufig. Doch anders als die Jünger Jesu streiten die Protagonisten nicht darüber, wer unter ihnen einen Verrat begehen könne. Vielmehr demonstrieren sie mit rhetorischen Gesten unterschiedliche

28 Scotti 1986: 356–362.

29 Scotti 2007 (Hg.).

30 Scotti 1986: 363–365, 375–380, 389–390, 408–412.

31 Cena [1902] 1969: 174–175.

32 Zum Verhältnis zu von Pellizzas *Quarto Stato* zu Leonardos *Abendmahl*: Zimmermann 2006: 249. Zur Bedeutung der Säkularisierung eschatologischer Befreiung im 19. Jh.: Hofmann 1960. Zum Ersatz katholischer Rituale in der italienischen Arbeiterbewegung: Porciani 1997.

Sichtweisen, die sie gemeinsam dazu motivieren, aus dem übertriebenen Dunkel der Hintergrundlandschaft um die romanische Dorfkirche, deren niedriges Dach in *Fiumana* noch zu sehen ist, entschlossen in die gleißende Helle des Platzes im Vordergrund zu schreiten.

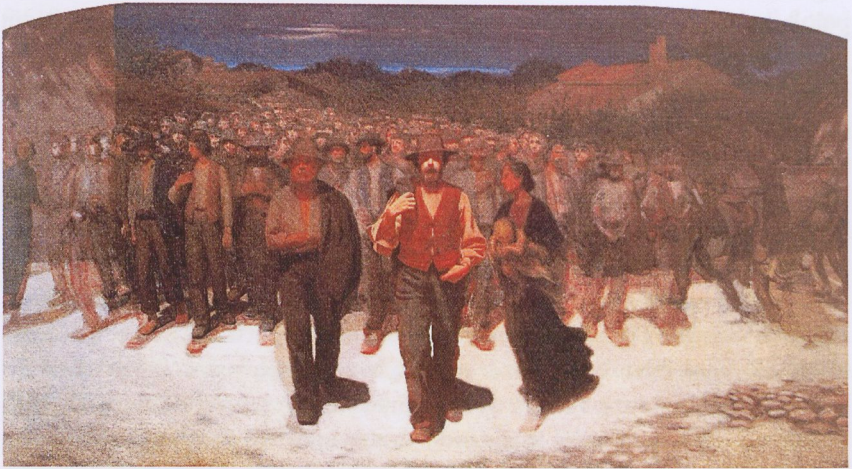


Abb. 1: Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Fiumana (Großer Strom)*, 1895–1896, Öl auf Leinwand, 255 x 438 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera (nach Scotti 1986: 361)

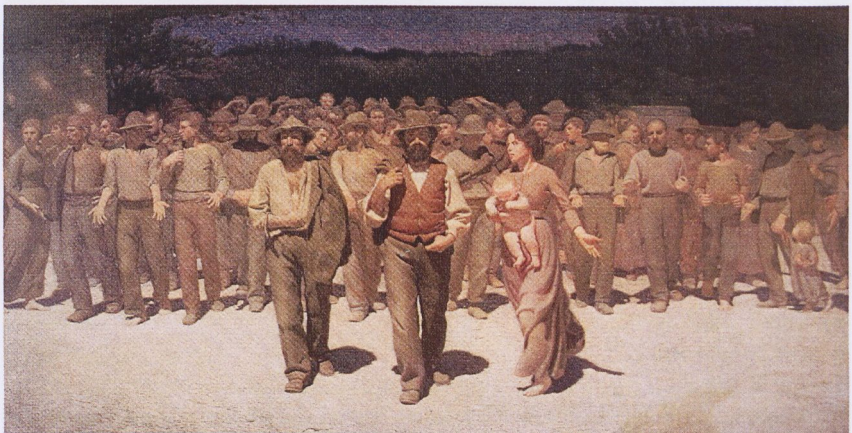


Abb. 2: Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato (Der vierte Stand)*, 1901, Öl auf Leinwand, 293 x 545 cm, Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna (nach Scotti 1986: 409)

Der Betrachter kann sich nicht einfach einreihen, er wird vielmehr frontal mit dem Zug der Arbeiter konfrontiert. Der Titel *Der vierte Stand* macht das Gemälde zum Szenario einer Konstitution. Dem bürgerlichen dritten Stand, der aus der französischen Revolution hervorgegangen war und nach Marxistischer Auffassung als Bourgeoisie über die wirtschaftlichen Verhältnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts bestimmte, wird der sich neuformierende Stand der Arbeiter entgegengehalten. Der Betrachter wird auf Seiten des dritten positioniert, der sich nun – wie die örtlichen Grundbesitzer – den legitimen Ansprüchen des vierten Standes zu stellen hat. Pellizza beabsichtigte eine Zeitlang, das Gemälde für die Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 fertigzustellen, es also der Welt der triumphierenden Industrialisierung und des Kolonialismus als visuelles Manifest entgegenzuhalten. Doch es gelang ihm nicht, die Leinwand in der peniblen divisionistischen Technik, in der er sie ausführte, rechtzeitig fertigzustellen.

Als Bild einer Konstitution, wenn auch nicht der eines Staates, sondern der eines Standes, steht es in einer Reihe mit Manifestbildern über politische Gründungsereignisse: Jacques-Louis David hatte den *Ballhauschwur*, durch den die Nationalversammlung der französischen Revolution sich 1789 konstituierte, in einem gigantischen Gruppenporträt aller Beteiligten festhalten wollen, das über dem Tagungsort der künftigen Nationalversammlung hängen sollte. Das Werk geriet über eine Studie nicht hinaus.³³ Thomas Couture malte 1849 die Urszene der Nation, die in der Marseillaise besungen wird, nämlich die Einschreibung der Freiwilligen, die zur Verteidigung des revolutionären Frankreich bereit sind. Der Fortgang der Ereignisse hat auch ihn daran gehindert, sein Werk zu vollenden.³⁴ Pellizza verallgemeinert einen lokalen Protest in seinem Heimatdorf zum Manifest der vielstimmigen Gegenkräfte gegen den dritten Stand, die überall auf der Welt aufstanden. Seine Mitbürger werden hier zu Vertretern einer ubiquitären Constituante aufgrund von sozialistischer Gegen-Organisation. Die Nationalversammlung der französischen Revolution sollte durch eine neue Verfassung im Sinne des Rousseauschen Gesellschaftsvertrags zugleich die souveräne Macht und das autonome Subjekt begründen. Degas hatte in seiner Studie des Schwurs im Jeu de Paume, der Tennishalle zu Versailles, jeden Einzelnen porträtiert. Analog individualisiert Pellizza die protestierenden Arbeiter. In seiner Lebenswelt gewannen sie durch die Partizi-

.....
33 Bordes 1983.

34 Delanoy, Galiègue, Maison, Salmon u.a. 1989.

pation an der Konstituierung des vierten Standes im Zuge revolutionärer Aktion ihr Profil.

Hatte der Künstler aus Volpedo sich von der *Fiumana* zum selbstbewussten Programmbild des *Quarto Stato* als neuer Souverän vorgearbeitet, so gingen die Futuristen entschieden zurück zur Menge, ja zur Masse, in deren kollektiver Affektivität nun die eigentliche revolutionäre Kraft gesehen wurde. Verbleiben wir zuerst beim Werk Umberto Boccionis.³⁵ Noch 1908 hatte er sich im Einzelporträt vor der Kulisse eines Neubauviertels vor der Mailänder Porta Romana dargestellt [Abb. 3], inspiriert offenbar durch ein Porträt von Mstislav Dobužinskij, das er möglicherweise aus der Zeitschrift *Mir iskusstva* kannte.³⁶ Nur drei Jahre später verabschiedete er sich von der Position zugleich des Kronzeugen des Aufbaus und des distanzierten Beobachters, der sozusagen mit der Kamera auf dem Kran auf die Geschehnisse herunterblickt. Als Futurist begibt er sich auf den Grund der Baustelle, in einen Bewegungsstrom, in dem man erst auf den zweiten Blick das Ringen der Bauarbeiter mit Pferden ausmacht [Abb. 4].

Einige der muskulösen Männer ziehen mit aller Kraft an den Wagenstangen (in exakter Terminologie: die Anzen) und stemmen sich gegen die Joche (genauer: die Spitzkumte) der Arbeitstiere. Im Kampf mit den robusten Rotfüchsen ringen sie ihnen die Anstrengung ab, der es bedarf, um die schweren Lasten aus der Grube zu ziehen. Dieses Gemälde ist ohne Zweifel ein letzter Höhepunkt in der langen Geschichte der Symbiose von Mensch und Pferd, die erst die Mechanisierung in den Bereich des Freizeitvergnügens abdrängen und ihr dort ein letztes Reservat schaffen sollte.³⁷ Die alltäglichste Szene wird zu einem Kampf aller animalischen Mächte verallgemeinert, an dessen Ende die im Titel des Bildes genannte *Aufsteigende Stadt* stehen wird, oben angedeutet durch die zwischen Baugerüsten aufwachsenden Wohnpaläste, durchquert vom Menschenstrom, in dem die Straßenbahn schwimmt. Marinetti hatte die damals neuen, elektrischen Gefährte mit Dörfern verglichen, die in voller Festbeleuchtung von der Flut des über die Ufer getretenen Po mitgerissen werden und dann die Strömung heruntertreiben.³⁸

35 Schneede 1994; Hulten 1986.

36 Zu Boccionis Selbstporträt: Ballo 1982 (Katalogeintrag S. 325). Aurora Scotti, „Boccioni: uno e cento. Ritratti e autoritratti prefuturistici“ sowie Antonello Negri, „Boccioni e la scena urbana. Dall’Autoritratto a Elasticità“, in: Rossi (Hg.) 2016: 108–117, 118–125. Die Komposition ist vergleichbar mit: Mstislav Dobužinskij, *Bildnis Konstantin A. Sjunnerberg*, Öl auf Lw., 63,3 x 99,6 cm, Moskau, Tretjakov-Galerie. Siehe: Rosci 1984.

37 Raulff 2015.

38 Marinetti, „Fondazione e Manifesto del Futurismo“, in: Marinetti [1968] 2005: 7–14, hier: 7; dt. in: Boccioni 2002: 205–214, hier: 206.

Dieses Bild einer Katastrophe trifft auch das Pathos von Boccionis Programmgemälde: wie im Gründungsmanifest des Futurismus scheint die titanische Aufbauphantasie hier nicht nur auf der Beherrschung der Kräfte zu beruhen, sondern auf der Identifikation damit.

Ausgestellt wurde diese größte Leinwand, die Boccioni je bemalte, erst Ende April 1911 auf einer freien Kunstausstellung im Mailänder Padiglione Ricordi, mehr als zwei Jahre, nachdem Marinetti am 20 Februar 1909 das futuristische Manifest veröffentlicht hatte und 15 Monate, nachdem die futuristischen Maler am 11. Februar 1910 wohl unter der Federführung Boccionis ein erstes Manifest der futuristischen Malerei verfasst hatten.³⁹ Marinettis Gründungsmanifest war anfangs ein ganz uneingelöstes Versprechen. Das unterschied es von den Manifesten des Symbolismus, in denen 1886 auf zwanzig Jahre kultureller Entwicklung zurückgeblückt werden konnte. Die Dichtung der *poètes maudits* seit Baudelaire und die Kunst von Gustave Moreau bis zu Odilon Redon fassten die Symbolisten zusammen, um daraus die Arkana einer Bewegung gegen den vorherrschenden Naturalismus zu destillieren und diese zum Programm künftiger Kunst zu erheben.⁴⁰ Die futuristischen Künstler konnten sich von der „passatistischen“ Vergangenheit ihres Landes „der Trödler“ nur abstoßen. Frenetisch arbeiteten sie dann daran, ihre provozierend vorgetragenen Thesen in gleichermaßen radikalen Werken erst zu realisieren. Boccionis *Città sale* ist ein Resultat dieser hastigen Bemühungen.

Nach Ausstellungen dieses Werks haben bestens informierte Italiener wie Ardengo Soffici oder französische Kritiker wie Guillaume Apollinaire denn auch beklagt, dass nach der Lektüre der Proklamationen die traditionellen, vor allem allzu sehr dem Sujet verhafteten Werke enttäuschten.⁴¹ Doch die Futuristen verfolgten weiter gegen alle Einwände stur das Anliegen, „den Betrachter ins Zentrum des Werks“ zu stellen, wie sie am 11. April 1910 im technischen Manifest der futuristischen Malerei erklärten. Darin setzten die Künstler dazu an, die Verfahren ihrer Malerei synthetisch zu erklären und zu verteidigen.⁴² Es ging also darum, den Zuschauer aus seiner Position vor dem fiktionalen

39 Martin 1968: 86. Zur *Città sale*: Fergonzi 2003: 143–154 [Notiz zu einer Studie, doch umfassende Darstellung des Forschungsstands]; zuletzt: Calvesi, Dambruoso, de Chiara 2016: 418, Nr. 607 (dort weitere Literaturangaben). Boccioni, „Manifesto dei Pittori futuristi“, in: Boccioni 1971: 3–7.

40 Jean Moréas' Manifest des Symbolismus in: Dorra (Hg.) 1994: 150–152. Zu weiteren Texten mit Manifest-Charakter: Illouze 2005.

41 Dazu: Richter 1969: 192.

42 Boccioni 1971: 7–12, hier: 9; sowie: Boccioni 2002: 220–225, hier: 222.

Szenario herauszuholen und ihn sozusagen in das doch wenig innovative Medium des großformatigen Ausstellungsgemäldes hineinspringen zu lassen. Doch dabei verliert er sich, jedenfalls muss er die Kontrolldistanz zum Geschehen aufgeben, und damit auch seine individuelle, gesicherte Position. In der *aufsteigenden Stadt* verschmilzt er nicht nur mit dem Arbeiter im Vordergrund, sondern er ringt gemeinsam mit einer ganzen Gesellschaft mit den Kräften der Tiere, wird schließlich eins mit der Aufbaubewegung und den damit verbundenen Verkehrsströmen.

Schon in Marinettis Gründungsmanifest war die Revolutionserfahrung in der Masse verortet worden. Zugleich wurde die Revolution von ihren politischen Kontexten in den Bereich der in Italien abrupt betriebenen Industrialisierung und Mechanisierung exportiert, vor allem aber in die Affektivität, die all diese Kräfte verbindet: „Wir werden die großen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten [...]“⁴³ Boccioni tat nichts anderes, als sein persönliches Lebensambiente vor der Porta Romana mit einem derartigen Pathos aufzuladen, ja sein eigenes Erleben künstlerisch zu fetischisieren.



Abb. 3: Umberto Boccioni, *Selbstportrait*, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera (nach Rossi 2016: 119)

43 Marinetti [1968] 2005: 11; Marinetti in: Boccioni 2002: 210.

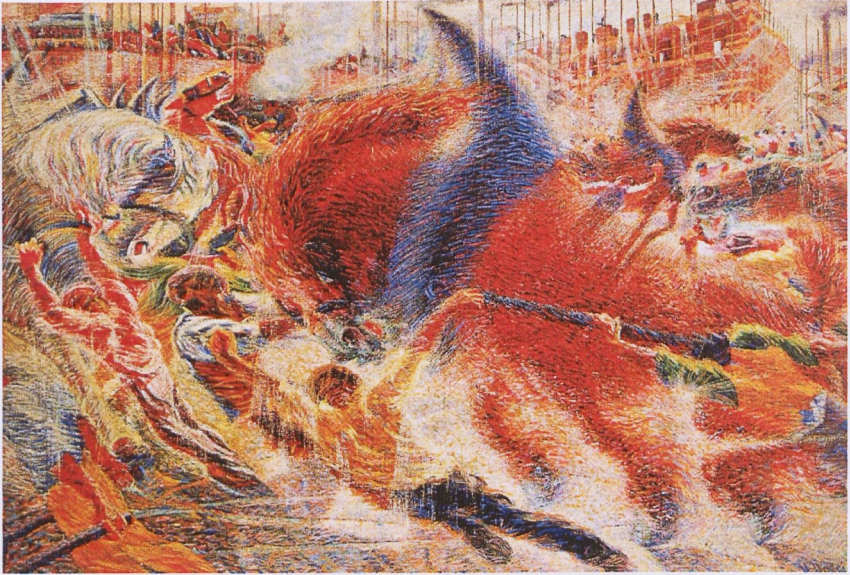


Abb. 4: Umberto Boccioni, *La città sale*, 1910–11, Öl auf Leinwand, 199,3 x 301 cm, New York, The Museum of Modern Art (nach Rossi 2016: 123)



Abb. 5: Umberto Boccioni, *Giganti e pigmei*, 1910, Bleistift und Kohle auf Papier, 34 x 67,5 cm, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (nach Rossi 2016: 143)

Vorzeichnungen verdeutlichen, dass eine derartige Beschwörung des symbolistischen Stream of Consciousness noch dessen letzten Ausläufern verpflichtet bleibt, und darüber auch der Romantik. Der Spätromantiker Gaetano Previati hat mythologische und historische Themen zu psychisch archetypischen Urszenen verallgemeinert, die er oft in Bildsequenzen, auch in Triptychen, entfaltete. In parallelen Strichführungen brachte er divisionistisch zerlegte Farben auf der Leinwand auf. Seine expressiv überhöhte Technik „wissenschaftlicher“ Farbzerlegung erklärte er in einem Traktat.⁴⁴ Boccioni hat sich zu diesem Vorbild wie auch zu dem – weniger beachteten – Giovanni Segantinis bekannt. Was er bei der Entwicklung seiner Farbtheorie, seines Glaubens an neurophysiologisch untermauerte Wirkungen oder an einen „eingeborenen Komplementarismus“ Previati verdankte, wurde in der italienischen Literatur zur Genüge herausgearbeitet.⁴⁵ [Abb. 5] Den Kampf mit den Pferden konzipierte Boccioni unter solchen Einflüssen ursprünglich als Mitteltafel eines Triptychons *Giganti e pigmei*, in dem die Arbeiter neben den riesigen Rössern als zwerghafte Bezwinger erschienen wären, während auf der rechten Seitentafel ein Astronom unter dem Okular eines Riesenfernrohrs kaum zu erkennen ist, und auf der linken ein Waldarbeiter neben einem gewaltigen Stamm, an den er doch die Axt ansetzt, verschwindet. In einer anderen Zeichnung werden diese Sujets zum Zyklus von Tag, Nacht und Dämmerung überhöht. Der Verzicht auf derartige Sinnstiftungen ging einher mit dem Versuch, den Betrachter in das affektive Geschehen hineinzuziehen, statt ihn damit zu konfrontieren.

Um die Einschmelzung des Betrachters ins Bild weiter zu vereinfachen, ohne sie allzu penetrant mit Marinettis Strategie einer umfassenden Epochen-Allegorese zu überfrachten, wählte Boccioni ein lapidares Beispiel, nämlich das Erleben der Beteiligten bei der Abfahrt eines Zuges [Abb. 6–8; 10–12]. In drei verschiedenen stilistischen Idiomen fertigte er drei Bildsequenzen, in denen jeweils die Szene des Abschieds gezeigt wird, daneben die Wahrnehmung der Abreisenden und die der Zurückbleibenden. 1896 hatten die Brüder Lumière mit dem Film der Ankunft eines Zuges in La Ciotat Aufsehen erregt, obschon Berichte von der Furcht der Betrachter beim Herannahen der Lokomotive wohl auf mythischen Projektionen beruhen. Die Synchronizität der Lokomotivräder, mit denen der maschinelle Fortschritt heransnauht, und jener Zahnräder, die

.....
44 Previati [1906] 2007.

45 Schiaffini 2002: 11–41.

mit dem Film die kinematographische Zeit transportieren, war zum Alltagsplatz geworden.⁴⁶ Doch Boccioni, skeptisch gegenüber der vermeintlich mechanischen Bewegung sequentieller Bilder im Kino, beanspruchte mehr, als im Medium der Ölmalerei mit dem Film zu rivalisieren.⁴⁷ Vor oder vielmehr in diesen Bildsequenzen scheitert zudem die Empathie des Betrachters. Statt das Ereignis rund um den Abschied nur aus der Perspektive eines der Beteiligten nachvollziehen zu können, ist er gezwungen, sich in mehrere der Protagonisten, ja in eine Vielzahl einzufühlen. Die Empathie gilt gleichermaßen denen, die abreisen, wie jenen, die bleiben, beide im Plural. Nahegelegt wird hier also nicht, wie in der Romantik, das allgemeine Pathos eines bedeutungsgenerierenden Subjekts, auch nicht einfach das polyfokale Mitempfinden mit einer Mehrzahl von Protagonisten, sondern das kollektive Miteinander konträrer Gefühle in einer unbestimmten Menge von An- oder Abreisenden.

Es ist möglich, aber keineswegs zwingend, in dem Ereignis die Abreise der italienischen Kriegsfreiwilligen zu einem Kolonialkrieg zu sehen, den die junge, in der kolonialen Aufteilung der Welt bis dahin zu kurz gekommene Nation zur Eroberung einer „quarta sponda“ in Libyen führte.⁴⁸ Der Krieg gegen das osmanische Reich wurde am 29. September 1911 erklärt, also während der Arbeit an den Serien. Dies würde das Geschehen der Alltäglichkeit entrücken und es näher an eine romantische Historia rücken – analog dem politisch-öffentlichen, zeitgenössischen Ereignisbild, das Théodore Géricault 1819 durch sein *Floß der Medusa* für sein Jahrhundert begründet hatte.⁴⁹ Darin verewigte der Künstler einen zeitgenössischen Schiffbruch, der einem inkompetenten Kapitän der Restauration angelastet wurde, mit Michelangelesken, apokalyptischen Untertönen. Vielleicht lag die Allusion auf den Libyen-Krieg für die Zeitgenossen durchaus nahe. Doch gerade im Oszillieren zwischen alltäglicher Emotion und historischem Kriegsgeschehen reißen die drei Bildsequenzen ihre Betrachter mit und ziehen sie in immer weiter ausufernde Affektströme hinein.

.....

46 Gunning 1995: 111–121.

47 Henri Bergson hatte im vierten und letzten Kapitel von *L'évolution créatrice* (Bergson [1907] 1970: 726, 753) die „illusion cinématographique“ des Denkens angegriffen; dies steht möglicherweise hinter einer skeptischen Haltung der Futuristen gegenüber dem Film.

48 Berghaus 1996: 59–61, 68–69; Valerio 1996: 98–164.

49 Hager 1939. Entscheidend ist, dass die Darstellung zeitgenössischer Ereignisse nun im Medium des Ausstellungsbildes erfolgt; dazu: Bättschmann 1997. Siehe auch Athanassoglou-Kallmyer 2010, sowie: Germer u. Zimmermann 1997.



Abb. 6: Umberto Boccioni, *Quelli che vanno - Stati d'animo I*, 1911, Öl auf Leinwand, 71 x 96 cm, Mailand, Museo del Novecento (nach Schneede 1994: 69)



Abb. 7: Umberto Boccioni, *Gli addii - Stati d'animo I*, 1911, Öl auf Leinwand, 71 x 96 cm, Mailand, Museo del Novecento (nach Schneede 1994: 70)



Abb. 8: Umberto Boccioni, *Quelli che restano - Stati d'animo I*, 1911, Öl auf Leinwand, 71 x 96 cm, Mailand, Museo del Novecento (nach Schneede 1994: 71)



Abb. 9: Charles Cottet (1863–1925), *Au pays de la mer. Ceux qui s'en vont, L'Adieu, Celles qui restent*, 1898, Öl auf Leinwand, 176 x 237 cm (Leinwand in der Mitte), 176 x 119 cm (seitliche Leinwände), Paris, Musée d'Orsay (nach Lemoine 2004 : 677)

Auch die *Stati d'animo*, so der lapidar programmatische Titel der Gemälde, waren, zumindest was den Titel angeht, wohl noch von symbolistisch um eine Mitte hin zentriertem Bildsinn inspiriert. Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900, die auch Pellizza als Forum hatte nutzen wollte, wurde ein Triptychon des bretonischen Künstlers Charles Cottet ausgestellt, der darin Schicksal und Lebensstimmung der armen Fischer monumentalisieren wollte [Abb. 9]. Neben einem frugalen, stummen Abschiedsmahl von Fischern und ihren Familien erscheinen links die Männer in ihrer kleinen Barke im windbewegten Meer, rechts blicken die Frauen am felsigen Ufer auf die See hinaus. Nach Léonce Bénédite, Direktor des Musée du Luxembourg, welches das Werk gleich 1898 auf dem Salon gekauft hatte, konnten die „*émotion contenue*“ und andere Qualitäten dieser von „*préoccupations synthétiques*“ geprägten Leinwand „*les délicats comme la foule*“ überzeugen.⁵⁰ Die Titel „*Le repas des adieux*“, „*Ceux qui sont partis*“ und „*Celles qui restent*“, wurden später vereinfacht, sodass die Bezeichnung des Gemäldes mit den Seeleuten als „*Ceux qui s'en vont*“ mit der der Leinwand mit den wartenden Frauen analogisiert wurde.⁵¹ In dieser Form übernahm Boccioni sie für seine Bilder, in denen es auch ihm nicht ganz gelang, sich von der Zentrierung der Sequenz um den von den Protagonisten gemeinsam erlebten Abschied zu befreien.

Die Arbeit an der Serie fiel für den Maler zusammen mit der Erschließung immer neuer stilistischer Idiome, deren Tauglichkeit für die Einlösung des utopischen Anspruchs an das Gemälde er nacheinander ausprobierte. Die medialen Mittel standen von Anfang an nicht im Vordergrund. Vielmehr war Boccioni auf die Überspielung des Mediums aus: ein Vortrag, den er am 29. April 1911 in Rom hielt, also vermutlich in der Frühphase der Arbeit an den *Stati d'animo*, endet mit dem Traum von einer Malerei mit farbigen Gasen, in die der Betrachter schlussendlich eintauchen könne.⁵² Doch einstweilen blieb dieser mit der Leinwand konfrontiert. Auf der Suche nach einer Bildsprache setzte Boccioni zuerst auf die Ausdruckskraft des Pinselstrichs, mit dem die Farbe ausgezogen wird. Vor dem Original, nicht aber in einer verkleinerten

50 Léonce Bénédite, „Charles Cottet“, in: *Art et Décoration*, April 1904, S. 101, zit. nach: Cariou 1988: 65–69. In der Literatur ist davon die Rede, dass das Triptychon erstmals auf dem Salon 1898 ausgestellt worden sei. Im Katalog findet sich jedoch kein entsprechender Eintrag; vgl. Anon. 1898, sowie Lemoine (Hg.) 2004: 677.

51 Anon. 1900: 38.

52 Vgl. den Abschluss eines Vortrags Boccionis am 29. Mai 1911. Das Manuskript in der Getty Research Library transkribiert und kommentiert in: Schiaffini 2002: 160–170.

Reproduktion, bleibt dieser als Spur einer Geste lesbar. Der Nachdruck, mit dem der Maler den Arm und die Hand bewegt, mit welcher er den langen Pinsel hält, bleibt der Pinselspur ablesbar, und garantiert ihre Expressivität.⁵³ Dazu darf der Pinselduktus allerdings nicht im Nachvollzug von Konturen aufgehen. Vielmehr muss der Farbstrich selbst zum Ausdrucksträger werden.⁵⁴ Nur im Zusammenspiel mit seiner unmittelbaren Expressivität, sozusagen nebenbei, kann er die Umrisse von Gestalten und Gesichtern, Häusern, Fenstern und Maschinen treffen. Im Gemälde der Abreisenden zeichnen rotviolette Linien die durch die Geschwindigkeit der Wahrnehmung „zerbrochenen“ Telegraphenmasten entlang der Bahnlinien nach, und auch die weißen Porzellanisolatoren oben dürften dem Betrachter vertraut gewesen sein. Ein Messinggriff, der in die Scheibe geschraubt war, verdeutlicht zugleich, dass die Leinwand zur Scheibe eines Bahnabteils wird, zur Schnittstelle zwischen Innen und Außen. Trotz dieser visuellen Anker des gegenständlichen Sehens hat man die erste Serie der *Stati d'animo* etwas pompös zur Keimzelle des abstrakten Expressionismus erklärt.

Dabei sind die Gemälde wohl dem abstrakten Lineament des Neo-Impressionismus eines Seurat und eines nicht mehr florealen Jugendstils verpflichtet. Henry van de Velde war überzeugt, dass rechtsläufige Ornamente in diagonalem Schwung „dynamogene“, linksläufige „inhibitorische“ Stimmungen vermitteln.⁵⁵ Die frühe Neurophysiologie hatte seit Herbert Spencer freudige oder auch komplexe Gefühle mit dem Ansteigen des Körpertonus, einfache oder auch traurige mit dessen Senkung verbunden. Darwin erklärte das Lachen als Anstieg der vitalen Kräfte, das Weinen als Anstieg, dem ein Abfall folgt, und demonstrierte anhand von Fotografien die Ähnlichkeit des Gesichtsausdrucks in beiden Zuständen.⁵⁶ Entsprechend projizierte man analoge Wirkungen in steigende und fallende Linien oder in warme oder kalte Farben. Boccionis eigene Erläuterung, die er dem Katalog in der Galerie Bernheim-Jeune im Februar 1912 voranstellte, sind von der Geschichte derartiger psychophysischer Auslegungen der Emotionen geprägt:

53 Zur Serie *Stati d'animo I*: Calvesi u.a. 2016, Nr. 597: 416; Nr. 607: 418; Nr. 655: 432.

54 Zimmermann 2012: 103–123, VIII–X.

55 Zimmermann 1989.

56 Spencer 1855: 376–384. Vgl. auch Darwins Erklärung von Lachen und Weinen in: Darwin [1872] 2009: 137–163. Siehe auch: Prodger 1998a; Prodger 1998b.

Bei der malerischen Beschreibung der verschiedenen bildnerischen Gemütszustände einer Abreise können bestimmte senkrechte, wellenförmige und gleichsam kraftlose, hier und da an leeren Körperformen fixierte Linien leicht Schwäche und Mutlosigkeit ausdrücken. Wirre, aufspringende, gerade oder kurvenförmige Linien, die mit angedeuteten Gesten des Abschieds und der Eile verschmelzen, sollen eine chaotische Gefühlserregung ausdrücken. Waagerechte, fliehende, schnelle und zuckende Linien, die Gesichter mit undeutlichen Profilen und plötzlich auftauchende Landschaftsausschnitte rücksichtslos zerschneiden, sollen die bildnerische Emotion, die in uns wie bei einem Abreisenden ausgelöst wird, vermitteln.⁵⁷

Von der Anlehnung an Jugendstil und Art nouveau zeugt auch eine Serie großformatiger Zeichnungen zu dem gleichen Sujet.⁵⁸ Das Lineament über setzte Boccioni darin in kunstvoll ineinander verschlungene, ondulierende Bahnen, deren innerdiegetische Veranlassung wohl wie zuvor der aus den Kolben der Lokomotive austretende Dampf war.

Innovativer war die dritte Sequenz [Abb. 10–12].⁵⁹ Mit Spott wurden die ersten Ausstellungen futuristischer Affektmalerei vor allem bedacht, weil die Maler mit der Entwicklung des französischen Kubismus noch nicht vertraut waren. Im Sommer 1911 hielt man den Malern ihre Rückständigkeit vor, ein Vorwurf, den sie gerade als Futuristen nicht auf sich sitzen lassen konnten.⁶⁰ Nach Futuristischer Manier kam es zwischen den Mailändern und ihren Florentiner Kritikern zu pressewirksamen Handgreiflichkeiten, aber schließlich zogen die Maler im Herbst nach Paris, um sich die Strategien futuristischer Simultaneität anzueignen.⁶¹ Im gleichen Zug arbeite Boccioni die *Stati d'animo* noch einmal um, sodass er im Frühjahr 1912 in Paris eine dritte, vom kubistischen Idiom bereits geprägte Sequenz ausstellen konnte. Bisher hatte er nach Verfahren gesucht, um ineinander verfließende Affekte auf die Leinwand bannen zu können. Dagegen ist die kubistische Bildsprache im Gegenteil auf Fi-

57 Boccioni 1971: 13–21, hier: 20; Boccioni 2002: 226–237, zit.: 233–234.

58 Calvesi u.a. 2016, Nr. 657: 433; Nr. 660: 434; Nr. 667: 435.

59 Calvesi u.a. 2016, *Stati d'animo* II, Nr. 670: 436; Nr. 672: 436; Nr. 674: 437.

60 Soffici 1911, nach Richter 1969: 192.

61 Zu den Episoden rund um die „schiaffate“, die zwischen den Florentiner Vociani und den Mailänder Futuristen im Florentiner Café delle giubbe rosse ausgeteilt wurden: Martin 1968: 110; Adamson 1993: 148–49.

zierung der Wahrnehmung im Bilde aus. Die Kubisten entnahmen der rechtwinkligen Begrenzung des Mediums, die auf das Sujet übergreift, die geometrisierende Bildsprache. Gemäß dem Konzept der Simultaneität montierten sie mehrere Ansichten eines Gegenstandes, die man nur hintereinander gewinnen kann, in einem einzigen, von Brüchen durchzogenen Bildobjekt.⁶² Boccioni griff auf derartige Strategien zwar zurück, um unterschiedliche visuelle Eindrücke der Abreise des Zuges dem bestehenden Bildgeschehen einfügen zu können. Doch herrschen immer noch weitgehend parallel miteinander verfließenden Kraftlinien vor, sodass konkretere Bilder aus dem kontinuierlichen Wahrnehmungsstrom nur wie flashartige Fixierungen hervorleuchten. Das Ergebnis ist eine komplexe Kombination kubistischer Montageverfahren und futuristischer Bildmittel, die auf symbolistische, letztlich romantische Vorbilder zurückgehen und von der Utopie getragen werden, den Rezipienten im Gesamtkunstwerk versinken zu lassen.⁶³ Für die mediale Übersetzung gelebter Wahrnehmung in ihrer Temporalität und Affektivität erfand Boccioni allerdings ein weit komplexeres Repertoire als der intellektualistisch vorgehende Kubismus. Folgt man Boccionis im Frühjahr 1912 von Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severni mitunterzeichneten Vorwort zur Ausstellung bei Bernheim-Jeune, so meint er mit der Simultaneität, die er in den *Stati d'animo* zusammenfassen wollte, denn auch nicht einfach die Montage mehrerer Ansichten des gleichen Gegenstands, auch nicht nur das Ineinander von gegenwärtig Gesehenem und der Erinnerung, sondern vor allem das Zugleich des Erlebens mehrerer, an einer Szene beteiligter Akteure.⁶⁴

Damit ist ein wichtiger Punkt angesprochen: das wahrnehmende Subjekt der Futuristen ist niemals nur ein passiv sehendes, es wird vielmehr stets aktiv in eine Handlung, und zwar eine kollektive, eingebunden. Diesen Aspekt ihrer Ästhetik hätten sie nicht allein aufgrund der Vorgaben von Marinettis Gründungsmanifest in aller Eile während der Jahre 1910 und 1911 entwickeln können. Auch spiritualistische oder spiritistische Versuche der Aura-Malerei boten wohl kaum die Anregungen, die für die Entwicklung des vielleicht avanciertesten Idioms zur malerischen Übersetzung des Wahrnehmungsstroms erforderlich waren. Der Bergsonismus und seine rasche internationale Aus-

62 Kahnweiler [1920] 1958. Siehe dazu: Zimmermann 1999: 425–280.

63 Szeemann (Hg.) 1983.

64 Simultaneität wird erst Anfang 1912 zum zentralen Programmpunkt erhoben: Boccioni 1971: 13–21; Boccioni 2002: 226–237.

breitung waren eher der Kontext, in dem eine radikal temporalisierte Affekt-Malerei so zielstrebig entwickelt werden konnte.⁶⁵ Die besondere Konstellation der Rezeption der Philosophie Henri Bergsons in Italien machte diese für die in die Gewalt verliebten Futuristen attraktiv. Seit Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts wurde Bergson im Zusammenhang mit der Gewalttheorie Georges Sorels diskutiert, und zwar derart konsequent, dass Sorel als Fortführer und Vollender von Bergsons Lehre im Bereich einer Philosophie der Praxis behandelt wurde. An dieser Stelle können nur die wichtigsten Etappen des italienischen Bergsonismus vorgestellt werden; zudem soll skizziert werden, wie die Futuristen, vermutlich vor allem Boccioni, damit in Berührung kamen.

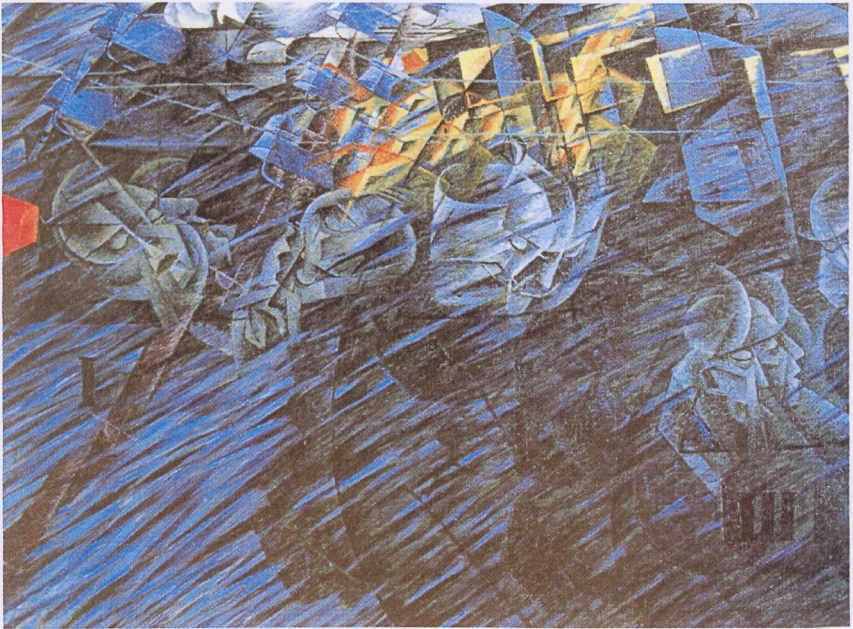


Abb. 10: Umberto Boccioni, *Quelli che vanno - Stati d'animo II*, 1911, Öl auf Leinwand, 70,8 x 95,9 cm, New York, The Museum of Modern Art (nach Schneede 1994: 82)

65 Antliff 1993; Azouvi 2007.



Abb. 11: Umberto Boccioni, *Gli addii - Stati d'animo II*, 1911, Öl auf Leinwand, 70,5 x 96,2 cm, New York, The Museum of Modern Art (nach Schneede 1994: 83)

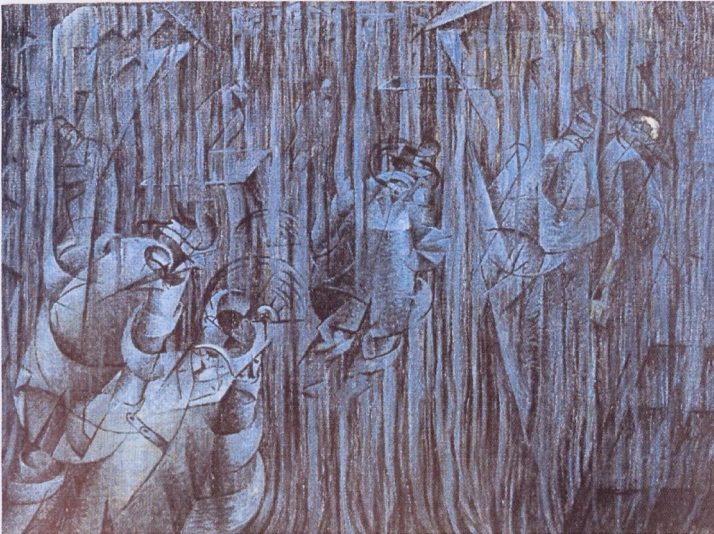


Abb. 12: Umberto Boccioni, *Quelli che restano - Stati d'animo II*, 1911, Öl auf Leinwand, 70,8 x 95,9 cm, New York, The Museum of Modern Art (nach Schneede 1994: 87)

Giovanni Papini und Giuseppe Prezzolini leiteten vom 4. Januar 1903 bis August 1907 die Florentiner Zeitschrift *Il Leonardo*, bevor sie die Herausgeber der seit Ende Dezember 1908 erscheinenden *La Voce* wurden, die rasch zu einem der führenden Organe der intellektuellen Debatte aufstieg.⁶⁶ Der Kunst wandte die zunächst der philosophischen und literarischen Kultur gewidmete Zeitschrift erst dann größere Aufmerksamkeit zu, als der Künstler und Kritiker Ardengo Soffici immer regelmäßiger beitrug.⁶⁷ Schon zu Zeiten von *Il Leonardo* machten die späteren „Vociani“ auf Bergson aufmerksam, also noch bevor dieser 1907 mit seinem Hauptwerk *L'Évolution créatrice* Furore machte. Prezzolini, den seine umfassenden philosophischen Interessen zu eklektizistischen Ansichten führten, publizierte 1904 ein Werk, in dem er der Verführung des Denkens durch Sprache nachging. Befreiung aus dem Gefängnis der Sprache suchte er bei einer „Philosophie der Kontingenz“, für die er Kronzeugen in so unterschiedlichen Tendenzen wie dem Modernismus und seine synkretistischen Tendenzen in der Theologie fand, daneben in dem damals als Empirio-Kritizisten diskutierten Ernst Mach, im Pragmatizismus eines William James und schließlich in Bergson. Prezzolini bringt den Philosophen des Collège de France vor allem als Psychologen ins Gespräch: „egli ha studiato soprattutto il dinamismo, il movimento e il cangiarsi continuo della psiche“.⁶⁸ Präziser als der polemische Tonfall dies nahelegt, bezieht sich der Florentiner auf Bergsons schon 1889 vorgetragene These, die unmittelbaren Sinnesdaten seien „qualités pures“, die in rein temporaler Abfolge vom Bewusstsein Besitz ergreifen, und würden erst in einem zweiten Stadium nach Quantitäten interpretiert und dabei verräumlicht.⁶⁹ Prezzolini sieht das Problem nicht, wie Bergson, allein in der Messbarkeit des sinnlich Gegebenen:

Mostrare impossibile la misura delle sensazioni, ma che! Mostrare anzi impossibile ogni discorso sopra la psiche, che non sia nello stesso tempo una falsificazione del proprio oggetto; sostenere la eterogeneità assoluta e continua dei nostri stati di animo; mostrarne degli aspetti ripugnanti

66 Zu Prezzolini und Papini in *Il Leonardo* und *La Voce*: Adamson 1993: 52–152.

67 Richter 1969, Adamson 1993.

68 Prezzolini 1904: 25.

69 Bergson [1889] 1970.

in certo modo alla nostra intelligenza, come il loro mutuo compenetrarsi [...].⁷⁰

Es ist also die Sprache, die uns um den wahren Zugang zum Unmittelbaren der Empfindung betrügt. Anders als Bergson betrachtet er die sinnliche Rezeptivität auch nicht als ein fortwährendes Ineinander von Qualitäten; vielmehr sind für ihn die Qualitäten wie Farben und Töne erst in ihrer unhintergehbaren Heterogenität gegeben. Immerhin, ein Anfang war getan. Bergson galt fürderhin auch in Italien als Philosoph, der hinter allen Verräumlichungen – oder hinter der Sprache – zum zeitlichen Strom der Empfindungen in der Psyche Zugang verschaffte. Schlüsselbegriffe wie „dinamismo“ und „stati d'animo“ fielen schon 1904.

1907 erschien *L'évolution créatrice*.⁷¹ Ein Kerngedanke Bergsons, den er schon 1897 entfaltet hatte, wird darin erneut formuliert und mit einem zweiten, den der Titel nach vorne spielt, kombiniert. Schon in dem 1897 erschienen, noch für Deleuze maßgeblichen Buch *Matière et mémoire* hat Bergson seine Strategie der Verzeitlichung des Stroms „unmittelbarer“ Gegebenheiten des Bewusstseins auch gegen den szientistischen Determinismus gewendet.⁷² Grundlage waren Jahrzehnte intensiver Auseinandersetzung mit der Psychophysik. Das Theodizee-Problem – wie kann Gott alles wissen und dennoch sind wir frei? – war im Zuge der Verwissenschaftlichung in die Form gebracht worden, in der wir es noch heute kennen: wie kann alles nach Ursache und Folge determiniert sein, und dennoch beanspruchen wir, frei denken und handeln zu können? Damals wie heute war man versucht, Freiheit zu einer notwendigen Illusion zu erklären. Bergsons Lösung bestand darin, dass er Zeit und Raum radikal gegeneinander polarisierte und allein den Raum als Ambiente eines intelligenten Rasonierens nach Ursache und Folge akzeptierte. Dabei spielte zwar die verräumlichte Zeit der Zifferblätter und Zeitstrahlen eine Rolle, nicht aber das genuine Empfinden der inneren, unmittelbaren Temporalität, der „durée réelle“, in der allein die besagten „reinen Qualitäten“ auftraten. Im Raume ist für Bergson tatsächlich alles nach Ursache und Folge determiniert, nicht aber im als ursprünglich apostrophierten, zeitlichen Ineinander

70 Prezzolini 1904: 25.

71 Bergson [1907] 1970.

72 Bergson [1897] 1970. Dazu: Worms 2007.

des Bewusstseins. Der Intelligenz und dem zweckrationalen Denken stellte er nun eine „Intuition“ gegenüber, die Zugang zu einem Zeiterleben habe, in dem tatsächlich noch nicht alles immer schon entschieden ist und das Bewusstsein selbst sich durch spontanes Agieren als Ursache eines prinzipiell unvorhersehbaren Geschehens erleben kann. Systematisch standen nun die Zeit als reine „durée“ und die verräumlichte Zeit, eine zu purer Temporalität gereinigte Qualität und Quantität, Intuition und Intelligenz einander gegenüber, und die zuerst genannten wurden zugleich zum Bereich der Freiheit verabsolutiert. Der geniale Schachzug, mit dem Bergson 1907 weltweiten Ruhm erlangte, bestand darin, das innere, „spontane“ Empfinden nun auch als Zugang zum Leben insgesamt anzusprechen, während die Intelligenz nur ein Mittel zum Überleben sei, dass uns die Evolution mitgegeben habe, wie dem Tiger sein Gebiss. Der vitalen Kraft, welche die Evolution insgesamt vorantreibt und in Gang hält, können wir unmittelbar allein in der „durée“ innewerden, und der „élan vital“, auf den wir dabei stoßen, ist zugleich das Ambiente, in dem allein Freiheit möglich ist. Diese entzieht sich jeder Begründbarkeit, sie zeigt sich einfach im freien Handeln.⁷³

Für Sorel war es leicht, daran anzuknüpfen.⁷⁴ Gemäß seiner Gewalttheorie kann der „élan vital“ stets nur überindividuell als ganzer empfunden werden, also jenseits jeder individuellen Subjektivierung. Der kollektive Gewaltausbruch vermittelt für Sorel par excellence die Erfahrung der Freiheit, und weil diese sich nur darin in bloßer Pracht zeigt, erhebt er diese seltene Ekstase zum Mythos. Dieser steht denn auch legitimierend und motivierend hinter jeglicher revolutionären Aktion. Eine gesellschaftliche Umwälzung erwartete Sorel von einem zum Mythos erhobenen Generalstreik, gedacht als eine die ganze nicht quantifizierbare Masse erfassende Revolte, als kollektiver Gewaltausbruch. Sie, nicht die Diktatur des Proletariats, war für die Sorelianer unter den Syndikalisten fortan der Ort des revolutionären Geschehens. Oft wurde dargelegt, dass die Gewalttheorie Sorels ein wesentlicher Baustein für die Vor- und Frühformen des Faschismus war, und es ist zwingend, den Futurismus dazu zu zählen.⁷⁵

73 Bergson 1907 [1970]: 494–500, 708–724.

74 Sorel [1908] 1969. Zur Wirkung in Italien: Antliff 2007: 63–110.

75 Antliff 1993: 135–167.

Der in seinen philosophischen und leider auch politische Affinitäten volatile Prezzolini, für den der Bergsonismus inzwischen zum wesentlichen Kitt seiner eklektizistischen Gedankengebäude geworden war, ließ sich von diesem Denken – wenn auch nicht ganz vorbehaltlos – erfassen, und er verbreitete es 1908 in einer Schrift mit dem vereinnahmenden Titel *La teoria sindacalista*.⁷⁶ Fortan konnte man in der italienischen Szene kaum mehr zwischen Bergsonismus und Sorelianismus unterscheiden. Bergsonismus wie Sorelianismus stellt der Autor als romantische Bewegungen dar, deren italienische Anhänger das gemeinsame Ziel verfolgten, die Gesellschaft für eine Synthese von sozialer Gleichstellung und Kolonialismus in einer „Eritrea dorata“ zu gewinnen – Eritrea war schon seit den 1880er Jahren eine kleine, heftig umkämpfte italienische Kolonie. Sorel geht für Prezzolini unmittelbar aus Bergson hervor, was der Autor in seinem stets feuilletonistisch-polemischen Ton regelrecht beschwört. Dass er schließlich auch Distanz sucht, um der vitalistischen Lehre einen durch Benedetto Croce aktualisierten Hegelianismus aufzupropfen, fällt wenig ins Gewicht. Seinen Test würde dieses Denken ohnehin nicht in der Theorie, sondern in der Praxis zu bestehen haben:

Il mito è per Sorel un'aspettativa di avvenimenti sociali, che sorge spontaneamente dal popolo, e che, anche non realizzandosi è capace di produrre in quello dei grandi movimenti. [...] Erroneo in sé, il mito è vero, in quanto produce; e la sua bontà e il suo valore sta in quello che effettua. La critica può rovinarlo, la pratica lo esalta.⁷⁷

Jedenfalls war das Werk auch als Apologie des Syndikalismus – und damit des Amalgams von Bergson/Sorel, das in Italien beherrschend wurde, zu lesen. Und in diesem Sinne wurde es offenbar von den Futuristen, insbesondere von dem literarisch-programmatischen Vordenker unter den Malern, Boccioni, rezipiert. Prezzolinis etwas forcierte Distanzierung stellte Papini bald in Frage. Er hatte Bergson mehrfach in Paris getroffen.⁷⁸ Von dem bescheidenen Philosophen auch persönlich eingenommen, wollte er das italienische Publikum mit einem originalen Text vertraut machen, dem berühmten, 1904 publizierten

76 Prezzolini 1909.

77 Prezzolini 1909: 235.

78 Papini/Prezzolini 2003: 303–04.

Aufsatz „Introduction à la métaphysique“, einer systematischen Vorwegnahme von *L'Évolution créatrice*, die er ins Italienische übersetzte und mit einem Vorwort versah, in dem er sich vom Crocianischen Hegelianismus seines Redaktionskollegen bei *La Voce* ausdrücklich distanzierte.⁷⁹

Im Sommer 1911, als Boccioni an den *Stati d'animo* arbeitete, suchten die Mailänder Futuristen die Nähe zu den Florentinern um *La Voce* und bekundeten ihre Bewunderung in einem Telegramm.⁸⁰ Doch ließen sich die „Vociani“ nicht ohne Weiteres beeindrucken. Mit Soffici hatten sie inzwischen einen Kritiker in ihren Reihen, der sich nicht von programmatischen Absichten beeindrucken ließ. Im Frühling war dieser aus Paris nach Mailand gereist, wo er Werke der vorkubistischen, ersten Phase des Futurismus in einer Ausstellung im Padiglione Ricordi sehen konnte. Sein Urteil war gnadenlos.⁸¹ Kurzerhand setzten sich die Futuristen daraufhin in den Zug, um in einer öffentlichen Aktion die Florentiner Intellektuellen im Caffè delle giubbe rosse an der Piazza Repubblica zu ohrfeigen. Der Ausgang ist ungewiss; Boccioni ließ wohl verbreiten, man sei versöhnt voneinander geschieden, eine Darstellung, die Soffici ausdrücklich dementieren ließ.⁸² Auch weiter äußerte er sich skeptisch über die Hervorbringungen der Futuristen. Als inzwischen renommierter Autor über Cézanne kontrastierte er den avancierteren Stand des Kubismus besonders drastisch mit der für ihn im Grunde noch traditionellen Sujet-Malerei der Mailänder. Eilig reisten Boccioni, Carrà und weitere Mitstreiter daraufhin im Herbst 1911 nach Frankreich, um sich auf den neuesten Stand der Avantgarden zu bringen.⁸³

Besonders schmerzlich war für sie die Konfrontation, da Soffici inzwischen in Medardo Rosso einen nach Frankreich emigrierten Plastiker ausgemacht hatte, den er als Übergang vom Impressionismus zu einer modernen Kunst

79 Bergson [1903, 1934] 1970; Bergson 1909.

80 Am 19. Mai 1910 veröffentlichte *La Voce* II, Nr. 23: 324 ein Telegramm der Mailänder Futuristen: „Malgrado note ostilità vostri amici Voce contro futurismo noi conoscendo vostra coraggiosa campagna per grande Medardo Rosso e per risveglio arte italiana [...] sentiamo esprimervi nostra fraterna ammirazione“. Zit. nach Martin 1968: 57.

81 Ardengo Soffici, „Arte libera e pittura futurista“, in: *La Voce* III, Nr. 25, 22.6.1911, S. 597: „sciocche e laide smargiassate di poco scrupolosi messeri, i quali vedono il mondo torbidamente, senza senso di poesia, con gli occhi del più pachidermico maialaio d'America“; ähnlich auch Guillaume Apollinaire in der Rubrik „Anecdotes“ im *Mercur de France*, 16. Nov. 1911, zit. in: Richter 1969: 192. Siehe auch: Martin 1968: 80–81.

82 Martin 1968: 80–81; Richter 1969: 194.

83 Martin 1968: 110.

zugleich affektiver und flüchtiger Wahrnehmung stilisieren konnte.⁸⁴ In Florenz hatte er im Mai 1910 eine spektakuläre Ausstellung wichtiger Werke des Impressionismus um Skulpturen Rossos ausgerichtet.⁸⁵ Die Futuristen waren mehr als bereit, diese historische Filiation zur Italianisierung des Impressionismus ihrerseits zu vereinnahmen; Boccioni als Plastiker und als Autor eines Manifests futuristischer Bildnerie sollte dies in den Jahren 1912–13 auch bewerkstelligen.⁸⁶ Umso radikaler wurde der Streit schon Ende 1911 ausgefochten. Dass Boccioni und Carlo Carrà Ende 1911 versuchten, sich im Schnellverfahren der Lektion des Kubismus zu unterziehen, nutzte ihnen nur wenig: Soffici konnte die Kritiker-Autorität Guillaume Apollinaire dazu bewegen, im Frühjahr 1912 auch die Ausstellung bei Bernheim Jeune zu verreißen, auf der Boccioni die zweite Version der *Stati d'animo* ausstellte.⁸⁷ Erst später, als der Futurismus in der gesamtitalienischen Szene den Platz der Avantgarde-Kunst schlechthin erobert hatte, bekehrten sich Soffici und Papini zum Futurismus, und trugen selbst entscheidende literarische und bildkünstlerische Werke zu der Bewegung bei.⁸⁸ Boccioni und Carrà versuchten offenbar jedoch schon zuvor, bei der Ausformulierung der futuristischen, bildkünstlerischen Doktrin auf die „Vociani“ selbst zurückzugreifen und sich ihre eigene Form von Vitalismus zu konstruieren. Soffici war ausweislich seiner Briefe zunächst weniger vom Bergsonismus geprägt; insofern war es leicht, ihn zu umgehen und sich sozusagen hinter dessen Rücken bei den Bergsonisten aus dem Florentiner Kreis zu bedienen. Der Name des Philosophen fiel dabei nur ganz sporadisch. Nur gelegentlich, jedoch schon in *Le Futurisme*, 1911 in französischer Sprache veröffentlicht, bekannte Marinetti sich ausdrücklich zu Bergson.⁸⁹

84 Zimmermann 1998: 517–527.

85 Ardengo Soffici: L'impressionismo a Firenze, II. In: *La Voce* II, 23, Florenz, 19.5.1910, 293–303; 1909 erneut in: Soffici 1959: 293–309. Dazu: Rodriguez 1994.

86 Umberto Boccioni: „Manifesto tecnico della scultura futurista“, [11.4.1912] in: Boccioni 1971: 23–30; ders., *Pittura e scultura futuriste. Dinamismo plastico*, [1914] in: Boccioni 1971: 75–204.

87 „En réalité, les peintres futuristes ont eu jusqu'ici plus d'idées philosophiques et littéraires que d'idées plastiques.“ Guillaume Apollinaire in *Le Petit Bleu*, 9.2.1912, in: Apollinaire 1960, S 213–17, zit. S. 215. Dieses Urteil stand über die Zeiten des Formalismus hinaus der seriösen Auseinandersetzung mit Futurismus außerhalb Italiens, auch in Deutschland, im Wege.

88 Adamson 1993: 153–203.

89 Marinetti 1911; die meisten Texte wurden in *Guerra sola igiene del mondo*, Mailand (Edizione Futurista di Poesia) 1915 übersetzt – erneut in: Marinetti [1968] 2005: 233–341. Dort heisst es (S. 331): „Crediamo con Bergson che la vie débordé l'intelligence, cioè straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza. Non si può intuire il prossimo futuro, se non collaborandovi col vivere tutta la vita. Da ciò il nostro violento e assillante amore per l'azione.“ Siehe: Berghaus 1996: 15–46, 52–59; Cacciari 2010 (https://www.lettere.de/content/massimo-cacciari_der-geist-des-futurismus).

Boccioni überarbeitete *La Città sale*, sein Hauptwerk der ersten futuristischen Phase, vor Kontaktnahme mit dem Kubismus nicht.⁹⁰ Anders Carrà, der sein Gemälde einer Revolte rund um das Begräbnis eines Anarchisten [Abb. 13] gemäß den Mitteln der Kubisten, die er vor allem expressiv einsetzte, auf der ursprünglich verwendeten Leinwand neu gestaltete. Das Begräbnis des obskuren Anarchisten verortet er in seinen Erinnerungen in das Jahr 1904, als die Anarcho-Syndikalisten versucht hatten, durch die Ausrufung eines Generalstreiks die liberale, aber gegenüber sozialen Forderungen verhandlungsbereite Regierung des Ministerpräsidenten Giovanni Giolitti zu stürzen. Dieser hatte den Streik ins Leere laufen lassen, und ging dadurch gestärkt aus der Revolte hervor.⁹¹ Tatsächlich malte Carrà, wie Alessandro del Puppo gezeigt hat, nicht, wie er in seiner Autobiographie behauptete, eine Episode dieses berühmten Streiks, sondern eine eher ephemere Straßenschlacht aus dem Jahre 1906.⁹² Bei einem Streik in der Firma Macchi in der Mailänder via Farini war wohl durch unglückliche Umstände der Anarchist Angelo Galli ums Leben gekommen; ein Kustode hatte gegen ihn ein Messer gezogen. Bei Gallis Begräbnis wich der Trauerzug von der polizeilich genehmigten Route ab. Polizisten mit Schlagstöcken, auch berittene Polizei, die ihre Lanzen drohend zur Charge senken, gingen daraufhin gegen die um den Sarg zusammengekrümmten Demonstranten vor. Diese Konfrontation wird in Carràs Manifest-Bild durch die geometrisierten Lichtstrahlen des elektrischen Frontlichts einer Straßenbahn zerhackt, wie man auf früheren Vorzeichnungen erkennt. Um den roten Sarg in der Mitte stürzen alle Bewegungen konzentrisch aufeinander zu; wieder soll der Betrachter zu teilnehmender Empathie gezwungen werden. Dass er eine Revolte, die überdies mit dem zeitgeschichtlich bekannten Ereignis des Generalstreiks von 1904 in Verbindung gebracht wurde, als Sujet dieses programmatischen Gemäldes wählte, passt vor dem Hintergrund der besonderen, italienischen Rezeption Bergsons zum Kern des futuristischen Programms: tatsächlich verband der Künstler verschiedene Streikerfahrungen zu einem gemäß Sorel zum Mythos erhobenen Erlebnis kollektiver Gewalt, in der nunmehr die Freiheit des Einzelnen allein ihren Hort und Garanten finden konnte.

.....
90 Carrà 1970: 87–88, Nr. 26.

91 Gentile [1977] 1990, S. 51, 93–101.

92 Carrà 2002, S. 43–44; del Puppo 2010; Zimmermann 2013.

Carrà arrangiert um die elektrische Lichtquelle eine Blase, eine affektive Echo-Kammer. Schafft er damit eine Kunst, die den Zusammenhalt der Revolutionäre festigt, oder doch eine, die indirekt einen zunächst noch gegenläufigen, nationalistischen Irrationalismus propagandistisch vorbereitet? Wieder wird ein Ausstellungsgemälde so gestaltet, dass es von der Imagination der Betrachter gänzlich Besitz ergreift, in deren Bewusstsein sozusagen das Ereignis virtuell ersetzt und sich, solcherart auf das Bewusstsein des Publikums ausgreifend, zum Gesamtkunstwerk vervollständigt. Bei der Betrachtung verschmilzt der Betrachter wie bei dem Ereignis mit den Mitanwesenden, die gemeinsam in ihren kollektiven Affekten aufgehen. Die Entgrenzung konstituiert das Publikum wie die Streikenden als Masse, in der gemäß Marinettis Gründungsmanifest die Revolution sich erst ereignen kann. Allein durch gleichgestimmte Teilhabe am Kollektivkörper kann der (nun nicht mehr) Einzelne einer Freiheit innewerden, die nur um den Preis der exaltierten Selbstaufgabe zu haben ist.

Selbst-Werdung durch Selbstaufgabe? Ohne Zweifel darf man den Futurismus auch als Experiment mit der Subjektivierung des Individuums in komplexen und so unterschiedlichen Netzwerken wie denen der Kunst und der revolutionären Politik verstehen, die durch die Handelnden beständig neu konstituiert, dabei aber niemals als „Gesellschaft“ insgesamt überblickt werden. Boccionis Traum einer Malerei mit farbigen Gasen entspricht heute eine Sozialisierung über diffuse Medien wie Facebook, die sich durch Werbung finanzieren und auf Aufmerksamkeit und affektive Einstimmung, nicht auf Information aus sind. Wie Sorels Gewalttheorie, teils auch wie eine national-spiritualistische Bergson-Deutung, hatte der Futurismus einen Platz nicht nur in der Vor- und Frühgeschichte des Faschismus. Er steht am Anfang einer Avantgarde, die nicht nur mit der Kunst, sondern mit Soziabilität und Subjektivierung, ja, mit dem sozialen Zusammenhalt revolutionäre Experimente treibt. Gleich ob es um die Kunst der Avantgarden oder die sozialen Medien unserer Zeit geht: dieses Spiel wurde und wird nicht trotz, sondern wegen der Risiken gespielt, die damit verbunden sind.



Abb. 13: Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, 1910–11, Öl auf Leinwand, 185 x 260 cm, New York, The Museum of Modern Art.

Bibliographie

Zu 1. Dividuum/Soziabilität versus Individuum/Gesellschaft; *uso* als teilhabender Gebrauch

- AGAMBEN, GIORGIO ([1977] 2006): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turin: Einaudi.
- (2011): *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*. Vicenza: Neri Pozza.
- (2014): *L'Uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza.
- BALKE, FRIEDRICH (2008): „Selbstsorge/Selbst-Technologie“. In: KAMMLER, CLEMENS/PARR, ROLF/SCHNEIDER, ULRICH JOHANNES (Hg.) *Foucault-Handbuch*. Stuttgart and Weimar: Metzler, 286–91.

- BUBLITZ, HANNELORE (2008): „Subjekt“. In: KAMMLER, CLEMENS/PARR, ROLF/SCHNEIDER, ULRICH JOHANNES (Hg.) *Foucault-Handbuch*. Stuttgart and Weimar: Metzler, 286–91, 293–96.
- BUTLER, JUDITH ([1997] 2001): *Theories in Subjection: The Psychic Life of Power*. Stanford CA: Stanford University Press; dt.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- CANGUILHEM, GEORGES (1966): [*Essai sur quelques problèmes concernant*] *Le normal et le pathologique*. [1943] Paris: Quadrigue – PUF.
- CAVARERO, ADRIANA ([1997] 2000): *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Mailand: Feltrinelli; engl.: *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. London: Routledge.
- CAVELL, STANLEY ([1979] 1999): *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford u.a.: Oxford University Press.
- DÄRMANN, IRIS (2010): *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- DELEUZE, GILLES (1983): *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- FOUCAULT, MICHEL ([1976] 1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/: Suhrkamp.
- ([2001] 2004): *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981–82*. Paris: Seuil; dt. *Hermeneutik des Subjekts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1988): *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Hg. von Luther H. Martin, Huck Gutman u. Patrick H. Hutton, Amherst: The University of Massachusetts Press.
- HARDT, MICHAEL/NEGRI, TONI (2004): *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. New York, Toronto, London u.a.: Penguin.
- MAUSS, MARCEL (1925): *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Alcan.
- MENKE, CHRISTOPH (2003): „Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz“. In: HONNETH, AXEL/SAAR, MARTIN (Hg.), *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*. Frankfurt am Main: Suhrkamp), 283–299.
- (2003): a.v. „Subjektivität“. In: BARCK, KARLHEINZ u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart und Weimar: Metzler, Bd. 5, 734–786.
- OTT, MICHAELA (2005): *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- (2010): *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München: Boorberg.
- (2015): *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin: b_books.
- PICKERING, MARY (1993): *Auguste Comte. An Intellectual Biography*. Bd. 1, Cambridge MA: Cambridge University Press.
- RAUNIG, GERALD (2016): *Dividuum. Machinic Capitalism and Molecular Revolution*. South Pasadena CA: Semiotext/e, vertrieben über MIT Press, Cambridge CA.
- SAAR, MARTIN (2007): *Genealogie als Kritik. Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*. Frankfurt/Main und New York: Campus.
- SALZANI, CARLO (2013): *Introduzione a Giorgio Agamben*. Genua: Melangolo.

- (2014): Rezension von Giorgio Agamben, *L'Uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza, 2014, in: *Popsophia / Lo Sguardo. Rivista di filosofia* 16, S. 175–180, unter www.losguardo.net (letzter Zugriff: 29.10.2017).
- SCHMIDGEN, HENNING (1997): *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Fink.
- SPITZER, LEO (1942): „Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics“. In: *Philosophy and Phenomenological Research* 3/2, 169–218.
- THIEM, ANNIKA (2008): *Unbecoming Subjects. Judith Butler, Moral Philosophy, and Critical Responsibility*. New York: Fordham University Press.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1971): *Philosophische Untersuchungen*. [1958] Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (2001): *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*. Hg. von Schulte, Joachim, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ZIMA, PETER V. ([2000] 2010): *Theorie des Subjekts*. [2000] Tübingen und Basel: Francke, UTB.

Zu 2. Soziabilität als Gestaltungsproblem: Beispiele aus der revolutionären Kunst Italiens

- ANON. (1898): *Société des Artistes Français. Catalogue illustré du Salon de 1898*. Paris: Ludovic Baschet.
- ANON. (1900): *Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue Général Officiel*. Bd. 2, *Groupe II, Œuvres d'art, Classes 7 à 10*. Paris: Lemercier, u. Lille: Denel.
- ADAMSON, WALTER L. (1993): *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*. Cambridge MA u. London: Harvard University Press.
- ANTLIFF, MARC (1993): *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- (2007): *Avant-garde fascism. The mobilisation of myth, art and culture in France, 1909–1939*. Durham u.a.: Duke University Press.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1960): *Anecdotes*. Hg. von Marcel Adéma, Paris: Gallimard.
- ATHANASSOGLU-KALLMYER, NINA (2010): *Théodore Géricault*. London und New York: Phaidon.
- AZOUVI, FRANÇOIS (2007): *La gloire de Bergson. Essais sur le magistère philosophique*. Paris: Gallimard.
- BALLO, GUIDO u.a. (1982): *Boccioni a Milano*. Ausst.kat. Mailand, Palazzo Reale, Dez. 1982–März 1983, Mailand: Mazzotta.
- BÄTSCHMANN, OSKAR (1997): *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont.
- BERGHAUS, GÜNTER (1966): *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*, Providence RI u. Oxford: Berghahn Books.
- BERGSON, ENRICO (1909): *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere*. Hg. von Papini, Giovanni, Lanciano: Carabba.

- BERGSON, HENRI ([1889] 1970): *Essais sur les données immédiates de la conscience*. In: DERS.: *Œuvres*. Paris: PUF, 1–157.
- ([1897] 1970): *Matière et mémoire*. In: DERS.: *Œuvres*. Paris: PUF, 171–379.
- ([1903] [1934] 1970): „Introduction à la métaphysique“. [1934 in *La pensée et le mouvant* integriert] In: DERS.: *Œuvres*. Paris: PUF, 1391–1432.
- ([1907] 1970): *L'évolution créatrice*. In: DERS.: *Œuvres*. Paris: PUF, 485–809.
- BOCCIONI, UMBERTO (1971): *Gli scritti editi e inediti*. hg. von Zeno Birolli, Mailand: Feltrinelli.
- (2002): *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*. hg. von Astrit Schmidt-Burkhardt, Dresden: Verlag der Kunst.
- BORDES, PHILIPPE (1983): *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*. Paris: Réunion des Musée Nationaux.
- CACCIARI, MASSIMO (2010): „Der Geist des Futurismus“. In: *Lettre International* 89, Sommer 2010 URL: https://www.lettre.de/content/massimo-cacciari_der-geist-des-futurismus; letzter Zugriff 3.11.2017).
- CALVESI, MAURIZIO/DAMBROSIO, ALBERTO unter Mitarbeit von DE CHIARA, SARA (2016): *Umberto Boccioni. Catalogo Generale delle Opere*. Turin: Allemandi.
- CARIOU, ANDRÉ (1988): *Charles Cottet et la Bretagne*. Raillé: Editions URSA.
- CARRÀ, CARLO (2002): *La mia vita*. hg. von Massimo Carrà, Mailand: Abscondita.
- CARRÀ, MASSIMO (1970): *L'opera completa di Carrà. Dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico. 1910–1930*, Mailand: Rizzoli.
- CENA, GIOVANNI ([1902] 1968): „Alla ‚Quadriennale‘ Torinese“, in: *Nuova Antologia*, Serie 4, Bd. 101, Heft 740, 16.10.1902, S. 741; erneut in: GIOVANNI CENA, *Opere*. Bd. II, *Prose critiche*. hg. v. Giorgio De Rienzo, Turin: Silva: 174–175.
- DARWIN, CHARLES ([1872] 2009): *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. [London: John Murray] London, New York, Toronto et Dublin: Penguin Classics.
- DEL PUPPO, ALESSANDRO (2010): „Funerali dell'anarchico Carrà“. In: *Il Futurismo nelle Avanguardie. Atti del convegno internazionale di Milano, 4–6 febbraio 2010, Palazzo Reale, Sala delle otto colonne*. Hg. von Walter Pedullà, Mailand: Ponte Sisto: 383–396.
- DELANOY, AGNÈS/GALIÈGUE, JOSETTE/MAISON, FRANÇOISE/SALMON, MARIE-JOSÉ u.a., Einleitung v. VAISSE, PIERRE (1989): *L'enrôlement des volontaires de 1792. Thomas Couture (1815–1879). Les artistes au service de la patrie en danger*. Ausst.kat. Musée Départemental de l'Oise, Ancien Palais Épiscopal, Beauvais 1989, Paris: Presses Artistiques.
- DORRA, HENRY (Hg.) (1994): *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles u. London: University of California Press.
- FERGONZI, FLAVIO (2003): *The Mattioli Collection. Masterpieces of the Italian Avant-garde. Catalogue raisonné*. Mailand: Skira.
- GENTILE, EMILIO ([1977] 1990): *L'Italia giolittiana, 1899–1914*. Bologna: Il Mulino.
- (2009): „La nostra sfida alle stelle“. *Futuristi in politica*. Rom u. Bari: Laterza.
- GERARD, FABIEEN S. T./KLINE, JEFFERSON/SKLAREW, BRUCE (Hg.) (2000): *Bernardo Bertolucci, Interviews*. Jackson MS: University Press of Mississippi.

- GERMER, STEFAN/ZIMMERMANN, MICHAEL F. (Hg.) (1997): *Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. München: Klinkhardt & Biermann.
- GERSCHENKRON, ALEXANDER (1962): *Economic backwardness in historical perspective. A book of essays*. Cambridge MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- GRÜBEL, RAINER (2000): „Die Kontrafaktur des Kunstwerks in der russischen Literatur und Kunst der Avantgarde“. In: ASHOLT, WOLFGANG/FÄHNDEERS, WALTER (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam u. Atlanta: Rodopi), 313–348.
- GUNNING, TOM (1995): „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, 111–121.
- HAGER, WERNER (1939): *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbilds bis zur Aufklärung*. München: Neuer Filser-Verlag.
- HOFMANN, WERNER (1960): *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München: Prestel.
- HULTEN, PONTUS (Hg.) (1986): *Futurismo & Futurismi*. Mailand: Bompiani.
- IALONGO, ERNEST (2015): *Filippo Tommaso Marinetti. The Artist and His Politics*. Lanham MD: Fairleigh Dickinson University Press.
- ILLOUZE, JEAN-NICOLAS (2005): „Les manifestes symbolistes“. In: *Littérature* 139, Nr. 3, 93–113 (im Internet zugänglich unter www.persee.fr).
- JACINI, STEFANO (1976): *I risultati della inchiesta agraria. Relazione pubblicata negli Atti della Giunta per la Inchiesta Agraria [1884]*. Hg. v. Giacomina Nenci, Turin: Einaudi.
- (Hg.) (1883): *Atti della giunta per l'inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola*. 15 Bde., Rom: Forzani, 1881–86, Bde. 8.1 u. 8.2: *Relazione del commissario avv. Francesco Meardi, deputato al Parlamento, sulla 7. Circostrizione (provincia Cuneo, Torino, Alessandria, Novara, Piacenza e circondari di Bobbio e Voghera)*. Rom: Forzani.
- KAHNWEILER, DANIEL-HENRY ([1920] 1958): *Der Weg zum Kubismus*. [München 1920] Stuttgart: Hatje.
- LEMOINE, SERGE (Hg.) (2004): *La peinture au Musée d'Orsay*. Paris: Musée d'Orsay u. La Martinière.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO ([1968] 2005): *Teoria e invenzione Futurista*. Hg. von Luciano De Maria, Mailand: Mondadori.
- (1911): *Le Futurisme*. Paris: Sansot.
- MARTIN, MARIANNE W. (1968): *Futurist Art and Theory. 1909–15*, Oxford: Clarendon Press.
- MICHAUD, ERIC (1997): *Fabriques de l'homme nouveau*. Paris: Carré.
- (2003): „L'oeuvre d'art totale et totalitarisme“. In: DERS. mit JEAN GALARD, J. ZUGAZAGOITIA, A. COMPAGNON, S. GRUZINSKI, M. LISTA und G.W. MOST, *L'œuvre d'art totale*. Paris: Gallimard, 35–65.
- PAPINI, GIOVANNI/PREZZOLINI, GIUSEPPE (2003): *Carteggio*. Bd. I, 1900–1907, Rom: Edizioni di storia e letteratura.

- POGGIOLI, RENATO ([1962] 2017): *Teoria dell'arte d'avant-guardia*. Bologna: Il Mulino; dt., *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein.
- POLSI, ALESSANDRO (2003): „The early development of universal banking in Italy in an adverse institutional context, 1850–1914“. In: FORSYTH, DOUGLAS J./VERDIER, DANIEL (Hg.), *The Origins of National Financial Systems: Alexander Gerschenkron Reconsidered*. London u. New York: Routledge, S. 105–116.
- PORCIANI, ILARIA (1997): *La festa della nazione. Rappresentazione dello Stato e spazi sociali nell'Italia unita*. Bologna: Mulino.
- PREVIATI, GAETANO ([1906] 2007): *I principi scientifici del divisionismo*. [Mailand: Bocca] Reprint Ferrara: Liberty House.
- PREZZOLINI, GIUSEPPE (1904): *Il lingauggio come causa di errore. H. Bergson*. Florenz: Spinelli.
- (1909): *La teoria sindacalista*. Neapel: Francesco Perella.
- PRODGER, PHILLIP (1998a): *An Annotated Catalogue of the illustrations of Human and Animal Expression from the Collection of Charles Darwin: An Early Case of the use of Photography in Scientific Research*. Lewiston NY: Edwin Mellen Press.
- (1998b): „Illustrations as Strategy in Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals*“. In: LENOIR, TIMOTHY: *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Stanford CA: Stanford University Press: 150–181, 396–399.
- RAULFF, ULRICH (2015): *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*. München: Beck.
- RICHTER, MARIO (1969): *La formazione francese di Ardengo Soffici (1900–1910)*. Mailand: Vita e pensiero.
- RODRIGUEZ, JEAN-FRANÇOIS (1994): *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres de la „Prima Esposizione Italiana dell'Impressionismo Francese e delle Sculture di Medardo Rosso“*. Venedig: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- ROSCI, MARCO (1984): *Dobužinskij e Boccioni*. In: *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel simbolismo russo*. Rom: edizioni e/o: 96–99.
- ROSSI, FRANCESCA (Hg.) (2016): *Umberto Boccioni (1882–1916), Genio e Memoria*. Ausst. Kat. Mailand, Palazzo Reale, 23. März–10. Juli 2016; Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 4. Nov. 2016–19. Feb. 2017; Mailand: Electa.
- SCHAHADAT, SCHAMMA (2004): *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. München: Fink.
- SCHIAFFINI, ILARIA (2002): *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*. Mailand: Silvana.
- SCHMID, WILHELM (1998): *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SCHNEEDE, UWE M. (1994): *Boccioni*. Stuttgart: Hatje.
- SCOTTI, AURORA (1974): *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione Eredi Pellizza*. Tortona: Comune di Tortona.

- (s.d.): *Comune di Volpedo. Donazione Eredi di Pellizza. Catalogo dei volumi conservati nella biblioteca di Giuseppe Pellizza*. Daktyloskript, s.d.
- (1976): *Giuseppe Pellizza da Volpedo: Il Quarto Stato*. Mailand: Mazzotta.
- (1986): *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*. Mailand: Electa, u. Tortona: Cassa di Risparmio.
- (Hg.) (2007): *Il colore dei divisionisti. Tecnica e teoria, analisi e prospettiva di ricerca*. Tortona: Cassa di Risparmio; Associazione Pellizza da Volpedo.
- SOFFICI, ARDENGO ([1910] 1959): L'impressionnismo a Firenze, II. In: *La Voce* II, 23, Florenz, 19.5.1910, 293–303; 1959 erneut in: DERS.: *Opere*. Bd. 1, Florenz: Vallecchi, 293–309.
- SOREL, GEORGES ([1908] 1969): *Réflexions sur la violence*. Paris: Rivière; dt.: *Über die Gewalt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SPENCER, HERBERT (1855): *The Principles of Psychology*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- SZEEMANN, HARALD (Hg.) (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Ausst. kat. Kunsthaus Zürich; Wien, Museum des 20. Jh.; Städ. Kunsthalle Düsseldorf; Aarau: Sauerländer.
- VALERIO, WILLIAM R. (1996): *Boccioni's Fist: Italian Futurism and the Construction of Fascist Modernism*. PhD Diss., Yale University.
- WORMS, FRÉDÉRIC (2007): *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*. Paris: PUF.
- ZIMMERMANN, MICHAEL F. (1989): „Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. Zur Theorie des Neo-Impressionismus und ihrer Aufnahme in Deutschland“. In: BOTHE, ROLF (Hg.) *Curt Herrmann, 1854–1929. Ein Maler der Moderne in Berlin*. Ausst. kat. Berlin-Museum 1989, Berlin: Arenhövel, 264–283.
- (1998): „Ardengo Soffici und der Fall Medardo Rosso. Der Impressionismus in Italien“. In: *Gedenkschrift für Richard Harprath*. Hg. von Wolfgang Liebenwein und Anchise Tempestini, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 517–527.
- (1999): „Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler“. In: FLECKNER, UWE/GAEHTGENS, THOMAS W. (Hg.), *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich, 1900–1945*. Berlin: Akademie-Verlag, 425–280.
- (2006): *Industrialisierung der Fantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875–1900*. Berlin u. München: Deutscher Kunstverlag.
- (2012): „Que veut dire expression autour de 1900? De Darwin à la peinture gestuelle“. In: JARRASSÉ, DOMINIQUE/MESSINA, MARIA GRAZIA (Hg.), *L'expressionnisme: une construction de l'autre*. Le Kremlin Bicêtre: Éditions esthétiques du divers, 103–123, VIII–X.
- (2013): „Carràs Begräbnis des Anarchisten Galli, 1904–1912. Der Futurismus zwischen Anarchismus und Faschismus“. In: DOMBROWSKI, DAMIAN (Hg.): *Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus. Akten des Fachkolloquiums, Lovenjo di Menaggio (Como), Villa Vigoni, 29. Juni bis 2. Juli 2011*. Berlin: Lukas, 184–206.