

Friedrich Wilhelm Malsch

KÜNSTLERMANIFESTE



FRIEDRICH WILHELM MALSCH

# Künstlermanifeste

Studien zu einem Aspekt moderner Kunst  
am Beispiel des italienischen Futurismus



Verlag und Datenbank für  
Geisteswissenschaften

Weimar 1997



Für Dagmar und Lucas

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Malsch, Friedrich Wilhelm:**

Künstlermanifeste : Studien zu einem Aspekt moderner  
Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus / Friedrich  
Wilhelm Malsch. – Weimar : VDG, Verl. und Datenbank  
für Geisteswiss., 1997

Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1997

ISBN 3-932124-08-1

© VDG [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#) Weimar 1997

Layout: id, Weimar

Druck: advanced laser press, St. Ives

# INHALT

EINLEITUNG	13
A. EINFÜHRENDE UNTERSUCHUNGEN	21
I. Zur Geschichte des Begriffs „Manifest“	21
a. Literaturbericht	21
1. Kunstwissenschaft	21
2. Sprachwissenschaft	25
b. Wortgeschichte	30
1. Etymologie	30
2. Wortbedeutung im 16. Jahrhundert	31
II. Gattungsgeschichtliche Grundlagen	38
a. Gattungstheoretische Überlegungen	38
b. Das politische Manifest	44
1. Der institutionelle Charakter des Manifestes	44
2. Propaganda und Öffentlichkeit	57
3. Das „revolutionäre“ Manifest	60
4. Manifest und „écriture“	67
c. Zusammenfassung	74
III. Strukturgeschichtliche Grundlagen	84
a. Die literarische Situation um 1900	84
1. Die Entwicklung der Presse seit 1850	85
2. Geschichte der literarischen Schulen seit 1850	89
b. Das literarische Manifest	94
1. Die generische Struktur des literarischen Manifestes	95
2. Marinetti und die Gründung des Futurismus	97
IV. Zusammenfassung: „L'art de faire des manifestes“	114

<b>B. KÜNSTLER-MANIFEST UND AVANTGARDE: EINE TYPOLOGISCHE ANNÄHERUNG</b>	<b>121</b>
I. Vorgeschichte des Künstlermanifestes	121
a. „Revolutionäres Manifest“ und Avantgarde-Begriff: Der Fall Farcy	121
b. Künstlertext und Manifest: Der Fall Courbet	126
c. Künstler und Kritiker um 1900: Gauguin, Redon	129
II. Das Manifest als Behauptung und Setzung eines Neuen	136
a. Die Besetzung thematischer Komplexe	136
1. Das Korpus futuristischer Manifeste	137
2. Das „Manifesto dei pittori futuristi“, 8.3.1910	138
3. Die Besetzung der Gattungen: Die „technischen“ und andere Manifeste	145
4. Der Secondo Futurismo	150
b. Der Gründungsgestus	153
1. „La ricostruzione futurista dell’universo“, 1915	154
2. „L’arte meccanica“, 1922	155
3. „L’antitradition futuriste“, 1913	158
c. Der Geschichtsbegriff der futuristischen Manifeste	160
III. Das Manifest als Kontextbezug	169
a. Der unmittelbare Kontext	169
1. Die Gruppe	169
2. Marinettismus	174
b. Das Manifest als Sprechakt	176
1. Serate	177
2. Boccioni und die Öffentlichkeit des Manifestes	182
c. Das Manifest als Massenmedium	186
1. Öffentlichkeit und Krise des Werkbegriffs	187
2. Medientechnologien als Gegenstand von Manifesten	189
3. Fedele Azari und die Manifeste	195
d. Das Manifest als Künstlerwerbung	197
1. Künstlerwerbung im ausgehenden 19. Jahrhundert	198
2. Depero und die Werbung	200



IV. Das Manifest als Kommentar	213
a. Der Kommentar zum eigenen Werk (Praxis)	214
1. Manifeste mit antizipierender Funktion	216
2. Resümee oder „pause momentanée“?	219
b. Der Kommentar zum Werk anderer Künstler (Kritik)	222
1. Kunstkritik als Thema der Manifeste	224
2. Boccionis Kunstkritiken	226
c. Der Kommentar zur Kunst (Theorie)	228
1. Das Künstlermanifest als Ort der Theoriebildung?	228
2. Futuristische Kunsttheorie und Manifest: Boccioni, Prampolini, Fillia	231
 C. SCHLUSSFOLGERUNGEN	 239
 LITERATURVERZEICHNIS	 243
 ANHANG I:	
UNVERÖFFENTLICHTE QUELLEN UND BILDMATERIAL	259
1. Henry McBride: Protokoll des Vortragsabends von Boccioni in der Galerie <i>La Boétie</i> , Paris, am 27.6.1913 (Transskription)	259
2. Bildmaterial zu den „serate“	262
 ANHANG II:	
ÜBERSETZUNGEN BISHER NICHT INS DEUTSCHE ÜBERTRAGENER MANIFESTE DES FUTURISMUS	269
Fedele Azari Das futuristische Lufttheater, 11.4.1919	269
Fedele Azari Die futuristische Blume und plastische Entsprechungen künstlicher Düfte, Nov. 1924	273
Fedele Azari Für eine Gesellschaft zum Schutz der Maschinen (Futuristisches Manifest), 1924	276
Fedele Azari Futuristisches Simultanleben, 1928	280

Fortunato Depero	
Manifest an die Industriellen, 1927	283
F.T. Marinetti	
Das futuristische Luftradiofernsehtheater, April 1931	285
F.T. Marinetti / Fillia	
Manifest der futuristischen Sakralkunst, Juni 1931	289
F.T. Marinetti / Arnaldo Ginna	
Die Filmkunst, 1938 (unvollständig)	291
Ivo Pannaggi / Vinicio Paladini	
Manifest der futuristischen mechanischen Kunst, Herbst 1922	295

„MANIFESTE FUTURISTE  
CRITIQUE  
+ ARCHITECTE  
+ PEINTRE  
+ SCULPTEUR  
+ MUSICIEN  
+ MATHEMATICIEN  
+ MECANICIEN  
+ PHYSICIEN  
+ CHIMISTE  
+ CONFERENCIER  
+ SOLDAT  
+ FOU“

*Fortunato Depero in einem  
Manifestentwurf von 1914\**

„Ein Manifest ist eine Mitteilung an die ganze Welt, deren einziger Anspruch die Entdeckung des Mittels ist, sofort die politische, astronomische, künstlerische, parlamentarische, agronomische und literarische Syphilis zu heilen. Es kann sanft, bieder sein, es hat immer recht, es ist stark, kräftig und logisch.“

*Tristan Tzara im „Dada Manifest über die  
schwache Liebe und die bittere Liebe“, 1920\*\**

\* Lista (1973), S. 201

\*\* Tzara (1984), S. 40



## EINLEITUNG

Von Künstlern verfaßte Manifeste gehören seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum Erscheinungsbild des aktuellen Kunstgeschehens. Vor allem die historischen Avantgarden haben eine Vielzahl von Manifesten hervorgebracht, die auf unterschiedlichste Weise publiziert wurden und seit Mitte der Sechziger Jahre, meist in Anthologien zusammengefaßt, erneut dem Leser zugänglich gemacht werden.

Seit Beginn der Neuzeit haben die bildenden Künstler in zunehmendem Maße auch die Schrift als Mittel der Reflexion und der fachlichen Auseinandersetzung genutzt. Spätestens seit Vasari ist diese Praxis ein fester Bestandteil künstlerischer Tätigkeit.<sup>1</sup> Von Künstlermanifesten spricht man allerdings erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts, und zwar im Zusammenhang mit den Avantgarden als einer künstlerischen Antwort auf den Verlust jener Instanzen, die der Kunst einen festen Stellenwert im früheren gesellschaftlichen Gefüge zugewiesen hatten. Die Auffassungen über Natur und Aufgabe der Kunst gehen seit Mitte des 19. Jahrhunderts weit auseinander: „Während es nach Conrad Fiedler *nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste gibt*, betont Benedetto Croce die *Einheit der Künste* und Francesco Flora (1925) leugnet entschieden jede Autonomie der einzelnen Künste; in jedem Kunstwerk sei die gesamte Sinnenwelt als eine *individuierte Vision* zusammengefaßt“.<sup>2</sup>

Das Künstlermanifest und vor ihm das literarische Manifest sind demnach Instrumente avantgardistischer Strategien mit unterschiedlichen Funktionen:

- „1. to form a cohesive group in view of a future praxis in, and against a hostile world on the basis on the reciprocity of the pledge, my pledge for theirs;
2. delimiting my own range of actions, so that the others do likewise“,<sup>3</sup> und:

„In der modernen Welt richten sich Manifeste an das Volk und an die Massen.“<sup>4</sup>

Solche allgemeinen Feststellungen konnten sich bis vor kurzem auf keine systematischen Untersuchungen stützen. Einer der Gründe dafür liegt sicher im intermediären Charakter von Manifesten, der eher funktional als formal zu bestimmen ist. Noch 1983 schreibt Scholz in einem Exposé zum „künstlerisch-literarischen“ Manifest: „Noch schwieriger erscheint eine *formalisierende* Betrachtungsweise und Kategorisierung, da weder die Literaturtheorie noch die Ästhetik über eine formale Definition der *Gattung Manifest* verfügen.“<sup>5</sup>

Auch die Rezeptionsgeschichte steht einer differenzierten Kennzeichnung von Manifesten entgegen. Neben solchen im engeren Wortsinn, die selbst den Begriff im Titel führen, wurden und werden auch andere Textsorten als Manifeste verstanden und gedeutet. Darüber hinaus werden sogar nicht-textliche Handlungen oder künstlerische Erzeugnisse wie Musikstücke, Plattenaufnahmen, Fernsehauftritte und andere Aktionen in der Öffentlichkeit, wie Entführungen oder Selbstmorde, als Manifeste definiert.<sup>6</sup>

Bei einer Durchsicht der Sammelpublikationen von Künstlermanifesten entsteht der Eindruck, daß deren Bedeutung für die moderne Kunst von den Herausgebern erkannt wird, und daß deshalb ausschließlich diese Manifeste Aufmerksamkeit verdienen. Umso mehr verwundert es, wenn die Manifeste dann zur Exegese der Programmatik avantgardistischer Kunstrichtungen herangezogen werden, ohne daß bislang eine nur annähernde Bewertung des Texttyps und seiner Öffentlichkeit im Zusammenhang der bildenden Kunst erfolgte. Kunstwissenschaftliche Untersuchungen zum Künstlermanifest sind bislang äußerst rar und beschränken sich auf Zeitschriftenaufsätze in essayistischer Form. Darin wird das Künstlermanifest zumeist unausgesprochen als eine „moderne“ Form der Kunsttheorie verstanden und erfährt eine entsprechende Exegese. Aber auch andere schriftliche Äußerungen von Künstlern sowie ihre Kunstwerke und Ausstellungen werden bisweilen mit dem Etikett des Manifestes versehen.<sup>7</sup> In der Konsequenz führen solche Ansätze zum Verlust der Wiedererkennbarkeit des Manifestes als historischem Phänomen und lösen sich in einem überzeitlichen Archetypus des „effet-manifeste“ (Abastado) auf, der keine spezifischen historischen Kontexte kennt.

Eine gattungsspezifische Untersuchung von Künstlermanifesten kommt also um formale Grenzziehungen nicht herum. Gerade weil das Manifest seiner Entwicklungsgeschichte nach an

die Textform gebunden ist, wird eine Betrachtung von nicht-textlichen Äußerungen bildender Künstler einer gattungsmäßigen Definition des Künstlermanifestes nicht gerecht. Darüber hinaus finden auch solche Künstlertexte hier keine Beachtung, denen allein die Rezeptionsgeschichte Manifest-Charakter zuerkannt hat.<sup>8</sup> Es scheint dagegen sinnvoll, zunächst anhand solcher Texte das Phänomen des Künstlermanifestes zu untersuchen, die den Begriff des Manifestes selbst im Titel (oder Untertitel) führen, bzw. der Definition des Texttyps im engeren Sinne entsprechen: „Le manifeste se définit par opposition à *l'appel*, à la *déclaration*, à la *pétition*, à la *préface*. *L'appel* invite à l'action sans proposer de programme [...] La *déclaration* affirme des positions sans demander aux destinataires d'y adhérer; la *pétition* est une revendication ponctuelle signée de tous ceux qui la font; la *préface* accompagne un texte qu'elle introduit, commente et justifie.“<sup>9</sup> Mit dieser Definition ex negativo ist das literarisch-künstlerische Manifest zeitlich auf die zweite Hälfte des 19. und das erste Drittel des 20. Jahrhunderts eingrenzbar.

Künstlermanifeste im eigentlichen Sinne sind jedoch erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden. In einer kurzen Zeitspanne von etwa 15 Jahren entwickeln sie ihr Typenspektrum und ihre höchste Wirksamkeit. Das Künstlermanifest entwickelt sich in rasantem Tempo zu einem der beliebtesten Mittel zur Intervention in der ästhetischen Debatte auf internationalem Niveau, d.h. zwischen Moskau, Prag, Mailand, Paris, London und Berlin.<sup>10</sup> Bereits 1918 konnte sich daher Tzara über das Manifest lustig machen, und fünf Jahre später fragte Aragon in einem „Manifeste“, ob nicht das Manifest bereits tot sei.<sup>11</sup> Der „retour à l'ordre“ in der Kunst seit 1920 bringt auch dem literarischen und dem Künstlermanifest eine Akademisierung, deren hervorragendste Beispiele die Manifeste Bretons zum Surrealismus darstellen.<sup>12</sup>

Das Künstlermanifest ist also ein Element der Avantgarden und daher an deren Lebensdauer gebunden. Deshalb ist es sinnvoll, seine Geschichte anhand einer künstlerischen Bewegung zu untersuchen, deren zeitliche Existenz weitgehend mit der Lebensdauer der Avantgarden identisch ist. Ein solcher Fall ist der italienische Futurismus. In der Tat sind die Manifeste der futuristischen Maler vom Frühjahr 1910 die ersten Beispiele vollgültiger Künstlermanifeste, denen in den folgenden Jahren eine Flut weiterer Manifeste bildender Künstler folgt. Hiermit liegt ein ge-

schlossener Korpus von Künstlermanifesten vor, an dem sich funktionale und formale Merkmale deutlich bestimmen lassen. Dennoch muß auch innerhalb dieses Korpus im Interesse der Identifizierung gattungstypischer Merkmale exemplarisch vorgegangen werden, da auch für den italienischen Futurismus eine systematische Erfassung aller Manifeste und ihrer Editions-geschichte bislang nicht erfolgt ist.<sup>13</sup>

Überraschenderweise haben auch politische Wissenschaft und Geschichtswissenschaft bislang kaum Interesse an einer gattungsspezifischen Aufarbeitung des politischen Manifestes gezeigt. Aus diesem Grunde ist es erforderlich, zunächst einmal die Geschichte des politischen Manifestes in ihren Grundzügen nachzuzeichnen, um daraus erste gattungsspezifische Erkenntnisse zu gewinnen. Dabei ist zu beobachten, daß sich die Funktion des politischen Manifestes mit der Französischen Revolution von einer anfänglich massenmedialen zu einer propagandistischen wandelt, wobei erste Vorzeichen bereits im 17. Jahrhundert zu beobachten sind. Die legitimatorische Funktion bleibt jedoch erhalten. Diese Erkenntnis führt auch zu einer differenzierteren Beurteilung der generischen Struktur des sprachlichen Materials, für das bereits Modelle aus der Literaturwissenschaft vorliegen. Besonders für das literarische Manifest ist die Herausbildung einer „écriture révolutionnaire“ von besonderer Bedeutung, bildet diese doch die Grundlage für wesentliche stilistische Merkmale des avantgardistischen Manifestes. Besonders der Gründer des Futurismus, der italienisch-französische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti, entwickelt und perfektioniert die Stilistik des Manifestes zu einer eigenständigen Sprachform. Mit ihr werden 1910 die bildenden Künstler konfrontiert, als sie der futuristischen Bewegung beitreten.

Es wird zu fragen sein, inwieweit die Künstler die vom literarischen Manifest vorgegebene Struktur und ihre Funktionen übernehmen, oder ob und – wenn ja – in welchem Umfang die Künstler ihren Manifesten andere Funktionen und Formen verleihen. Zu fragen wäre auch danach, ob nicht die Künstlermanifeste der Futuristen über den Bezug zum literarischen Manifest hinaus auf Funktionen des frühen politischen Manifestes zurückgreifen. Denn die Situation der bildenden Künstler stellt sich um die Jahrhundertwende anders dar als die der Literaten. Diese drückten sich mit Manifesten in dem ihnen geläufigen Medium aus. Infolgedes-



sen sind auch die kontextuellen oder intertextuellen Bedingungen für ihre Manifeste weitgehend dieselben wie für ihre anderen sprachlichen Erzeugnisse. Für die bildenden Künstler stellen dagegen der Texttyp Manifest und seine Verbreitungsmechanismen weitere, über ihre bildnerische Produktion hinausgehende Möglichkeiten der Äußerung dar. Hauptsächlich der kontextuelle Bezug hat in ihrem Falle eine andere Dimension als bei den Schriftstellern. Dies gilt besonders angesichts einer neuen Instanz des Kunstbetriebes, die um die Jahrhundertwende eine erste Hochblüte erlebte: die berufsmäßig betriebene Kunstkritik.

Im zweiten Teil der Arbeit wird eine typologische Annäherung an das Phänomen Künstlermanifest versucht. Dabei kann es sich nur um eine Annäherung handeln, da die gesicherte systematische Erfassung von Künstlermanifesten bislang nicht erfolgt ist. Ein Grund dafür mag darin liegen, daß eine typologische Bestimmung anhand formaler Kennzeichen sehr früh an Grenzen stößt. Die von Lista vorgeschlagene Dreiteilung in Manifeste im engeren Sinne, Proklamationen und „technische“ Manifeste läßt sich bereits in den ersten Jahren des Futurismus nicht durchhalten.<sup>14</sup> Auch thematische Gruppierungen stoßen bald an Grenzen, wie die zahlreichen Versuche der Anthologien futuristischer und anderer Manifeste zeigen. Es scheint daher sinnvoll, auf einen strukturellen Begriff der Typologie zu rekurrieren, wie ihn Holländer formuliert: „Typologie erscheint [...] als kombinatorisch assoziative Methode, die zu einem ausgedehnten Geflecht von Beziehungen und damit zu neuen Erfindungen führt.“<sup>15</sup> Auf diese Weise können auf funktionaler Ebene dennoch formale Kriterien zur Anwendung kommen und die vielschichtigen funktionalen Vernetzungen im Künstlermanifest deutlich gemacht werden. Anknüpfend an die von Abastado angeführten Funktionen von Manifesten jenseits ihrer pragmatischen Dimension werden drei Grundtypen vorgestellt, ohne daß auch nur ein einziges Künstlermanifest einem dieser Typen vollständig entspricht.<sup>16</sup>

Das Manifest als *Setzung* entspricht der Funktionalität einer Wunschmaschine: „un manifeste a toujours pour effet de structurer et d'affirmer une identité. C'est l'acte fondateur d'un sujet collectif (mais non institutionnel).“<sup>17</sup> Sie betrifft den Handlungsaspekt, der eine individuelle und eine Gruppenidentität produziert sowie in einem „primitiven“ Sinn einen Bezug zur Sozialordnung herstellt. Vor allem der Gründungsgestus gehört zu

diesem Manifesttypus, der auch nachhallt in den „technischen“ Manifesten, die thematische Komplexe und künstlerische Gattungen als Einflußsphäre reklamieren. Die *Setzung* ist auch von einem ambivalenten Verhältnis zur Geschichte gekennzeichnet: In der Ablehnung der Vergangenheit stellt sich zugleich ein besonderer Bezug zu ihr her, sie wird gewissermaßen als verbesserte in die Zukunft projiziert.

Die vielschichtigste Funktion ist zweifellos der *Kontextbezug* des Manifestes, und er nimmt daher auch den meisten Raum in dieser Arbeit ein. Es ist vor allem der kommunikative Aspekt, der dabei im Vordergrund steht. In diesem Zusammenhang gilt es, die spezifische Öffentlichkeit oder, wenn ein homogenes Zielpublikum nicht auszumachen ist, die Teilöffentlichkeiten zu bestimmen, an die sich das Künstlermanifest richtet. Dabei spielen die Massenmedien eine konstitutive Rolle und zeitigen wichtige Konsequenzen für den Kunstwerkbegriff der Avantgarde. Auch die Werbung, vor allem die Künstler-Selbstwerbung, spielt dabei ihren Part.

Schließlich rekurriert das Manifest als *Kommentar* auf die traditionellen Aspekte von Künstlertexten, d.h. auf die Exegese des eigenen Werks und die theoretische Reflexion über Kunst allgemein. Hinzu kommt angesichts der Massenöffentlichkeit, die durch die Massenmedien (zunächst in Zeitungen und Zeitschriften, später in Radio, Telefon, Film und Fernsehen) existiert und produziert wird, die Funktion der Kritik, die von den Künstlern in und durch die Manifeste in die Kompetenz der Künstler zurückgeholt wird.

Es wird dabei immer zu überprüfen sein, inwiefern jedes dieser Merkmale im Einzelfall mit der spezifisch futuristischen Ästhetik oder den Überzeugungen der einzelnen Autoren in Einklang zu bringen ist.

Mein Dank gilt Herrn Prof. Dr. Oechslin dafür, daß er mich zu der Arbeit ermuntert und dabei unterstützt hat, und Herrn Prof. Dr. Tönnemann, daß er sie bis zu ihrem Ende begleitete. Außerdem danke ich Frau Christa Baumgarth, Florenz, für die Unterstützung bei der Materialsuche sowie Michel Décaudin, Giovanni Lista, Peter Gerlach, Dieter Daniels und Dagmar Streckel für anregende Gespräche und konstruktive Kritik.



- 1 Warnke (1985), S. 113ff; Literaturangaben erfolgen mit den Nachnamen  
der Autoren bzw. Herausgeber, Jahreszahl der zitierten Publikation in  
Klammern (bei mehreren Publikationen eines Autors in einem Jahr mit  
angehängter alphabetischer Buchstabenkennzeichnung) und entspre-  
chender Seitenangabe. Ausstellungskataloge werden, wenn kein Her-  
ausgeber genannt ist, unter dem Ausstellungsort aufgeführt
- 2 Frey (1946), S. 52f
- 3 Shumway (1980), S. 57; um Fehlinterpretationen vorzubeugen, werden  
Zitate aus fremdsprachlicher Literatur, sofern keine deutsche Überset-  
zung vorliegt, in der Originalsprache wiedergegeben. Zitate aus Manife-  
sten erfolgen ebenfalls grundsätzlich in der Originalversion, allerdings  
mit Hinweis auf die entsprechende deutsche Übersetzung
- 4 Peter (1964), S. 12
- 5 Scholz (1983), S. 160
- 6 Abastado (1980), S. 3-5, gibt eine genaue Liste aller bislang möglichen  
Definitionen
- 7 Bauret (1980), S. 99ff, entwickelt diese These am Beispiel der „Des-  
moiselles d'Avignon“ (1907) von Picasso als „Manifest des Kubismus“
- 8 Dies betrifft z.B. die Bücher Kandinskys und zahlreiche theoretische  
Äußerungen der Künstler der Zwanziger Jahre
- 9 Abastado (1980), S. 3
- 10 Vgl. Bürger (1971), S. 57f; ein schlagender Beweis für die verbreitete Pra-  
xis, Manifeste zu schreiben, liefern Kafkas und Pfempfers Tiraden ge-  
gen den „Manifestantismus“, vgl. Anz/Stark (1982), S. 61f; vgl. außer-  
dem Brion-Guerry (1973) mit Material aus allen kulturellen Bereichen
- 11 Louis Aragon, *Le manifeste est-il mort? Manifeste*, in: *Littérature*, Paris,  
N.S., 10, Mai 1923, S. 10-13; Tzara widmet sich im ersten Abschnitt sei-  
nes *Dada Manifest 1918* dem Manifest und mokiert sich über dessen  
messianischen Mitteilungsdrang, vgl. Tzara (1984), S. 16
- 12 Tison-Braun (1983), S. 51; zum „retour à l'ordre“ vgl. Laude (1975)
- 13 Viele Manifeste, vor allem solche aus den späten Zwanziger und den  
Dreißiger Jahren, die z.T. nur in kleiner Stückzahl publiziert und teil-  
weise als dactylografische Manuskripte in Briefform an Abonnenten ver-  
schickt wurden (Giovanni Lista zeigte mir einige Beispiele aus seinem  
Besitz), sind noch nicht systematisch erfaßt und publiziert worden. In  
den weitgehend unzugänglichen Privatarchiven einzelner italienischer  
und französischer Forscher ist viel diesbezügliches Material zu vermuten,  
das wohl noch für einige Zeit Anlaß zu zahlreichen Publikationen  
geben wird, zumal in jener Zeit auch keine deutliche Trennung zwi-  
schen Futurismus im engeren Sinne und anderen avantgardistischen  
Positionen mehr erfolgte: „Wollte man versuchen, die Namen all derer  
zu katalogisieren, die jemals ein futuristisches Manifest unterzeichne-  
ten oder in einer futuristischen Zeitschrift publizierten, erhielte man  
ein Verzeichnis fast aller sich als avantgardistisch verstehender Künst-  
ler Italiens“, schreibt Hinz (1985), S. 7, dessen herausragende Literatur-  
kenntnis zum Futurismus unbestritten ist
- 14 Lista (1973), S. 12
- 15 Holländer (1988), S. 171, und er führt, S.186, zur Begründung weiterer

aus: „Wir sind es gewohnt, Ähnlichkeiten nicht als beweiskräftig anzusehen, und achten auf Unterschiede und historische Differenzierung, nehmen aber ohne besonderes Erstaunen zur Kenntnis, daß die längste Phase der europäischen Kultur von der Spätantike bis ins 18. Jahrhundert von einem exemplarisch-figuralen Denken in Ähnlichkeiten und Korrespondenzen – wenngleich nicht ausschließlich, so doch wesentlich – mitbestimmt war. Man kann indessen nicht einmal behaupten, es sei heute nicht immer noch in vielleicht versteckteren Formen gegenwärtig.“ Dies soll auch in der vorliegenden Arbeit teilweise der Fall sein

16 Abastado (1980), S. 5-7

17 *ibid.*, S. 7