

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

in: [PopScriptum 7 -Musik und Maschine](#)

Der Futurismus oder Die Musik im Zeitalter der Maschine

Diana Keppler, Deutschland

Einleitung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die fortschreitende Industrialisierung Umwelt und Gesellschaft stark veränderte, nahm sich eine Gruppe von Künstlern des neuen Verhältnisses zwischen dem Menschen und der neuen technisierten Umgebung an. Mit der Bezeichnung Futurismus drückten sie ihre Absicht aus, die Zukunft symbolisiert in der Maschine in ihre Kunst aufzunehmen.

Die Diskussion um das Verhältnis zwischen Musik und Maschine und deren Rezeption durch den Menschen, die Thema des Seminars »Techno Roots - Musik und Maschine II« [\[1\]](#) war, soll in diesem Aufsatz fortgesetzt werden. Genauer gesagt soll die historische Dimension dieses Themas anhand des musikalischen Futurismus untersucht werden, der in bestimmten Aspekten als Vorläufer von elektronischer Musik und Techno angesehen werden kann.

Folgende Fragen werden hier im Mittelpunkt stehen:

Was ist die Maschine für die Futuristen, wodurch wird sie definiert? Welchen Musikbegriff hatten sie? Welchen Umgang forderten sie mit Musik auf der einen und Maschinen auf der anderen Seite?

Ich beschränke mich dabei auf den italienischen Futurismus der Jahre 1909 bis 1920 und vornehmlich auf die Künstler Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Luigi Russolo (1885-1947) und Francesco Balilla Pratella (1880-1955).

Die gattungsübergreifende Charakteristik des Futurismus, dem sowohl Maler als auch Schriftsteller und Musiker angehörten, ist eines seiner Hauptmerkmale. Daher gehe ich im ersten Abschnitt auch auf seine allgemeine Ästhetik, wichtige Manifeste und die künstlerischen Entwicklungen in Literatur und Malerei ein. Die gesamte Bewegung des Futurismus, ihre Ästhetik und Inhalte sollen kurz beleuchtet und eingeführt werden, da das Gebiet der futuristischen Musik darauf aufbaut und nicht losgelöst von den anderen Teilbereichen betrachtet werden kann. Die von den Futuristen zum Mythos verklärte Auffassung der neuen industriellen und maschinellen Umwelt ist einer der Kernpunkte dieses Abschnitts.

Den Bereich der futuristischen Musik, die Manifeste und Kompositionen von Russolo und Pratella, die sich einer neuen futuristischen Musik verschrieben hatten, untersuche ich im folgenden zweiten Abschnitt.

Abschließend setzte ich mich im dritten Abschnitt mit der Frage auseinander, wie das Konzept des Futurismus, insbesondere das der genannten Musiker und deren musikalischer Ästhetik, sich auf die Moderne ausgewirkt hat, und was das wirklich Innovative in der Bewegung des Futurismus war.

1. Die futuristische Ästhetik

1.1. Zerstörung der Tradition

«Ganz einfach ausgedrückt bedeutet Futurismus: Haß auf die Vergangenheit. Unser Anliegen ist es, den Kult der Vergangenheit energisch zu bekämpfen und zu zerstören.» [2] So äußerte sich Filippo Tommaso Marinetti am 12.01.1910 während der ersten futuristischen Soirée in Triest [3], knapp ein Jahr, nachdem das erste «Manifest des Futurismus» Marinettis am 20. Februar 1909 in der französischen Zeitschrift Le Figaro erschienen war. Marinetti bezeichnete sich selbst als Gründer und Wortführer dieser Vereinigung von Künstlern, Literaten, Musikern, Malern und Politikern [4]. Ausgehend vom Widerspruch, den diese zwischen der neuen technischen Umwelt und dem Inhalt der Kunst sahen, riefen sie in ihren Auftritten und Schriften zur Revolution in Leben und Kunst auf.

Insbesondere Italien, das Heimatland der futuristischen Bewegung, erschien ihnen durch seine große Geschichte, die antiken Ruinen, die ständig gegenwärtige Vergangenheit, als verachtenswertes Symbol von Tradition und Hemmung des Fortschritts. Die Industrialisierung hatte dort im Gegensatz zu England oder Deutschland erst begonnen, das Land befand sich im Umbruch zwischen Romantik und Moderne. Leitfiguren der Musik und Literatur wie Giuseppe Verdi, Giosuè Carducci und Giovanni Pascoli waren gestorben. In der bildenden Kunst gab es außer dem Weiterführen der klassizistischen Tradition und der Übernahme des Jugendstils aus Wien oder München keine nennenswerten neuen Entwicklungen. Die Kunst im Gesamten befand sich in einer Phase der Stagnation. [5] Die ständige Erinnerung an die Tradition nahm für die Futuristen den Platz ein, der eigentlich der neuen Welt der Gegenwart, des Verkehrs, der Industrie, der Maschinen gehörte. So fragte Marinetti provokativ in seinem ersten Manifest: «Wollt ihr denn eure besten Kräfte in dieser ewigen und unnützen Bewunderung der Vergangenheit vergeuden?» [6]

Dieser Widerspruch zwischen dem durch die technische Entwicklung veränderten alltäglichen Leben und den stagnierenden Mitteln der Künste, die nach Meinung Marinettis noch im 19. Jahrhundert verharrten [7], ließ für ihn nur eine Schlußfolgerung zu:

mit der Vergangenheit, mit der Tradition zu brechen, um einen Neuanfang möglich zu machen, ausgedrückt im Namen Futurismus. [8]

Diese neue künstlerische Bewegung sollte weder bisherige Errungenschaften oder Traditionen einbinden noch weiterentwickeln, sondern sie sollte eine Rebellion, eine Revolte gegen alles Bestehende sein. [9]

Die Futuristen zerstörten lautstark die «alte Kunst», oftmals jedoch nur in Worten. Deren Wert bestand ihnen zufolge in Dauer, Zusammenhang, Ordnung, Komplexität, Tradition und Dogmen und wurde durch die Lehre der Konservatorien, Universitäten und Institute bestätigt. Diese Aggression gegen die traditionelle Kunst wurde selbst zur Kunst erklärt, Gewalt und Krieg wurden verherrlicht [10]. Man behauptete, die Moderne ließe sich nur schockartig und brutal realisieren. So forderte Marinetti:

«Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören... Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen... Schönheit gibt es nur noch im Kampf... Wir wollen den Krieg verherrlichen - diese einzige Hygiene der Welt.» [11]

Geschwindigkeit, Dynamik, Simultaneität, maschinelle Produktion, das waren die Merkmale der Moderne. Die modernen Nachrichten-, Kommunikations- und Transporttechnologien leiteten neue Wahrnehmungsvorgänge und ein neues Bewußtsein ein. [12] Die Geschwindigkeit der neuen Maschinen war mit veränderten psychischen Vorgängen verknüpft, subjektives Zeitempfinden wurde beschleunigt. Die klassischen Werke, auf Dauer angelegt, liefen diesem Prinzip der Modernisierung zuwider und forderten deshalb zur Anti-Kunst, zur Kunst der Zerstörung und Negation auf. [13] Die Futuristen machten so aus der Geschwindigkeit der Automobile, Straßenbahnen und Lokomotiven ihre Ideologie des modernen Lebens und der neuen Kunst, die sich für sie im hektischen Leben der Metropolen manifestierte. Grundbestandteil des Futurismus und alleiniger Inhalt der neuen Künste konnten daher nur die beschleunigte Bewegung, Schnelligkeit, Dynamismus und die «fiebrige Hast der Modernität» [14] sein. Die (theoretischen) Forderungen ihrer ersten Manifeste gingen dabei der eigentlichen künstlerischen Umsetzung voraus, die erst zögerlich zunächst in Malerei und Bildender Kunst, später auch in Literatur, Theater und Musik folgte. [15]

1.2. Kunst und Wirklichkeit

Der Anschluß der Maler an die von Marinetti initiierte, bisher vorwiegend literarische Bewegung gab den Anstoß für eine gattungsübergreifende Künstlergruppe. Mit dem Manifest «Die futuristische Malerei. Technisches Manifest» [16], im April 1910 veröffentlicht und unterschrieben von Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla und Gino Severini, ist der eigentliche Beginn der futuristischen Kunst gesetzt. Hier setzte man sich erstmals mit einer Umsetzung (praktischer Art) des futuristischen Kunstbegriffs auseinander [17] und postulierte, was auch in Zukunft den Mittelpunkt der Forderungen bilden sollte: «Nur die Kunst ist lebensfähig, die ihre Elemente in der sie umgebenden Umwelt findet.» [18] Die umgebende Umwelt, das war für die Futuristen die neue Technik, der industrielle Fortschritt, Praxis, Arbeit und Alltagsleben. Die Trennung zwischen Kunst und Technik sollte abgebaut werden. [19] Nicht imaginäre künstlerische Welten, wie sie die Kunst nach Meinung der Futuristen bisher schuf, sollten entstehen, sondern eine von allen traditionellen Fesseln befreite Kunst. Die konkrete Spiegelung der Moderne, keine künstlerische Verfremdung, wurde zum ästhetischen Gegenstand selbst erklärt, die Schönheit eines Autos über jener der Nike Statue aus Samothrake gestellt. [20] Technik und Maschinen sollten nicht nur in ihrem äußeren Erscheinungsbild in die Kunst eingebunden werden, sondern die Kunst sollte sich an die Logik der Maschinen, an deren Gesetze und Wirkungen auf Befinden und Psyche des modernen Menschen anpassen. Gemeinsamer Nenner aller Künste war die technische Revolution und die daraus resultierenden veränderten Wahrnehmungen. Aus der Forderung nach der Aufhebung der Grenze zwischen Technik und Kunst und nach einer Kunst, die dem Leben entspricht, folgte das Ziel einer umfassenden futuristischen Umgestaltung der technischen Lebenswelt durch die Künste, die ihre eigentliche Charakteristik als künstlich im Gegensatz zum realen Leben aufgeben sollte.

Ein umfassender futuristischer Lebensentwurf, das bedeutete auch, dass sich die Künste von ihrer Eigenart lösen und miteinander verschmelzen sollten. Eine Synthese von Kunst und Alltag forderte von den Künsten, das Kunstwerk und so auch den Menschen mit seiner Umwelt und mit der modernen Zeit in ihren Lebensäußerungen, Taten, Gedanken und Aktionen gleichzuschalten. Es ging dem Futurismus nicht, wie Strömungen vor und während ihm, wie dem Fauvismus oder Kubismus in der bildenden Kunst, um formale Probleme oder eine neue Ästhetik, sondern um die Erneuerung des Lebens im Gesamten. [21] Denkt man diese Forderung weiter, hätte sie eigentlich zur Auflösung der Kunst in ihrem damaligen Sinne führen müssen.

1.3. Ein Exkurs zum Futurismus in Malerei und Dichtung

Die futuristische Dichtung - ein Beispiel

Filippo Tommaso Marinetti (1912):

*«Schlacht: Gewicht und Geruch Mittag 3/4 flöten gestöhn gluthitze bumbum alarm Garga-
resch krachen knattern marsch Geklirr/tornister gewehre hufe nägel kanonen mähen rä-
der kisten juden schmalzgebäck ölkuchen kantilene/kramladen dunstwolken schillern au-
genbutter gestank zimt/schimmel flut und ebbe pfeffer rauferei schmutz wirbel blühender -
apfelsinenbaum filigran elend/würfel schachfiguren karten jasmin + muskatnuß + rose
arabeske mosaik aas stacheln pfusch...» [22]*

In der Literatur hieß Futurismus für Marinetti, der sich vor allem in der Dichtung versuchte, der Sprache ihre bisherige Logik zu nehmen. Sie sollte nur noch Klangträger und Symbol sein. Substantive wurden ohne Adjektive aneinandergereiht, Verben standen grundsätzlich im Infinitiv, Grammatik und Zeichensetzung wurden mißachtet, es gab kein «Ich», keine durch die Vergangenheit belastete Subjektivität. [23] Es gab keine Erzählung, keinen Stillstand, nur noch Aktivität um ihrer selbst willen, die in die Zerstörung mündete. [24] Nicht Verständlichkeit war wichtig, sondern der unmittelbare Ausdruck, der Klangeindruck an sich, der sich musikalischen Werten annähern sollte. [25]

Die futuristische Malerei - Beispiele

Umberto Boccioni forderte für die Bildenden Künste, die futuristischen Künstler sollten «den harten Rhythmus der Fabriken, den Lärm, das Pfeifen der Züge, das Heulen der Sirenen, das Klopfen der Motoren, die rhythmischen Schläge der Treibriemen» als Themen bevorzugen. [26]

Und weiter:

«Die Simultaneität ist für uns ...die bildnerische Sichtbarmachung eines neuen Absolutums: der Geschwindigkeit...eines neuen Fiebers: der wissenschaftlichen Entdeckung...Sie ist der lyrische Ausdruck der modernen Lebensauffassung, die auf der Schnelligkeit und Gleichzeitigkeit von Wissen und Mitteilung beruht...Es handelt sich darum, den Begriff des Raumes mit dem der Zeit zu vereinen.» [27]

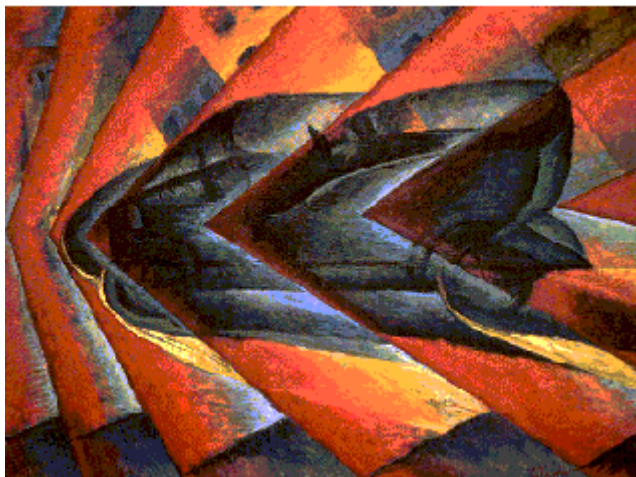


Abb. 1: Luigi Russolo: Dynamism of a Car (1912/13)

Dargestellt werden sollten nicht mehr Gegenstände oder Geschehen wie auf einer Bühne sondern der Künstler und seine Wahrnehmung der dynamischen Wirklichkeit. Rhythmus und Bewegung des Gegenstandes wurden Sujet. Die auf das Objekt wirkenden Kräfte physikalischer Art, die umgebenden Farben und der Raumcharakter sollten eingefangen, das Wesen der Bewegung erfaßt werden, wie es das nebenstehende Beispiel von Russolo verbildlicht.

Die räumliche Ebene wurde um die der Zeit erweitert in dem Versuch, den Bewegungsverlauf abzubilden. [28]

Da sich "alles bewegt" und «eine Figur niemals unbeweglich vor uns steht» [29], hieß das für Boccioni in der Ausführung sogenannte «Bewegungsplastiken» zu schaffen. [30]



Abb. 2: Umberto Boccioni:
Unique Form of Continuity in Space (1913)

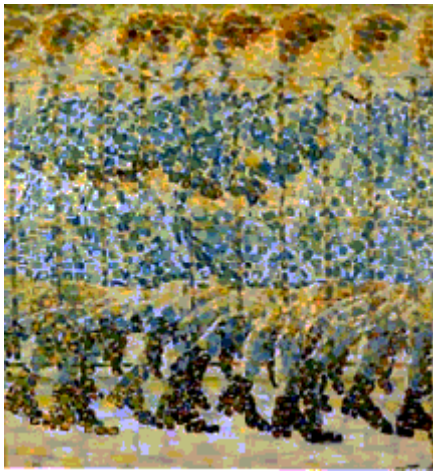


Abb.3: Giacomo Balla: Girl running
on a Balkony (1912)

Ein weiterer Maler im Kreis der Futuristen, Giacomo Balla, fasste Bewegungsverlauf in seiner einfachen Form auf. Ein Pferd hat nicht mehr vier, sondern vielleicht zehn Beine, die Räder einer Lokomotive werden vervielfältigt, und eine laufende Frau erinnert an Serienphotographien von Edward Muybridge. [31]

1.4. Mythos Maschine

Wenn Marinetti über den Umsturz alles Bestehenden, über eine umfassenden Technifizierung aller Lebensbereiche zu Funktionsräumen schreibt, dann war sein Ziel das Reich der Maschine. Er träumte von der Mutation der Körper zu Maschinen, vom Verschmelzen des Menschen mit der Maschine. Alles Trennende zwischen dem Menschen und ihr sollte aufgehoben werden, die Maschinenwelt sollte nicht die traditionelle, «alte» Welt erweitern, sondern ersetzen. [32]

In Marinettis Roman «Mafarka, le futurist» zeugt der männliche Protagonist allein durch die Kraft seines Geistes seinen Nachfolger Mafarka, ein Mischwesen, halb Mensch, halb Maschine, und zerstört sich dadurch selbst. Dieser Maschinenmensch, von dem Marinetti träumt, kann den Tod überwinden, ist maschinell multiplizierbar, ein stählerner Krieger, willenlos und ersetzbar. Er ist grausam, kämpferisch und befreit vom Laster der Emotionen, von Liebe, Moral oder Güte und hat die Charakteristik einer Maschine. [33] Der Roman selbst ist «ein Loblied der Grausamkeit [...] in einer Ästhetik des Häßlichen, die jedoch nicht subversiv oder anti-bürgerlich ist, sondern lediglich allgemein menschenverachtend und faschistoid.» [34]

Marinetti war die Frau und ihre Rolle als Mutter lästig, erotisches Begehren sollte nur noch der Maschine gelten und bald schon, so Marinetti, könne der Mann unabhängig von ihr seine eigenen maschinell funktionierenden Nachfolger zeugen. [35]

Er bestand auf der wahrhaftigen Möglichkeit, diese Wesen allein aus der Kraft des Geistes zu formen und erhob sie in den Status eines Gottes. [36] Richard Rubinig urteilt dazu:

«Mit der Vergottung des mechanischen Menschen der Zukunft und seiner Gefühlsentleerung ist der Bruch mit jeglicher Tradition als einem der stärksten Gefühlsfaktoren in der Natur des Menschen vollzogen.» [37]

Die Welt der Maschine wurde zum Mythos, ihre «Religion» bedeutete die Entfremdung vom Menschen. Diese mythenbehaftete Maschinenwelt, die den neuen Menschen hervorbringen sollte, erschuf jedoch nach Enrico Fubini

«nicht der neue Mensch des industriellen Zeitalters, sondern der italienische Bauer oder Mann aus dem Volk, der mit naivem Erstaunen und großer Verwunderung eine Welt betrachtet, [...] wo er nur den unwesentlichen Aspekt erfaßt: den glänzenden Stahl, das Dröhnen der Motoren, das Flugzeug, das zum ersten Mal den Himmel durchfurcht.» [38]

Maschine war für die italienischen Futuristen alles, was in irgendeiner Weise mit modernen technischen Mitteln funktionierte, die Straßenbahn ebenso wie Züge, Automobile und Industrieanlagen und allein aus diesem Grund bewunderungswürdig:

«Wir werden die großen Menschenmengen besingen.. besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken...die Brücken, die wie gigantische Athleten die Flüsse überspannen... die breitbrüstigen Lokomotiven.. und den gleitenden Flug der Flugzeuge.» [39]

Ihre Maschine ist niemals Moloch der Arbeit, das die Menschen in unwürdige Arbeits- und Lebensverhältnisse zwingt, wie es noch Karl Marx sah. [40] Sie ist allein ein positives Symbol für Freiheit, für die schnelle Fortbewegung der Automobile und Züge.

2. Die futuristische Musik

2.1. «Der Futurismus als Rebellion des Lebens» [41] - Francesco Balilla Pratella

Pratella war der eigentliche Musiker im Kreis der italienischen Futuristen. Unter Marinettis Einfluß verfaßte er mehrere Manifeste, in denen er seine (und Marinettis) Ideen einer neuen Musik darlegte und versuchte, seine Forderungen in Kompositionen mehr oder weniger erfolgreich zu realisieren. Die Idee, Kunst und Leben zu verbinden und das Leben in seiner ganzen Pluralität zu erfassen, stellte für ihn ebenso die Frage nach den Tönen der Umwelt, den Geräuschen, insbesondere denen der neuen technischen Errungenschaften.

2.1.1. Die Manifeste

Francesco Balilla Pratella fordert in seinem ersten «**Manifest der futuristischen Musiker**» (1911):

«...in die Musik all die neuen Haltungen der Natur (zu) tragen, die durch den Menschen kraft der unaufhörlichen wissenschaftlichen Entdeckungen auf jeweils verschiedene Weise bezwungen wird. Die musikalische Seele der Massen, der großen Industriebetriebe, der Züge, der Überseedampfer, der Panzerschiffe, der Automobile, und der Flugzeuge [...]. Den großen zentralen Motiven des musikalischen Gedichts muß man die Herrschaft der Maschine und das sieghafte Reich der Elektrizität hinzufügen.» [42]

Er wendet sich wie auch schon Marinetti in anderen Schriften vor ihm an die Jugend, spricht sich gegen den Traditionalismus aus, der an den Konservatorien, Akademien und Schulen gepflegt wird, bezeichnet sie als *«Brutstätten der Impotenz»* und die aktuelle Musik als vollkommen passiv, da sie vom Verlagsmarkt abhängig ist und den Gesetzen des Marktes folgt, die nach Wiederholung der *«müden Formel des Melodramas des 19. Jahrhunderts»* verlangt. [43]

«Der Futurismus, als Rebellion des Lebens, der Intuition und des Gefühls, als begeisternder und stürmischer Frühling, erklärt der Doktrin, dem Individuum, dem Werk, dass das Vergangene zum Schaden der Zukunft wiederholt, es am Leben erhält und hoch preist, einen unerbittlichen Kampf.» [44]

Pratella will keine Reform der Tradition, sondern einen völligen Neubeginn. Er spricht von der Freiheit einer Geräuschorganisation, die im Bewußtsein der neuen technischen Errungenschaften zu neuen musikalischen Gestaltungen führen soll. Das neue Klangbewußtsein, geschaffen durch die Maschine, soll durch die Musik verwirklicht werden. Dabei soll sich die Melodie von jeder rhythmisch - metrischer Taktordnung frei entfalten, harmonische und kontrapunktische Strukturen überwinden. [45]

Sein zweiter Aufruf, der einige Monate später folgte, das **«Manifest der futuristischen Musik» (1911)** [46], geht näher auf die von ihm geforderten Neuerungen in der Musiksprache ein. Für Pratella sind alle großen Musiker von Palestrina und Bach bis Beethoven und Wagner Futuristen, weil sie Neuerer waren. Aus seiner Grundidee, die Musik zu den Geräuschen des Alltags zu öffnen, folgert er, dass Konsonanz und Dissonanz als Werte inexistent sein sollen. Tonalität, die herkömmliche rhythmische Ordnung und die traditionellen Gattungen und Formen der Musik sollen zerstört werden. Er fordert die Erweiterung der diatonischen Skala mittels Mikrintervallen und die Nutzung nichttemperierter Skalen, um so die Fülle der möglichen Beziehungen zwischen den Tönen zu erweitern und die realisierbaren Akkorde zu vervielfachen. Er verlangt Polyphonie und Polyrhythmik. Mehrere Tonschichten sollen simultan existieren, sich jedoch unabhängig voneinander entfalten und jede ihren eigenen Dynamismus bewahren, verschiedene Rhythmen gleichzeitig ablaufen und sich keinem höheren Organisationsprinzip fügen, ungleiche Taktarten sich kontrastieren, unterschiedliche musikalische Bewegungen parallel existieren. Diese Gleichzeitigkeit mehrerer Tonebenen verweist auf den Wunsch, eine Einheitlichkeit, Kontinuität im Inneren des Werkes auszuschließen. Polyrhythmik, verbunden mit neuen Klangwirkungen, kann die geschlossene Form überwinden und die traditionelle Zeitform verändern. Ein in sich geschlossenes Kunstwerk wird unmöglich, die Kunst kann sich dem Alltäglichen, Ungeordneten angleichen und es in sich aufnehmen. Bei der Frage nach dem 'Wozu' bleibt Pratella jedoch undeutlich, spricht vom rebellierenden Genie, von der Verherrlichung der Technik und der Maschine und von der Auflehnung gegen die Vergangenheit. Der in die traditionellen Formen eingezwängte Künstler soll sich befreien und so seine Fähigkeiten ungehindert entfalten können. [47]

Im Manifest **«Die Zerstörung der Quadratur» (1912)** führt er weiter aus:

«Die futuristische Musik erreicht die völlige Freiheit des Rhythmus..., die der freie Rhythmus beim Wort gefunden hat (Verweis auf Marinettis Dichtungen, d.A.)... Wir Futuristen begründen die neue Ordnung der Unordnung.» [48]

Später äußerte Pratella zu seinen Manifesten kritisch, dass besonders die Gedanken zur Beziehung zwischen Musik und Maschine weder von ihm gedacht noch geschrieben worden waren:

Diese Ideen *«erfand Marinetti und fügte sie aus eigenem und im letzten Augenblick hinzu. Ich war dann immer sehr erstaunt, sie mit meiner Unterschrift versehen zu lesen, aber da war die Sache bereits geschehen.»* [49] Pratella selbst distanzierte sich später von den Ideen der Futuristen, verschrieb sich folkloristischen Studien und entfernte sich auf diese Weise nie vom gesteigerten Nationalismus der italienischen Futuristen.

2.1.2. Werke

Wie sah nun die Realisierung seiner Forderungen, wie Auflösung der Tonalität, Überwindung von Begriffen wie Konsonanz und Dissonanz oder Polyrythmik in den im Zeichen des Futurismus entstandenen Kompositionen Pratellas aus? In **«Inno alla vita - musica futurista per orchestra» (1912)** bestimmen Ganztonskalen und eine Melodieführung die an Volks- und Kinderliedern erinnern. In **«La Guerra» (1913)**, bestehend aus drei Orchestertänze in Rondoform, erscheinen wieder Ganztonskalen und Volksliedmelodien, jedoch auch rhythmische Turbulenzen und Tempoveränderungen, aber weder Polyrythmik und Polyphonie noch die Durchsetzung anderer seiner Forderungen. Einzig die Satzbezeichnungen, wie **«La Battaglia» (2.Satz)** und **«La Vittoria» (3.Satz)**, lassen die Verbindung zum Futurismus erkennen. Seine Oper **«L'aviatore dro» (1912-14)** erzählt die Geschichte eines Fliegers, der durch seinen heldenhaften Tod die Geburt einer neuen reinen Welt als kosmisches Wunder sichert. Trotz der Verwendung futuristischer Elemente bleibt die Geschichte im romantischen Operschema verhängen - eine bürgerliche Dreiecksgeschichte mit Held, Rivale und Frau. Der Vokalstil ist bei allen Figuren ähnlich, immer wiederkehrende melodische Figuren erinnern an Volkslieder und Gregorianik. Die geforderte vertikale Polyrythmik ist nicht zu erkennen, der Rhythmus bleibt eindimensional und variiert nur in horizontaler Richtung. Das Libretto geht sprachlich jedoch weiter, die Verse sind metrisch frei und starre Reimkadenzen überwunden. [50]

Die Betrachtung der futuristischen Musik Pratellas legt die Annahme nahe, dass allein die Manifeste Träger der innovativen Gedanken sind. Eine kompositorische Umsetzung seiner Ideen ist in jenen drei Werken nicht zu sehen. Er verurteilte den Impressionismus und nutzte andererseits Ganztonskalen. Er verkündete den Bruch mit der Vergangenheit, nahm aber Elemente Alter Musik in seine Kompositionen auf.

Pratella verschwieg in seinem starken Nationalismus andere musikalische Neuerungen in Europa. Schönberg komponierte seit 1909 atonal. «Pierro Luniare» entstand 1912, im gleichen Jahr wie Pratellas «Inno alla vita». Busoni forderte bereits 1907 Drittel- und Sechsteltöne in seinem «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst». [51]

2.2. Das Geräusch in der Musik - Luigi Russolo

2.2.1. Die Hauptschrift - Die Geräuschkunst (1913)

Luigi Russolo war von der Aufführung Pratellas «Inno alla vita» 1913 so begeistert, dass er in einem Brief an den Komponisten seine Ideen einer neuen futuristischen Musik formulierte. Dieser Brief, später unter dem Titel **«Die Geräuschkunst»** [52] erschienen, war der Auftakt zu eigenen Versuchen in musikalischer Hinsicht, Russolo war bisher eher im Bereich der Bildenden Kunst und Malerei bei den Futuristen in Erscheinung getreten. [53]

In diesem Brief an Pratella legt er seine Sicht zur Entstehung von Musik und reinen Tönen auf der einen und dem Geräusch auf der anderen Seite ausführlich dar: *«Das Leben der Vergangenheit war Stille. Mit der Erfindung der Maschine im 19.Jahrhundert entstand das Geräusch.»* Dieses Geräusch dominiert heute und verdrängt immer mehr die reine, klare Musik. Das frühe Leben, gekennzeichnet durch Stille, verband mit den ersten Tönen, hervorgebracht durch einfache Instrumente, göttliche Eigenschaften:



Abb. 4: F.B. Pratella: Musica futurista per orchestra op.30 (1912), Klavierauszug S.1

«So entstand der Begriff des Tones als selbständige Sache, die sich vom Leben unterscheidet und von ihm unabhängig ist. Daraus ging die Musik als phantastische, unverletzliche und heilige Welt hervor, die über der wirklichen liegt.»

Diese Musik, anfänglich um Klarheit und Reinheit bemüht, wird heute immer dissonanter *«und nähert sich so dem Tongeräusch»*, ein Prozeß, der parallel stattfindet *«mit der Entwicklung der Maschinen, die überall mit den Menschen zusammenarbeiten»*.

Dem Ohr eines Menschen aus dem 18. Jahrhundert wären diese Geräusche schrecklich erschienen, doch der heutige Mensch, so Russolo, findet Gefallen daran. Vergleicht man nämlich das Tongeräusch mit der alten Musik der reinen Tönen, erscheint letztere als allzu bekannt und abgenutzt, die neuen Geräusche der Stadt als neu und aufregend:

«Uns wird viel größerer Genuß aus der idealen Kombination der Geräusche von Straßenbahnen, Verbrennungsmotoren, Automobilen und geschäftigen Massen als aus dem Wiederhören beispielsweise der Eroica oder Pastorale [...]. Wir werden uns damit unterhalten, daß wir im Geiste die Geräusche der [...] Massenunruhen der Bahnhöfe, Stahlwerke, Fabriken, Druckpressen, Kraftwerke und Untergrundbahnen orchestrieren.»

Der Ton hat weder am Leben teil, noch kann er Überraschungen bereithalten. Er liegt über der realen Welt. Das Geräusch dringt aus dem Gewirr des Lebens zu uns, ist überraschend. Es unterscheidet sich nach Russolo vom Ton in seiner in Takt und Stärke unregelmäßigen und verworrenen Vibration. In jedem Geräusch gibt es einen Ton, manchmal auch einen Akkord, der in dieser gesamten Unregelmäßigkeit vorherrscht. Diese Ordnung in der Unordnung müsse verstärkt und in Kompositionen genutzt werden. Ebenso verhält es sich mit dem Rhythmus im Geräusch:

es herrscht immer einer vor, um ihn herum existieren jedoch zahlreiche Sekundärrhythmen.

Russolo stellt in diesem seinem ersten Manifest eine Ordnung der Geräuschfamilien auf, von der er behauptet, dass sie vollständig sei. Gruppe 1 umfaßt beispielsweise Brummen, Donnern, Bersten während die 5. Gruppe Geräusche enthält, die durch das Schlagen auf Metall, Holz, Leder, Steinen etc. entstehen.

Da die Klangfarben, die ein herkömmliches Sinfonieorchester mit seinen 5 Instrumentengruppen wiederzugeben vermag, diese neuen Geräusche der Moderne nicht erzeugen kann, wird, so folgert Russolo, die moderne Musik ihre derzeitige Sackgasse nie überwinden können.

Die Schlußfolgerungen, die er aus diesen Ausführungen zieht, sind u.a. folgende:

1. Die Geräusche müssen zu den Tönen treten und diese ersetzen.
2. Die Tonlagen und Instrumente müssen durch neue Geräte erweitert werden.
3. Verschiedenartige Rhythmen müssen in der Musik miteinander verbunden werden.
4. Bei der Aufnahme von Geräuschen in die Musik sollen diese nicht bloß nachgeahmt, imitiert werden, sondern phantasievoll und frei miteinander kombiniert werden: *«Obwohl die Eigenart des Geräusches darin besteht, uns brutal ins Leben zu versetzen, darf sich die Geräuschkunst nie auf eine imitative Wiederholung des Lebens beschränken.»*

Seine Vorhersage ist, dass Motoren und Maschinen eines Tages so aufeinander abgestimmt sein werden, dass eine Fabrik als berauschesendes Geräuschorchester erscheint. [\[54\]](#)

2.2.2. Theorie und Praxis

Das von Russolo geforderte Heraustreten aus dem Kreis der reinen Töne hinein in die Vielfalt der Geräuschtöne schließt nicht nur eine Erweiterung unserer musikalischen Sensibilität ein, sondern auch eine neue Verbindung von Musik und Leben. Das Geräusch in der Musik bringt Alltag und Leben in die bisher abstrakte Musik und umgekehrt Musik ins Leben. [55]

Die Kunst sollte sich mit dem Leben identifizieren und unter diesem Primat eine neue musikalische Region, die des Geräusches, erschließen, das künstlerisch organisiert und phantasievoll kombiniert sein sollte. Russolo entdeckte so die «*musikalische Poesie der Technik*», die «*Hereinnahme der Maschinenwelt in das musikalische Kunstwerk*» «*mit der musikalischen Beseelung der Maschinerie*» [56] und schaffte die Kunst des 'Bruitismus', der Lärm-musik, wie er es selbst nannte, mit der Forderung, dass die Technik die Tonkunst verändern muß.

Um sich diesem Ziel zu nähern, versuchte sich Russolo in der Konstruktion sogenannter 'Intonarumori' (Geräuschinstrumente) oder 'Bruiters' (Lärmtöner). Von diesen ist heute nur noch bekannt, das diese Kästen in verschiedenen Größen und Formen, versehen mit Schalltrichtern, Kurbeln und Hebeln, vor allem mechanisch wie herkömmliche Instrumente funktionierten, teilweise auch mit Schwachstrom aus Akkumulatoren betrieben wurden und Summer mit Unterbrechern für die Geräuscherzeugung sorgten. Bis 1916 baute er 21 dieser Intonarumori, die verschiedene Geräusche in unterschiedlichen Tonhöhen hervorbringen konnten. Später vereinigte er sieben verschiedene Geräusche auf 12 Tonstufen im sogenannten Rumorarmonio, einem Geräuschharmonium. Leider wurden alle Geräte im 2. Weltkrieg zerstört. [57]

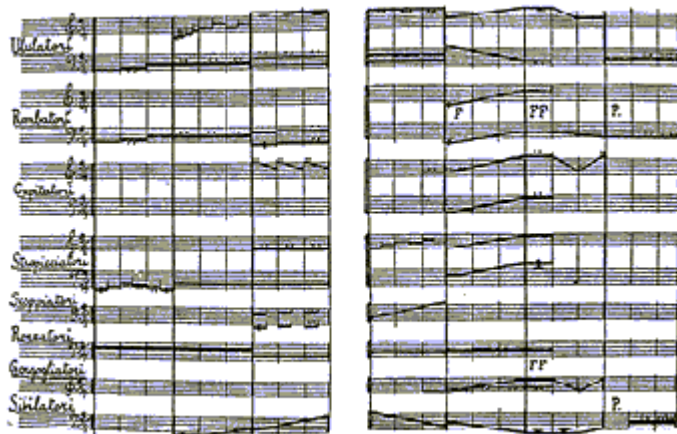


Abb. 5: Luigi Russolo:
Erwachen der Stadt, Partitur für Intonarumori

Die Kompositionen Russolos für Intonarumori, die Titel tragen, wie «*Erwachen der Stadt*», «*Überfall in der Oase*», «*Automobile und Aeroplane*» oder «*Mahlzeit auf der Kasinoterasse*», wurden 1913/14 in Modena und Mailand uraufgeführt. [58] Doch auch Russolos Werke können in futuristischer und musikalischer Hinsicht nicht völlig überzeugen. Prieberg jedenfalls, der eine der seltenen Aufnahmen mit Intonarumori hörte, stellte enttäuscht fest:

«Wenn man bedenkt, wie weit Strawinsky 1921 war, sind diese beiden Stücke rundweg lächerlich. Gewiß, die Vielfalt der Geräusche - Grollen, Zischen, Pfeifen - war damals etwas Neues, Beunruhigendes. Eine italienische Serenade, ein Abendständchen mit dem Löwengebrüll der 'ululatori' (Bezeichnung eines Intomarumori, d.A.) - nicht auszudenken! Freilich ist dafür alles, was das Orchester spielt, überaus einfach.» [59]

Und über Russolo urteilt er später:

«Er war - glaube ich - ein wenig bedeutender provinzieller Komponist. Das Studium am Konservatorium in Mailand dürfte ihn kaum verändert haben. Er blieb unbekannt. Kein Musiklexikon verzeichnet seinen Namen.» [60]

3. Der Futurismus, seine Musik und die Auswirkungen auf die Moderne

Wenn das eigentlich Neue der Ideen Russolos und Pratellas in den Manifesten und Briefen und nicht in ihren Werken oder neuen Instrumenten lag, so bleibt die Frage, was vom Futurismus übrig geblieben ist.

Indem sie Alltagsgeräusche in die Musik einbinden, die Klangmittel überhaupt emanzipieren wollten, drückte sich ihre Absicht aus, Kunst wieder mit dem Leben zu verbinden, die Wirklichkeit in die Kunst einzubinden. Sie gelangten so (theoretisch) von der idealisierten Klang- und Ausdrucksgebung zur klanglichen Wirklichkeitsdarstellung des Geräusches, das im modernen Leben zu finden ist.

Mit dem Ansatz, der Musik die traditionellen Grundlagen zu entziehen, konnte sich außerdem eine neue Wirkung der Musik verbinden. Die Forderung beispielsweise nach Mikrointervallen bedeutete zugleich auch einen Vorstoß in einen neuen Hörbereich. Durch die Konstruktion von Geräusch- und Schlaginstrumenten, die in der europäischen Kunstmusik bis dahin relativ unberücksichtigt geblieben waren, näherte sich Russolo außereuropäischen »primitiven« Musikgestalten, die ihre Musik mehr darauf aufbauen. Die Emanzipation von Klang und rhythmischen Reizen, die sowohl Russolo als auch Pratella forderten, machten neues, irrationales Erleben möglich. [61]

Der Einfluß des musikalischen Futurismus auf die ihm folgenden Strömungen der Avantgarde wird zwiespältig gesehen. Oft schreibt man ihm die Rolle des Vordenkers der konkreten und elektronischen Musik zu. Nach dem zweiten Weltkrieg näherten sich elektronische und konkrete Musik durch ihre neuen Klang- und Ausdrucksmittel, die unabhängig von traditionellen Instrumenten und Klanggebungen waren, den Bestrebungen der Futuristen an. So spricht Paul Schaeffer Russolo in seinen Aufzeichnungen die Vaterschaft der konkreten Musik zu. [63] Schaeffer, der sein erstes 'concert de bruit' 1949 noch mit mechanischen Instrumenten veranstaltete, sich ab 1950 auf die elektroakustische Produktion seiner konkreten Musik konzentrierte, benutzte Klänge aus der täglichen Umwelt als Klangmaterial. [64] Russolos Intonarumori zur Geräuscherzeugung könnten so als Vorläufer der elektroakustischen Schallträger, wie sie die konkrete Musik benutzte, angesehen werden. [65] Mayer-Rosa bestätigt einen weiteren gemeinsamen Punkt:

«Von der bruitistischen Ästhetik und den Kompositionen der Futuristen bis zur elektronischen Musik läßt sich die 'Emanzipation des Geräusches' als eines der bestimmenden Elemente in fortschreitender Entwicklung verfolgen.» [66]

Der neuen Wirkung von Musik als Geräusch und somit eines neuen Hörerlebnisses folgte die Idee der elektronischen Musik in einem unkontrollierbaren und rauschhaften Einfluß.

Die kompositorischen Fähigkeiten von Russolo und Pratella waren sicherlich beschränkt, ob ihre Ideen aber gänzlich ohne Wirkung blieben, läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Ebenso Impressionismus, Expressionismus und die Zwölftonmusik haben zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Musik zu Klangabstraktion und Verselbständigung der Dissonanz beigetragen. So lagen die Forderungen der Futuristen nach Erneuerung dem nahe, was viele Musiker der Zeit anstrebten. [67]

Futuristische Malerei und Bildhauerei haben jedoch wesentlich größere Aufmerksamkeit und auch fruchtbarere Ergebnisse erlangt als die Musik.

Betrachtet man den Futurismus in seiner gesamten Erscheinung, so ist als eines der Hauptergebnisse festzuhalten, dass durch den Ausgangspunkt, die Kunst an die Ideen des Fortschritts und der Praxis anzuknüpfen, die Unterscheidung der Kunst von Technik, Alltag und Arbeitsleben aufgehoben werden konnte. Durch das Auflösen der bisher üblichen und erlaubten Verfahren, Formen und Aufgaben der Kunst wollte man aus den traditionellen Techniken ausbrechen. Das klassische, auratische Kunstwerk, das Kunstideal der bürgerlichen Gesellschaft, wurde mit dem unmittelbaren Leben konfrontiert als »Infiltration der Kunst durch 'triviale' Material«. [68] Die Kunst, die sich normalerweise dadurch legitimiert, dass sie die Welt des Alltäglichen abstößt, wurde (theoretisch) wieder in die Gesamtheit des Lebens eingebunden. Die Spaltung zwischen der authentischen, hohen Kunst des Bürgertums

und der praktischen Alltagskunst konnte so von den Futuristen überwunden werden. Sie widersetzten sich durch ihre neue Auffassung davon, was Material der Kunst sein kann, dem noch aktuellen bürgerlichen Geniekult. Durch die Ausweitung in den Alltag, in die Geräuschkunst löste sich die Überhöhung des künstlerischen Materials auf. Andererseits erhoben die Manifeste der Futuristen die geforderte Alltagskunst durch die Theoretisierung wieder in die Kunsttheorie und damit in die höhere Kunst.

Desweiteren ist zu bezweifeln, inwieweit eine reine Befolgung von manifestierten Forderungen in der künstlerischen Praxis wirklich noch einer Befreiung des Künstlers von allen Fesseln entspricht, wie es Pratella forderte. [69]

Als grundsätzliches Problem der Futuristen ist daher sicherlich die Art der Vergeistigung ihrer künstlerischen Vorstellungen in den Manifesten anzusehen, in denen Forderungen an die Kunst konstruiert wurden, die praktisch nicht eingelöst wurden, vielleicht auch nicht eingelöst werden konnten.

Was ihre (vor allem Marinettis) Glorifizierung der Maschine betrifft, ist zu fragen, ob die damit verbundene Menschenverachtung die Trennung zwischen Technik und Leben in dieser Form wirklich abbauen konnte und nicht vielmehr verschärft hat. Der Mythos des neuen modernen Menschen, der in seiner technisierten Umwelt aufgeht, schien sich für Marinetti schließlich in der faschistischen Ordnung zu realisieren. Seine Verherrlichung von Krieg und Gewalt als künstlerisch - revolutionäres Mittel machten die Technik zum Subjekt und Initiator der Zerstörung und den Menschen zu ihrem Opfer. [70] Das negative Bild der Futuristen, dass von ihrer Verherrlichung der Gewalt und Zerstörung und ihrer Affirmation des Faschismus ausgeht, dauert bis heute an. Gramsci urteilte bereits 1929: die Futuristen hätten *«zerstört, zerstört, zerstört, ohne sich darum zu kümmern, ob die neuen Kreationen, die Produkte ihrer Aktivität insgesamt ein höherstehendes Werk darstellen, als das, was sie zerstört haben.»* [71]


Den Futurismus als Ursprung oder Wegweiser der europäischen Avantgarde anzusehen wäre sicherlich falsch. Schon allein zeitgleiche Entwicklungen in der Musik oder der zeitlich frühere Kubismus in der Malerei sprechen dagegen. So ordnet auch Georg Simmel den Futurismus in die Epoche der Krise, des Umbruchs ein und wertet seine Dekonstruktion der bürgerlichen Tradition als nur kurzfristige Leistung. Was den Inhalt ihrer Kunst betrifft, so seien nur Simultaneität und ihr universeller Dynamismus in die folgenden Avantgardebewegungen eingeflossen. [72]

Der Futurismus selbst hat schließlich keine neue Tradition begründet. Seine Wirkung auf die ihm unmittelbar folgenden Strömungen der Moderne blieben beschränkt.

Endnoten

1. WS 00/01, HU-Berlin, Musikwissenschaftliches Seminar.
2. Marinetti auf der ersten futuristischen Soirée am 12.01.1910, zit. nach: Baumgarth, S.37.
3. Diese 'serate futuriste' waren das Podium, in dem die Futuristen ihre Forderungen und künstlerischen Produkte vorstellten und in denen sie mit provokativen Auftritten für Beachtung sorgten. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.57.
4. Das im Januar 1909 im Figaro veröffentlichte erste «Manifest des Futurismus» war trotz der dichterischen Fiktion einer Gemeinschaftsarbeit allein von Marinetti verfaßt worden. Vgl. Baumgarth, S.23.
5. Vgl. Stahl, S.74 und Baumgarth, S.7ff.
6. Marinetti, zit. nach: Baumgarth, S.27.
7. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.196.

8. Nach Bezeichnungen wie Dynamismus oder Elektrizität entschied sich Marinetti schließlich für Futurismus. Diese Bezeichnung hatte er wahrscheinlich der Schrift eines katalinischen Schriftstellers, Gabriel Alomar, entliehen, «El Futurismo», 1903 in Barcelona erschienen. Vgl. dazu: Baumgarth, S.22ff.
9. Vgl. Kolleritsch, S.7.
10. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.60.
11. Marinetti: «Manifest des Futurismus», in: Baumgarth, S.26.
12. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.196.
13. Vgl. Danuser: «Wer hören will, muß fühlen - Anti-Kunst oder Die Kunst des Skandals», in: Kämper, S.97ff.
14. Schmidt-Bergmann, S.34.
15. Vgl. ebenda, S.35.
16. Boccioni, Carrà, Russolo et al.: „Die futuristische Malerei. Technisches Manifest“, in: Baumgarth, S.181ff.
17. Vgl. Stahl, S.77ff.
18. Boccioni, Carrà, Russolo et al.: «Die futuristische Malerei. Technisches Manifest», zit nach: Schmidt-Bergmann, S.69.
19. Vgl. Skyllstad: «Futurismus und Futurologie», in Kolleritsch, S.93.
20. «*Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen...ein aufheulendes Auto...ist schöner als die Nike von Samothrake.*» Zitat Marinetti: «Manifest des Futurismus», in Baumgarth, S.26.
21. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.196.
22. Marinetti: «Schlacht. Gewicht und Geruch», entnommen aus: Stahl, S.94.
23. Vgl. Marinetti: «Zerstörung der Syntax - Drahtlose Phantasie - Befreite Worte», in: Baumgarth, S.173ff. und Stahl, S.83.
24. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.253ff.
25. Vgl. Fellerer, S.24ff.
26. Umberto Boccioni, zit. nach: Mayer-Rosa, S.24.
27. Ebenda: «Pittura Scultura Futuriste. Dinamismo Plastico», zit. nach: Baumgarth, S.215f.
28. Vgl. Stahl, S.81f.
29. Boccioni, Carrà, Russolo et al.: Titel s. Fußnote 18, zit. nach: Schmidt-Bergmann, S.199.
30. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.298ff.
31. Vgl. ebenda, S.198.
32. Vgl. ebenda, S.18,47.
33. Vgl. Rubinig: «Die Lebensverwirklichung des Futurismus», in: Kolleritsch, S.80.
34. Stahl, S.91.
35. Vgl. Rubinig: Titel s. Fußnote 33, in: Kolleritsch, S.80 und Schmidt-Bergmann, S.127.
36. Vgl. Rubinig: Titel s. Fußnote 33, in: Kolleritsch, S.81.
37. Ebenda, S.81.
38. Fubini: «Der Futurismus in der italienischen Musik», in: Kolleritsch, S.34.
39. Marinetti: «Manifest des Futurismus», in: Baumgarth, S.26/27.

40. Vgl. Karl Marx: «Maschinerie und große Industrie», in: Marx und Engels: Werke, Band 23 «Das Kapital», Berlin/ DDR 1968, S.441ff.
41. Pratella: «Manifest der futuristischen Musiker», zit. nach: Bosseur: «Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse», in: Kolleritsch, S.48.
42. Ebenda, zit. nach: Fubini: Titel s. Fußnote 38, in: Kolleritsch, S.30.
43. Vgl. ebenda, S.28.
44. Pratella: «Manifest der futuristischen Musiker», zit. nach: Bosseur: «Der Futurismus und das Werk von Edgard Varèse», in: Kolleritsch, S.48.
45. Vgl. Fellerer, S.31.
46. Vgl. dazu: Fubini: Titel s. Fußnote 38, in: Kolleritsch, S.28f.
47. Vgl. ebenda, S.28ff und Bosseur: Titel s. Fußnote 44, in: Kolleritsch, S.37ff.
48. Pratella: «Die Zerstörung der Quadratur», zit. nach: Mayer-Rosa, S.24.
49. Pratella, zit. nach Fubini: Titel s. Fußnote 38, in: Kolleritsch, S.30.
50. Vgl. dazu: Nicolodi: «Der musikalische Futurismus in Italien», in: Kämper, S.47ff.
51. In seinem Artikel «Futurismus der Tonkunst» (1912) äußerte sich Busoni enttäuscht über die Gegnerschaft der Futuristen. Er sah sich nicht als Gegner der Bewegung, eher befürwortete er ihre Forderungen: «*Es gefällt mir, und ich stand schon längst auf dieser Seite.*» Er stellte aber auch die berechnete Frage «*Haben wir auch Talent?*» und noch direkter «*Können wir alles Alte und ebensogut wie die Alten, bevor wir Neues beginnen?*», zit. nach: Riethmüller: «Futurismus der Tonkunst?», in: Kämper, S.131, 133.
52. Russolo: «Die Geräuschkunst», in: Schmidt-Bergmann, S.235ff. Die nachfolgenden Zitate entstammen diesem Aufsatz.
53. S. Abschnitt 1.3., S.5f.
54. Vgl. Russolo: «Die Geräuschkunst», in: Schmidt-Bergmann, S.235ff.
55. Vgl. Fubini: Titel s. Fußnote 38, in: Kolleritsch, S.31.
56. Prieberg, Fred-K.: Musica ex machina, zit. nach: Mayer-Rosa, S.25.
57. Vgl. Fellerer, S.36ff.
58. Vgl. Mayer-Rosa, S.26.
59. Prieberg, S.41/42.
60. Ebenda, S.42.
61. Vgl. Fellerer, S.6ff.
62. Vgl. ebenda, S.6ff.
63. Vgl. Prieberg, S.24.
64. Vgl. Kaufmann: «Die Präsenz futuristischer Ideen in der elektroakustischen Musik», in: Kolleritsch, S.50/51.
65. Vgl. Kolleritsch, S.9.
66. Mayer-Rosa, S.52.
67. Vgl. Fellerer, S.19.
68. Stahl, S.76.
69. Vgl. Abschnitt 2.1.1., S.10.
70. Vgl. Danuser: Titel s. Fußnote 13, in: Kämper, S.99.
71. Antonio Gramsci: «Ist Marinetti ein Revolutionär?», zit. nach: Schmidt-Bergmann, S.150.
72. Vgl. Schmidt-Bergmann, S.70/71. 

Literatur

Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966.

Brandt, Sylvia: *Bravo! & Bum Bum!. Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus*, Frankfurt am Main 1995.

Fellerer, Karl Gustav: *Der Futurismus in der italienischen Musik*, Brüssel 1977.

Hulten, Pontus (Hrsg.): *Futurismo & Futurismi*, Mailand 1986.

Kämper, Dietrich (Hrsg.): *Der musikalische Futurismus*, Laaber 1999.

Knapp Cazzola, Margit: *Die einzige Hygiene der Welt. Futurismus, Faschismus und Filippo Tommaso Marinetti*, aus: *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 - 1956*, Ausstellungskatalog. Band 2, Wien 1994, S.682 - 685.

Kolleritsch, Otto: *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Studien zur Wertungsforschung. Band 8, Graz 1976.

Marinetti, F.T.: *Futuristische Dichtungen (1912)*, übers. Von Else Hadwiger, Serie Vergessene Autoren der Moderne VI, Siegen 1985.

Mayer - Rosa, Eugen: *Musik und Technik. Vom Futurismus bis zur Elektronik, Beiträge zur Schulmusik*, 27. Heft, Wolfenbüttel und Zürich 1974.

Prieberg, Fred K.: *Die futuristische Bewegung*, in: ders.: *Musica ex Machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Frankfurt / Berlin 1960.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993.

Stahl, Enno: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-1933). Vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*, Frankfurt am Main 1997.

Noten

Pratella, F. Balilla: *La Guerra. Tre danze per orchestra*, Bologna, London 1918.

ebenda: *Musica futurista*, Reduzione per Pianoforte (Klavierauszug), Bologna 1912.

Abbildungsverzeichnis

Balla, Giacomo: *Girl Running on a balcony*, 1912, Öl auf Leinwand, 125 x 125 cm, entnommen aus: Hulten, S.73.

Boccioni, Umberto: *Unique form of Continuity in Space*, 1913, Bronze, 126,4 x 89 x 40,6 cm, entnommen aus: ebenda, S.133.

Pratella, Francesco Balilla: *Musica futurista per orchestra op.30 (1912)*, Klavierauszug S.1, entnommen aus: Kämper, S.57.

Russolo, Luigi: *Dynamism of a Car*, 1912-13, Öl auf Leinwand, 104 x 140 cm, entnommen aus: entnommen aus: Hulten, S.210.

ebenda: *Erwachen der Stadt*, Partitur für Intonarumori, entnommen aus: Prieberg, S.31.