

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 11: Wohnmöglichkeiten für Alleinstehende

Artikel: Vergängliches und Zukünftiges im Futurismus
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-29081>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 20.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Carlo Carrà, Bildnis des Dichters F.T. Marinetti, 1910. Sammlung Benedetta Marinetti, Rom /
Portrait du poète F.T. Marinetti / Portrait of the Poet F.T. Marinetti Photo: Giacomelli, Venedig

Vergängliches und Zukünftiges im Futurismus

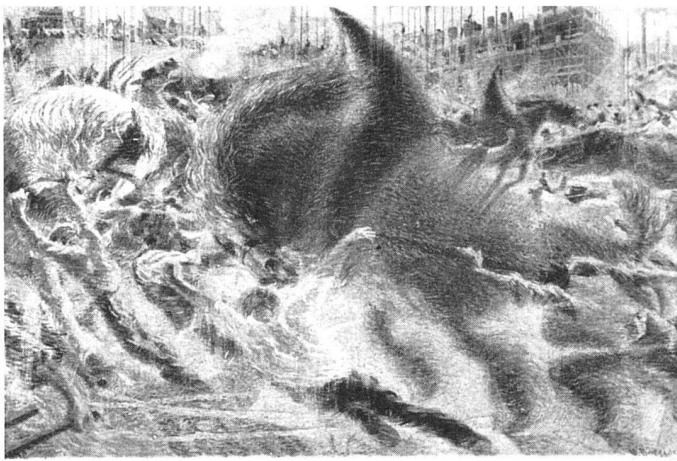
Von Carola Giedion-Welcker

I. Theorien: Zeitkritik und Neuformung

Der Futurismus gehört chronologisch an die Spitze jener «Ismen», die als Revolten und Glaubensbekenntnisse im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts sich seismographisch abzeichneten. Im Grunde erwachsen sie aus Gewissenskrisen, aus dem Bedürfnis, der eigenen Generations- und Zeitsituation gerecht zu werden. Dichter wurden nun häufig zu Anregern, Interpreten und Wortführern der Maler-Ideologien. Zuerst war es Guillaume Apollinaire in Paris, der den Kubismus vertrat; in Italien war es der Dichter F. T. Marinetti, der in Mailand eine Gruppe junger Dichter zu geistigem Zusammenschluß (La Poesia) anregte, an deren kultu-

relle Revolte und neuen Aufbaugedanken sich bald auch die bildenden Künstler anschlossen.

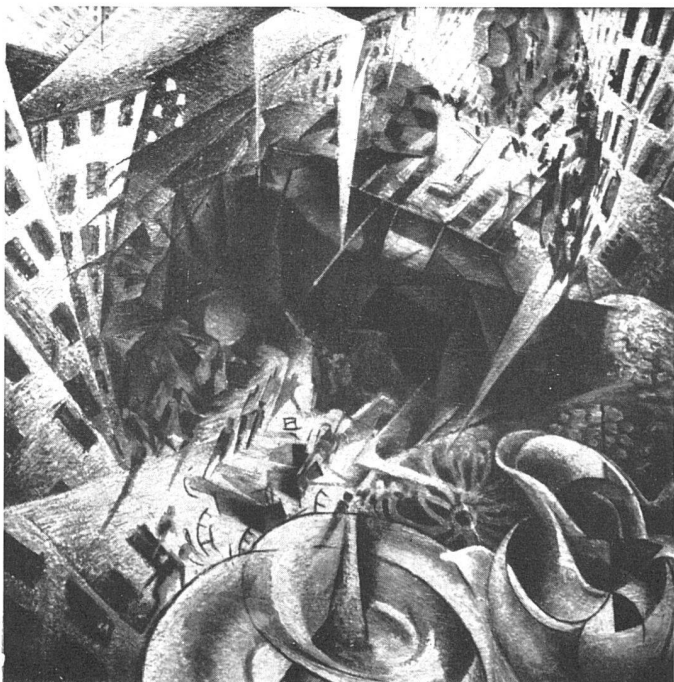
Im Februar 1909 erschien in Paris im «Figaro» das erste futuristische Manifest von Marinetti, durchsetzt von anarchistischer Auflehnung, individuellen Freiheitsansprüchen und erfüllt von schäumender Vergangenheitsverachtung. Gleichzeitig war aber auch ein anderer Ton vernehmbar, eine begeisterte Zukunftsgläubigkeit und eine kühne Sprungbereitschaft, sich auf ein ganz neues Abenteuer einzulassen: aus einem stimulierenden Gegenwartsbewußtsein heraus Geist und Gesicht der eigenen Zeit künstlerisch zu prägen.



Umberto Boccioni, *Die Stadt steigt auf*, 1909/1910. Galleria d'Arte Moderna, Rom | *La ville monte* | *The rising City* Photo: Giacomelli, Venedig

Es wäre falsch, nur Eitelkeit und Bluff aus diesen oft allzu pompösen Zukunftsfanfare und radikalen Vergangenheitsbilanzen herauszuhören. Wenn der junge Italiener von 1909 Erstickungsangst bekam vor der Überfülle von gesicherter Schönheit, die ihn umgab, in Originalen und Gipsabgüssen, und wenn er sich durch das historische Erbe der Museen und den Kodex der Akademien in seinen persönlichen Äußerungsrechten bedroht fühlte, so kam jener überdosierte Vergangenheitsprotest immerhin aus einem gesund empfindenden Gegenwartsbewußtsein. Man ging allerdings radikal vor: die Nike von Samothrake wurde entthront, um der dynamischen Schönheit des Autos, einer «*bellezza della velocità*», Platz zu machen. Da Kampf und Spannung nun Leben bedeuteten, wurde auch der Krieg verherrlicht als «*sola igiene del mondo*». Überall war aus frechen Phrasen Auflehnung gegen bürgerliche Behaglichkeit, Salonmuff mit seinen gemalten Aktidyllen und Bric-à-Brac-Intimitäten spürbar.

Umberto Boccioni, *Simultane Vision durch das Fenster*, 1911. Privatbesitz, Rom | *Vision simultanée par la fenêtre* | *Simultaneous vision through the window* Photo: Cahiers d'Art

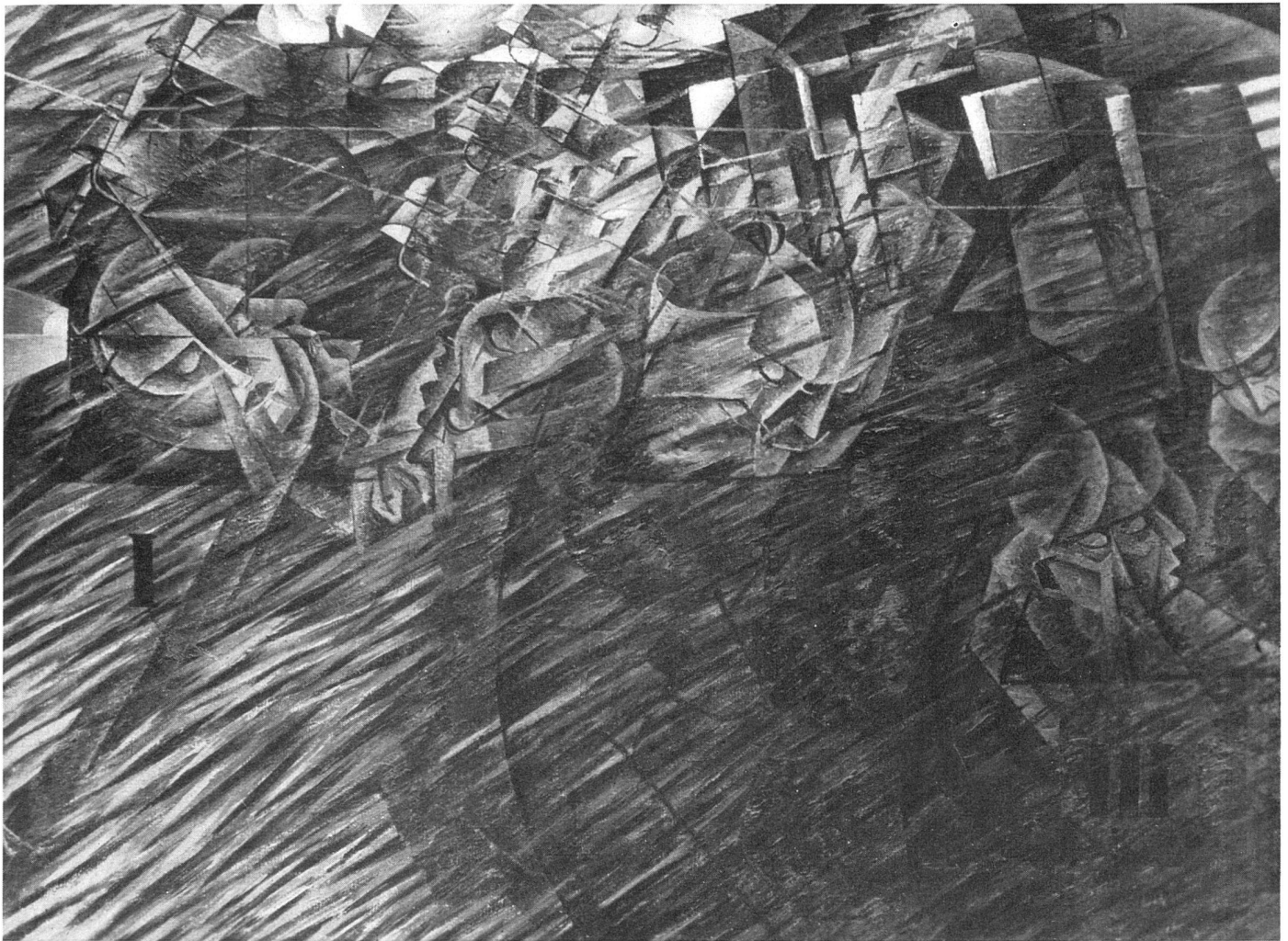


Das nächste, von Giacomo Balla (Rom), Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Luigi Russolo (Mailand) verfaßte Manifest, dem auch der in Paris lebende Gino Severini beitrug, «*Il manifesto dei pittori futuristi*» (1910), zeigt schon weniger Aggression und betont stärker das aufbauende Programm, durch das Gehalt und Gestalt einer neuen Malerei umrissen werden sollte. Man spürt hier vor allem die klare Kraft und das sensible Zeitgewissen Boccionis, jenes großen Künstlers, der als Maler und vielleicht noch stärker als Bildhauer – gerade als Plastiker kann nur eine gesonderte Betrachtung ihn gebührend herausheben – jenes erwachende junge Italien vertrat. Als entscheidender Punkt: freie Schöpfung anstatt sklavischer Nachahmung, eine Formulierung, wie sie ähnlich auch Apollinaire in seinen «*Peintres cubistes*» bringt. Besonders hervorstechend wieder der neue Schönheitsbegriff des Dynamischen, der sich aus der Tyrannei der «*armonia*» und des «*buon gusto*» befreit und bis ins «*anti-grazioso*» und Groteske vordringt. Das Thema soll aus Gegenwart und Alltag kommen, «*rendere e magnificare la vita odierna incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa*». Die Komposition soll aus dem Komplementarismus von Farbe und Form, polyphon wie die Musik, wachsen. Nicht mehr ein Moment aus dem universalen Bewegungsspiel im Sinne des Impressionismus ist zu fixieren, sondern um «*dynamische Bewegtheit an sich*» geht es nun. Jener Divisionismus, der einst nur die Farbe ergriff, hat jetzt auch die Form erfaßt, die, durch Licht und Bewegung aufgesplittert, alle körperliche Konsistenz aufgibt und von einem neuen Lebenstempo erfüllt ist.

Alle jene Szenen aus dem täglichen Dasein auf Straßen und Bahnhöfen, in Fahrzeugen, Restaurants, Dancings und Bars, die der Impressionismus in flimmerndem Farbglanz herausgeschält hatte, werden nun von einer ganz anderen Dynamik ergriffen, in ein bewegtes Spiel von Formelementen oder in ein großes Fluten tausendfältiger elastischer und transparenter Zellen verwandelt. Die Stadt in ihrer vielfältigen Bewegtheit interessiert, als Beziehungsspiel zwischen Menschen, Straßen, Häusern und Vehikeln, als großer Komplex von architektonischen Innen- und Außenräumen, mit taghell durchstrahlendem und nächtlich phosphoreszierendem Licht. Hier liegt das große Erlebnis, das zum dramatischen, lyrischen und burlesken Thema des Futurismus wird. Das Idyll und Genrebild des offiziellen Geschmacks in Italien konnte kein stärkeres Gegenspiel erfahren. Abseits von der italienischen Publikumsgunst jedoch standen die Werke des französischen Impressionismus und Nachimpressionismus, denen sich eine kleine Zahl der älteren Künstler angeschlossen hatten, wegweisend und aufmunternd für die Jungen.

II. Die fünf führenden Maler in ihren Hauptwerken und Malmethoden

Für den aus Reggio di Calabria stammenden *Umberto Boccioni* wurde neben Previati und Segantini vor allem



Umberto Boccioni, *Gemütszustände II, Die Wegfahrenden*, 1911. Museum of Modern Art, New York | *Etats d'âme II, Ceux qui s'en vont / Moods II, Those who are going away*
Photo: Giacomelli, Venedig

der Plastiker, Zeichner und Maler Medardo Rosso zum Ausgang einer entwicklungsfähigen, neuen künstlerischen Welt. Aus dem Frühwerk Boccionis, Landschaften, Frauenporträts und Vorstadtbildern der Jahre 1906 bis 1909, entwickelt sich der Versuch, impressionistische Malweise mit Ideologischem zu durchsetzen. In seinem Bilde «La città sale» («Die Stadt steigt auf», 1909/10), wo riesige Pferdegestalten aus dem Formlosen sich erheben, durchwoben von einer minutiösen Kleinwelt menschlicher Aktivität, wird jene Verwandlung aus dem organischen Wachstum ins Mechanische des modernen Lebens in hellem impressionistischem Farbauftrag symbolisch dargestellt.

Wieder an eine bestimmte gedankliche Zuspitzung gebunden, «La Risata» («Das Gelächter»), nun aber weniger in epischer Ausbreitung, sondern als Sensation, die sich schlaghaft auswirkt. Ein humorvoller élan vital scheint sich allem Dinglichen und Menschlichen in diesem vielseitig geöffneten, ins Unabsehbare sich weiter multiplizierenden Restaurant mitzuteilen. Klare Isolierungen und Sphärentrennungen sind aufgehoben, um in transparenter Durchdringung alles in Fluß zu bringen. Zwischen Tischen, Stühlen, Flaschen und Kavalie-

ren in Smoking, die mit und ohne Kopf (wie bei Chagall) eine lachende Frauenfigur umlagern, dringen Fragmente der Außenwelt und diagonale Lichtstrahlen in den Raum. Innen und Außen, internes und externes Geschehen sind eins geworden, ebenso wie Gegenwarts-sensation und Erinnerungsvision. (Abbildung siehe WERK, März 1948, S. 82.)

Jenes neue Gefühl für Raumdurchdringungen, jener aktive Blick aus dem Fenster mit dem Einsaugen der Außenwelt in das Zimmer hinein erfährt straffe Gestaltung in dem Bilde «Visione simultanea dalla finestra» («Simultane Vision durchs Fenster», 1911). Hier verdichtet sich in grandiosem Doppelspiel die Verschwisterung der Raumsphären: ein Schlafzimmerstilleben von Waschschüssel, Krug und geblütem Sofa keilt unmittelbar in eine wirbelnde Welt von Straßen, Häusern, Fahrzeugen und Menschen hinein, die allseitig von Lichtkegeln durchgittert werden. Feste Häuserfassaden schwingen und drehen sich kinematographisch vor unseren Augen. Robert Delaunays beinahe gleichzeitige «Eiffelturmbilder» und «Fenêtres simultanées» gehören in diese neue kinetische Erfassung einer städtischen Aktivität, während dagegen Légers «Paris par la

fenêtre» (1912) ein festes Beziehungsgefüge ist und Chagalls «Blick durch ein Fenster auf den Eiffelturm» zu einer traumhaft schwebenden Vision wird. Bei Boccioni handelt es sich vor allem darum, eine moderne Raum- und Bewegungsrealität mit Phantasie zu umfassen und in diesem Sinne suggestiv zu geben. Sein violett-grünes Straßenbild «Le forze di una strada» («Die Kräfte einer Straße», 1911) bringt das Vielräumliche und Energiegeladene einer Großstadtwelt expressiv zum Bewußtsein: durch den Wechsel der Niveauschichtungen sowie durch das Richtungs-Divergierende von Menschen und Fahrzeugen, deren schattenhafte Transparenz sich auf die Umgebung projiziert und medial durch die Dinge hindurchzudringen scheint.

Die Betonung des *emotionalen* Momentes in der futuristischen Malerei, das schon in der «Risata» spürbar und auch theoretisch in den Manifesten und Schriften immer wieder hervorgehoben wird, bedeutet eine der wichtigsten Problemstellungen, die zu verschiedenartigen Lösungen führte. Jener psychische Faktor, der in die Kunst eingedrungen war, sollte aber nun jenseits aller literarischen Inszenierung (wie in der vorangehenden naturalistisch dargestellten Gedankenkunst eines G. F. Watts, auf den sich Boccioni beruft) mit rein bildnerischen Mitteln erreicht werden. In einer Konferenz im «Circolo artistico» in Rom (1911) behandelt Boccioni dieses Problem anläßlich seiner Bild-Trilogie, «Gli stati d'animo» («Die Gemütszustände», 1911) betitelt. Die elementaren Ausdrucksmittel der Malerei werden hier zu direkten Vermittlern des psychischen Gehaltes: «Konfuse, hüpfende, gerade oder krumme Linien bedeuten chaotische Gefühlsregungen. Wiederum geben waagrechte, fliehende, eilende, kurzabgesetzte Linien die aufregende Bewegung wieder...» Mit dieser Interpretation Boccionis fühlt man sich dem «Geistigen in der Kunst» von Kandinsky nahegerückt, jener damals neuen Kunsttheorie, auf die sich auch Boccioni beruft, in der er aber die Einbeziehung der Musik beanstandet, ohne dabei die Methodenangleichung Kandinskys richtig zu bewerten. Bei Boccioni und den Futuristen bleibt aber die Darstellung des Emotionalen vielfach bewußt und betont im Gegenständlichen verhaftet, während Kandinsky, völlig losgelöst von diesem, seelische Vibrationen zu fassen sucht. Ebenfalls spielt vornehmlich das sensationelle Moment im Futurismus eine überwiegende Rolle, während man in die profunderen seelischen Zonen, in denen sich auch Klee bewegte, nicht eindringt.

Mit «Gli Addii» («Der Abschied», 1911) setzt die dreifache Folge Boccionis ein, innerhalb dieser Ausdrucksmittel ein neuer Versuch. Ein abfahrender Zug, der jedoch nicht als zusammenhängender Körper in einer sichtbaren Bahnhofshalle existiert wie in Claude Monets «Gare St-Lazare», einem Bild, das gerade auf die futuristische Jugend (wie Severini schreibt) einen nachhaltigen Eindruck machte. Bei Boccioni wirbelt alles auf in Linien, Kurven und Formfragmenten sowie großen, farbigen Wellen von Blau, Gelb, Rot. Scharfwinklge Maschinenstücke, zylindrische Kamine, Teile von Eisen-

konstruktionen, umwoben von farbig phosphoreszierenden Rauchballen, finden sich mit den dahinfließenden Linien zu einer neuen Einheit zusammen. Einzig in unerbittlicher Ruhe, innerhalb dieses allgemeinen Fließens und Vorbeiziehens, die abstrakte Zahl, die Nummer der Lokomotive und die rote Signalscheibe. Die Verschwisterung von menschlicher Empfindung und maschineller Dynamik noch dichter gefaßt im zweiten Bild der Trilogie «Quelli che vanno» («Die Wegfahrenden»), wo hinter einem peitschenden Diagonallineament Köpfe traumhaft aufleuchten, mit den Maschinenteilen des fortasenden Zuges verwoben. Das Ganze in ein fernes Blau getaucht, während das letzte Bild, «Quelli che restano» («Die Zurückbleibenden»), vom Hellen ins Grau sickert. Von dieser verhangenen Stimmung getragen, scheinen sich insektenhaft-groteske Menschengestalten langsam zwischen bandartig herabfließenden Vertikalstrukturen bildeinwärts zu bewegen. Die ersten Entwürfe zu diesen, damals aufsehenerregenden und später bahnbrechenden Bildern (da sie kühne Manifestationen eines neuen Lebens- und Gestaltungsbewußtseins waren) hatte Boccioni vor seiner Pariser Reise (1911) gezeichnet. In der früheren Fassung empfindet man noch deutlich die mehr impressionistische Zartheit, sowie das Gespaltene zwischen der noch naturalistischen Menschendarstellung und dem Eindringen eines abstrakt florealen Jugendstillineamentes. Die damalige Begegnung Boccionis mit dem Kubismus hat sicherlich zur architektonischen Straffung und Verdichtung seiner späteren Komposition beigetragen. Aus peitschendem Linienenspiel und müden Regensträhnen entwickelt sich hier erst jene lebendige Durchdringung von innerem und äußerem Geschehen, von formaler und geistiger Dynamik*.

Während Boccioni in Schriften, Vorträgen und in seinem für den Futurismus grundlegenden Buche «Pittura, scultura futuriste. Dinamismo plastico»** den Kubismus, in fanatischer Einseitigkeit, wegen seiner «Statik» fundamental angreift, arbeitet Gino Severini – der sich seit 1906 in einem ebenso harten Lebens- und Kampfkampf in Paris durchschlägt wie seine futuristischen Freunde in Mailand und Rom – in starker Bejahung des Kubismus und in engem Kontakt mit Picasso, Braque, Léger und Apollinaire. Vom Kubismus erfährt seine Kunst spürbare Straffung in der Einzelform, während die Komposition aus dem Architektonisch-Geschichteten auf das frei Gestikulierende einer vielfältigen und durchgehenden Bewegtheit ihre Akzente verlegt. Die herumwirbelnden Formfragmente scheinen nur noch rhythmischen Gesetzen zu gehorchen, wie die «parole in libertà» in Marinettis poetischer Revolte auf die evokative Kraft der freien Vokabel zurückgingen und ein neues Beziehungsspiel der Analogien ent-

* Die Bilder wurden in der ersten heftig umstrittenen futuristischen Ausstellung in Paris bei Bernheim Jeune (1912) gezeigt.

** Edizioni futuriste di «Poesia». Milano, Corso Venezia 61, 1914.



Gino Severini, *Der Pan-Pan-Tanz im Monico*, 1910/1911. Früher Sammlung Borchardt, Berlin | *La danse du «Pan-Pan» au Monico* | *The Pan-Pan dance in the Monico*

fachen sollten. Während sich bei Boccioni die Oberflächen wie elastische Häute dehnten, schneidet und winkelt bei Severini sich alles in dichterem Gefüge. Die Atmosphäre ist weniger dramatisch und energievoll, sondern sprudelt mehr in spontaner Lebensfreudigkeit. Die erste indirekte Begegnung mit der französischen Kunst empfängt der junge Toskaner im Atelier Ballas in Rom, wo er auch Boccioni kennenlernt (1901 bis 1903). Balla, der bis 1900 in Paris gelebt hat, vermittelt den Schülern durch eigene Arbeiten und durch mitgebrachte Abbildungen jene Welten, die noch fern ab vom offiziellen Geschmack des damaligen Italien lagen. «Das ästhetische Gefühl sensibilisierte sich damals» – schreibt Severini* – «durch Loslösung von jeglicher Naturbeschreibung.» Auch hier wieder bezeichnend der Abstand zu allem Imitativen, die Erweiterung der impressionistischen Malmethode und die tektonische Straffung. Auch bei Severini war es die Bewegung der Großstadt, die ihn inspirierte, «Fahrt im Autobus» (1912) oder «Metro Nord-Süd» (1912) sind die bezeichnenden Themen, die er mit malerischer Verve löst: ein neues, in Wirklichkeitsfragmenten vorbeijagendes Seh-

erlebnis, das von der modernen Maschine aus bezogen wird. Seine eigentliche Domäne wird aber das große Panorama kollektiver Lebendigkeit, das sich in den nächtlichen Tanzlokalen, Bars und Cabarets des Montmartre entfaltet: eine zuckende, anonyme Splitterwelt von Bewegungsstadien, die sich erst als Gesamtrhythmus des Tanzes wieder zusammenfindet. Bei Severini geht es heiter, burlesk, ausgelassen zu. Auch etwas von der superioren Ironie der französischen Welt, die ihn umgibt, dringt in das Klima dieser Werke ein. Wie farbige Kaleidoskopbilder erscheinen die aus Einzelbewegungen gefügten Visionen seiner «Modistinnen», schwarz-gelb phosphoreszierenden «Katzen» oder «Ruhelosen Tänzerinnen», die er immer wieder in neuen optischen Varianten wirbeln läßt. «La Danza del Pan-Pan al Monico» (1910–1911), ein großformatiges Bild (heute verschollen), ist wohl eine der lebendigsten und reichsten Kompositionen aus jener ganzen Epoche, wo in einem dichtgedrängten Fortissimo sich Vitales, Tolles und Groteskes einer solchen Welt entlädt. Häufig werden bei Severini als Wirklichkeitsfragmente und gleichzeitig als Strukturbelebungen Glanzpapiere, Pailletten und Stoffe humorvoll mit eingefügt, wie in den Collagen der Kubisten und in den späteren Dadabil-

* Gino Severini, «Tutta la vita di un pittore». Edizioni Garzanti, 1945.



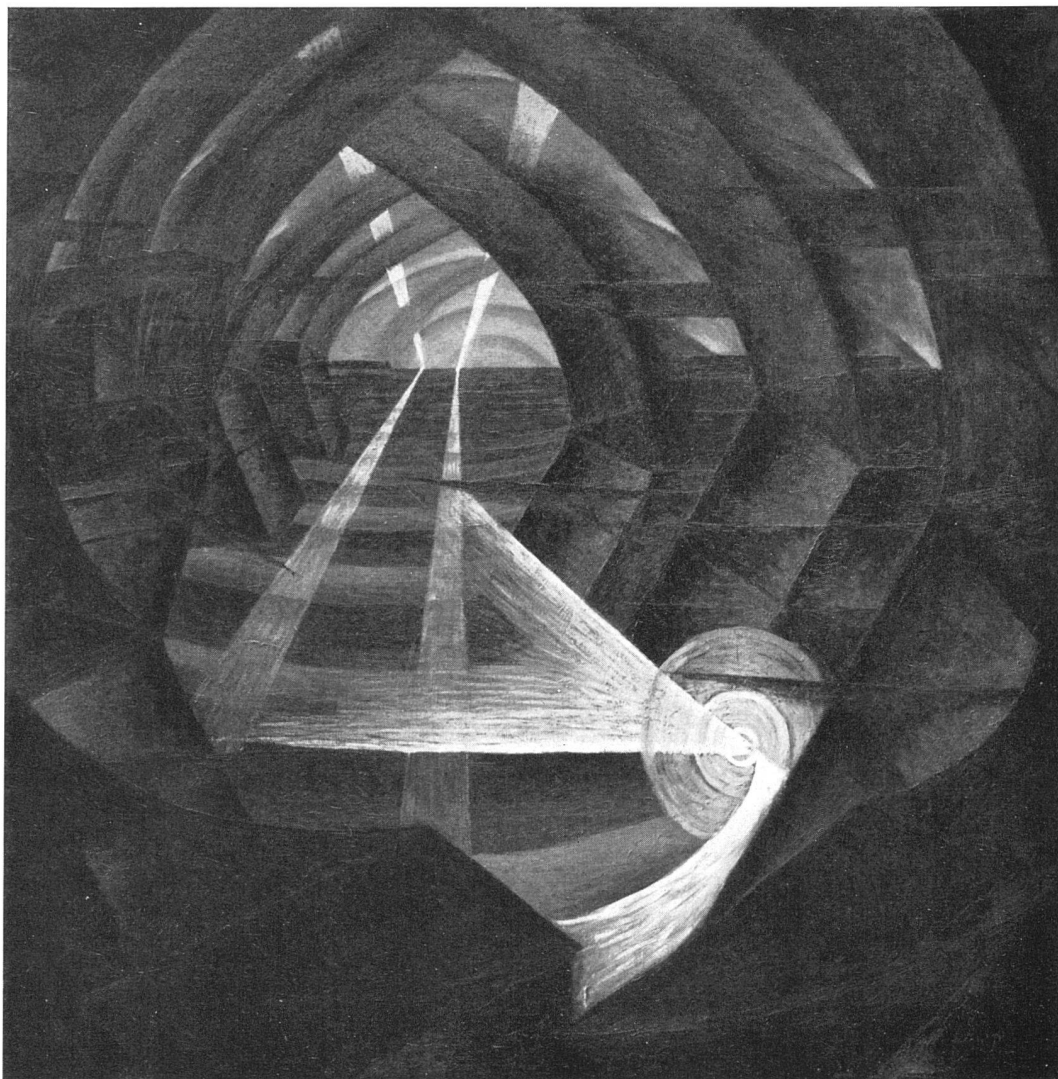
Carlo Carrà, *Das Begräbnis des Anarchisten Galli*, 1908–11. Museum of Modern Art, New York | *Les funérailles de l'anarchiste Galli* | *The Burial of Galli, the Anarchist*
Photo: Giacomelli, Venezia

Carlo Carrà, der Norditaliener, wie Severini aus Handwerkerkreisen kommend, hat ebenfalls vom französischen Impressionismus und Kubismus entscheidende Anregungen empfangen. Um die Jahrhundertwende in Paris tätig, dann als Kritiker und Maler in Mailand, arbeitet er von 1906–1908 in der Accademia della Brera und lernt 1909 in literarischen Kreisen Marinetti kennen, der ihn mit Boccioni und Russolo zusammenführt. Carrà ist vielleicht der Behutsamste unter den Futuristen. Er besitzt am wenigsten von jenem *con brio und vivace* der andern. Seine Töne sind meist gedämpft, seine Rhythmen verhalten. Er ist ein mehr lyrisches Temperament. Nur in seinem Frühwerk «*I funerali dell'anarchico Galli*» («Begräbnis des Anarchisten Galli», 1908–1911), das zugleich ein persönliches Erlebnis enthält*, spricht eine betonte Dynamik aus den bewegten Silhouetten von Figuren und Fahnen, Lichtgittern und Strahlen – «*questo ribollimento e turbine di forme e di luci sonore*» nennt es Carrà –. Die Komposition ist reich orchestriert und die dumpfe rot-braune

Farbe stimmungsmittelnd. Die bekannte «Rüttelnde Droschke» («*Sobbalzi di carrozella*», 1911), wo die Sensation des Fahrenden und gleichzeitig die des Zuschauenden als Innen- und Außensituation zusammengefaßt erscheinen soll, ist vornehmlich ein kühnes Zeitkuriosum, während die «*Galleria di Milano*» (1912), eine transparente Komposition aus tonigen Formfugen, den kubistischen Vertikalschichtungen aus jener Zeit nahesteht. Auch hier eine mehr schwebende als stürmische Durchdringung von Glaskuppeln, Architekturteilen und Reklameschildern. Innerhalb der verschiedenartigen futuristischen Bildnissen bedeutet Carràs «*Portrait Marinetti*» (1912) einen der interessanten Beiträge, wo impressionistische Zartheit und straffe Tektonik zu malerisch-poetischer Aussage vereinigt werden. Die sitzende Gestalt des Dichters wird großzügig eingefasst und überblendet von transparenten Vertikal- und Horizontalscheiben.

Innerhalb jener gemeinsamen Bewegungsextase der futuristischen Maler im Sinne eines «*trascendentalismo fisico*» zeichnet sich der Beitrag *Luigi Russolos* charak-

* Carlo Carrà, «*La mia vita*», Rizzoli Editore, Milano 1945.



Luigi Russolo, *Durchdringung von Häusern+Licht+Himmel*, 1913. Öffentliche Kunstsammlung, Basel | *Interpénétration: Maisons+Ciel+Lumière* | *Interpenetration of houses+light+sky*

teristisch ab. Eine gewisse mysteriöse und nervöse Spannung dringt in seine Interpretation jener «nuove terribilità del mondo moderno creato dalla scienza» ein. Von den Freunden als melancholischer, nach innen gewandter Typ geschildert – er war ursprünglich Musiker –, schien er zunächst am stärksten einem romantischen Symbolismus und einer jugendstilhaften Ausdrucksweise verhaftet zu sein. Sein erinnerungsverfolgter Nachtwandler «Ricordo di una Notte» (1910) ist von Dämonie überschattet, in einem Spiel von visionären Überblendungen aus Erinnerung und Gegenwart verwoben. Hier werden zeitliche Durchdringungen optisch zur Erscheinung gebracht, wie es innerhalb der literarischen Gestaltung durch den «inneren Monolog» sprachlich unternommen wurde. Die allegorisch-figurale Komposition «La Musica» (1914) ist als großzügige Raumumspannung komponiert, als akustisches Schwingungsreich in violett-blauer mystischer Farbgebung. Aus diesem Geistesklima wächst auch die Schattengestalt des Musikers, der aus dem Bild herauszuragen scheint. Jenseits dieser jugendstilhaften Symbolisierung aber die mit wissenschaftlicher Eindringlich-

keit beobachteten und projizierten Armbewegungen des Spielenden, die wie aneinandergereimte Momentaufnahmen wirkten. Die künstlerische Gestaltung einer solchen «Serien-Motion» erscheint voll entfaltet und als Hauptmotiv in «Riassunto plastico dei movimenti di una Donna» (1911), ähnlich wie in Marcel Duchamps «Nu descendant un escalier» (1912) oder in Klees «Laufender» (1925), wo Bewegung als gleichzeitige, ineinandergestaffelte Volumen-Facettierung (Simultaneità) erfaßt wird. Russolo geht auch an das Phänomen der räumlichen Durchdringung heran und erreicht hier eine Einfachheit von gleichnishafter Prägung, wie in seinem nächtlich phosphoreszierenden Straßenbild «Compenetrazione di case + luce + cielo» (1913). Im Gegensatz zu Boccionis Gestaltung des gleichen Themas sind hier weder Menschen noch Maschinen sichtbar, sondern nur ein großes bogenhaftes Konvergieren von Häuserfassaden und Lichtern, die sich zu transparenten Raumhöhlen wölben und in ferne Horizonte öffnen. Jene phantastischen Licht- und Schattenwelten, wie sie von Autoscheinwerfern ins Leben gerufen werden, haben hier ihre künstlerische Transformation erfahren.

Giacomo Balla, der in Rom lebende Piemontese, heute ein beinahe 80-Jähriger, hat sich schon in der Jugend mit der mathematischen Phantastik von Guarino Guarinis sublimen Raumkunst auseinandergesetzt und in seiner Heimatstadt Turin diese Welt kühnster architektonischer Imagination erlebt. Vom Divisionismus ausgehend, entwickelt er sich immer mehr in der Richtung einer suggestiven vereinfachten Bewegungsdarstellung auf geometrischer Basis. Das kilometerfressende Auto und die kollektiv-gestikulierende Großstadt versinken als Motiv hinter der reinen Darstellung des Dynamischen, jener «*velocità astratta*» (1913). Aus einem minutiösen, in seine einzelnen Bewegungsphasen zerlegten und aneinander gereihten Schwalbenflug «*Volo di Rondini*» (1913) wächst ein polyphones Licht- und Schattenspiel der Formen, von poetischer Sensibilität und Suggestionskraft als «*linee andamentali e successioni dinamiche*». Es ist eine Verdichtung und Sublimierung des Motorischen, das schon in früheren Bildern, die noch an bestimmte Themen gebunden waren, einsetzt, wie in jenem «*Cane al guinzaglio*» («Hund an der Leine», 1912), wo in zappelnder Vielfüßigkeit das Tier neben seiner fragmentarischen Herrin humorvoll daherennt, während die in Schwung geratene Schnur sich in ein silbernes Bewegungsnetz verwandelt hat. Unsere kinogewöhnten Augen empfinden zwar solche dynamischen Reihungen schon als selbstverständlich; damals aber zeugte es von Kühnheit und Können, diese Probleme künstlerisch zu entfalten und poetisch zu gestalten. Auch Balla hat jenseits der faßbaren Welt in einfachen Linien, Flächen und Farbspannungen die Darstellung seelischer Zustände gestaltet wie in seinem Bild «*Forme di stato d'animo*» (1914) und vielen anderen graphischen und farbigen Projektionen inneren Lebens. In dieser elementaren Sprache der Zeichen und Farben nähert auch er sich der Kunst Kandinskys, seines Generationsgenossen. Unter den Futuristen scheint er sogar am weitesten in diesem Sinne vorgegangen, wenn auch seine Kampfgenossen aus jenen entscheidenden fünf Jahren sich alle in dieser Richtung der abstrakten Gestaltung geäußert haben.

III. Ausklang der Bewegung

Boccioni starb im Kriege 1916, im gleichen Jahre, als Franz Marc fiel, dessen Kunst von ihm starke Anregungen empfangen hatte. Mit dem Tod des 34-Jährigen hatte die Bewegung ihren inspirierenden Geist und Vorkämpfer verloren. Carrà war schon 1915 zu einer neuen Malphilosophie und Gestaltungsweise, der «*Pittura metafisica*», im engen Anschluß an Chirico übergegangen, während Severini die Richtung des Neoklassizismus im Sinne einer neuen Körperverfestigung einschlug, wie sie auch Picasso damals vollzog. Außer sublimen, graphischen Kriegererinnerungen, die Russolo* heimbrachte, versinkt er nachher in die Probleme einer neuen musikalischen Gestaltung der Großstadtge-

* Russolo starb 1947 zweiundsechzigjährig in Cerro di Laveno.

räusche und ihrer Instrumentierung, wie er es schon 1913 in seinem «*Manifesto dell'arte dei rumori*» entwickelt hatte. Einzig Balla arbeitete weiter in der eingeschlagenen Richtung. In seiner stilleren Tonart schreibt er während des Krieges 1915: «*Nous futuristes désirons réaliser cette fusion totale, afin de reconstruire l'univers en lui infusant la joie, c'est à dire en la recréant intégralement. A l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable nous donnerons un squelette et une chair. Nous découvrirons des équivalents abstraits pour toutes les formes et pour les éléments de l'univers...*»

IV. Die Nachfolger

Bei den Nachfolgern, die sowohl auf ideologischem wie auf künstlerischem Gebiete neue Akzente und Stilisierungen einführten, versank der echte psychische Impetus des Anfangs immer mehr. Ihre «*Aeropittura*» brachte lediglich eine veränderte reale Situation für eine neue Perspektive, die aber der imaginativen Kraft und der humanen Note entbehrte, die sich bei der älteren Generation schon zu einer weit phantastischeren Realität des modernen Lebens aus Balkon- oder Fenster visionen bildnerisch verdichtet hatte.

Dekorative Glätte und technische Verhärtung gingen immer mehr Hand in Hand mit der aggressiven Phraseologie des aufblühenden Faschismus. Zu den wenigen, die innerhalb einer poetischen Abstraktion gestalteten, gehört Enrico Prampolini ebenso wie Gerardo Dottori, Tato und Benedetta. Heute hat sich auch Severini zu einer sensiblen, rhythmisch-flächigen Gliederung abstrakter Formen hingewandt («*Pavillon de la Musicologie*», Universität Fryburg).

V. Das Urteil der Zeitgenossen

Die futuristischen Ausstellungen, die seit 1912 (Bernheim Jeune, Paris) durch die Hauptstädte Europas reisten, Diskussionen und Skandale erregten, hatten, neben vielfacher Ablehnung durch das Publikum, die entscheidenden Persönlichkeiten, die mit der modernen Bewegung kämpften, auf ihrer Seite. Apollinaire sah vom strengkubistischen Standpunkt aus zwar Gefahren des Literarischen, setzte sich aber manifestartig in der «*Antitradizione Futurista*» (1913) für ihre Grundideen und Methoden ein. In Deutschland hatten sie im Kreis um Herwarth Walden und in seiner «*Sturm*»-Galerie, in der sie gezeigt wurden (1912), einen entscheidenden Erfolg und Einfluß auf die expressionistischen Maler (z. B. Franz Marc) und Dichter. Nach den Ausstellungen und Diskussionen in der Sackville Gallery, London (1912), wurden in den avantgardistischen englischen Zeitschriften, wie in «*Blast*» – von dem bekannten Maler-Dichter Wyndham Lewis geleitet –, mit einem Gemisch von Ironie und Anerkennung ihre Ideen und künstlerischen Methoden behandelt. Das Werk Ballas in seiner abstrakten Sprache erfuhr am meisten Bewunderung. «*Kann nicht Marinetti, sensibel und energisch*



Giacomo Balla, *Schwalbenflug*, *Linienzüge und dynamischer Ablauf*, 1913. Museum of Modern Art, New York | *Vol d'hirondelles. Trajectoires et séquences dynamiques* | *Flight of swallows and their dynamic linear sequence*

wie er ist, seine Sentimentalität für Automobile und Aeroplane beiseite lassen und seinem Freund Balla in die reineren Regionen der Kunst folgen?» heißt es da. In Italien zählt der bekannte Kunsthistoriker Roberto Longhi, der gleich am Anfang auf die Seite der Futuristen trat, die Skulpturen Boccionis – die eine gesonderte Betrachtung verdienen – zu den großen italienischen Leistungen aller Jahrhunderte, wie der Dichter Papini und der Maler Soffici die Neuheit der futuristischen Vision und die Einsatzbereitschaft ihrer Vertreter einer diffamierenden Pressecampagne entgegenhielten.

Heute, nach vierzig Jahren, erscheinen vor allem zwei Momente dieser vielspurigen Bewegung entscheidend und weiter wirkend: zunächst die künstlerische Verwandlung eines statischen Weltbildes in ein dynamisches, wodurch auch die Einzelform in ein neues bewegtes Spiel der Formrelationen einbezogen wurde. Dann als ebenso wichtig: die expressive Bestrahlung und Umgestaltung der Form durch die Emotion, das Eindringen einer

psychischen Vitalität in die moderne Kunst, die vorher in der offiziellen Malerei nur als Ideologie ihr aufgepfropft worden war. Aus diesen beiden Faktoren, der konstruktiven Straffung und der psychischen Entflammung, strömten entscheidende Anregungen auf die weitere Entwicklung der modernen Kunst, die sich dann später, im Konstruktivismus und Surrealismus, zu speziellen Ausdrucksmethoden verdichteten.

Wenn Boccioni 1910 sein erstes Manifest mit den Worten beschloß: «Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata» – «Ihr haltet uns für Wahnsinnige; wir hingegen sind die Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität» –, so hatte er damit Situation und Ziel richtig umrissen.

Das Zürcher Kunsthhaus zeigt vom 4. November bis 17. Dezember 1950 eine Ausstellung «Italienische Futuristen und Pittura metafisica».