

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)

Nachruf: Marinetti, F.T.
Autor: Rogers, E.

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

technique de la peinture à l'huile pour constater que de pareilles malfaçons, on en rencontre bien souvent; et leurs auteurs ne sont pas toujours des débutants peu experts. Qu'on se rappelle ces nombreux tableaux de Matisse qui ne sont qu'un léger lavis de couleur largement délayée dans l'essence, et les tableaux où Braque superpose à des localités de terre d'ombre ou de noir d'ivoire de minces pellicules de jaune citron et de blanc. C'est un fait d'expérience qu'avec les années une couche de peinture à l'huile gagne en transparence, et que des dessous foncés «remontent». Aussi est-il fatal que peu à peu, dans les toiles de Braque, les dessous «mangeront» les légers «jus» qui ont été posés sur eux; et comme dans le cas de Friesz, le tableau sera désaccordé. Quant aux lavis à l'essence de Matisse, avec le temps l'essence jaunira, et ces fraîches couleurs prendront un aspect «pisseux».

On me dira que bien des toiles anciennes ont également souffert de pareilles pratiques; ainsi certains tableaux de Poussin. Je répondrai que les peintres d'autrefois avaient l'excuse d'ignorer les méfaits des dessous sombres. Et surtout, la plupart des peintures modernes étant établies sur des rapports de tons très subtils, très calculés, le jour où il se produit un décalage de ces rapports, que reste-t-il? L'équivalent d'un quatuor exécuté par des musiciens dont les instruments ne sont pas d'accord, c'est-à-dire une cacophonie.

Il est fréquent de voir, dans une exposition, des tableaux où l'artiste a repeint par dessus une toile qui lui avait déjà servi, sans prendre la peine de la nettoyer de la couche primitive. Parfois, en regardant le tableau sous un jour frisant, on voit apparaître les empâtements de la première peinture, que le peintre n'a pas pris la peine d'enlever; à travers un paysage, on discerne un portrait ou une nature morte. Bien entendu, à mesure que les années s'écouleront, la peinture primitive, devenue plus visible, viendra modifier profondément le tableau définitif.

Sans doute, cette malfaçon n'a pour cause que la négligence, la méconnaissance de la partie artisanale du métier de peintre. Mais les artistes qui en sont coupables devraient reconnaître qu'en fait, une pareille négligence équivaut à un manque d'honnêteté. Il n'est pas honnête, de la part d'un artiste, de demander une forte somme pour un tableau qui dans trente ou quarante ans, par la faute de celui qui l'a exécuté, sera détérioré. On n'admettrait pas une pareille façon de faire d'un ébéniste, d'un

fabricant de pianos ou d'un luthier, d'un architecte.

Comme je tiens à être juste, je reconnais que l'artiste, pour atténuer sa négligence, peut invoquer certaines circonstances. Ainsi, un débutant pourra être poussé à peindre sur une toile déjà couverte, faute d'argent pour en acheter une autre. Il est vrai qu'il pourrait au moins débarrasser sa toile de toute trace du travail primitif. D'autre part, on me dira que, depuis la guerre, il est devenu difficile de trouver de la toile et des couleurs solides. Je répondrai à cela que faute de toile, on peut employer des subjectiles tels que le papier, le bois contreplaqué, le pavatex, etc.

En fait, la méconnaissance des exigences techniques de la peinture à l'huile a des causes plus profondes. On a tellement depuis cinquante ans décrié le métier, prôné la naïveté et la gaucherie, qu'insensiblement on en est venu à penser que la technique n'avait aucune importance; et on a été d'autant plus enclin à penser ainsi qu'avec la peinture à l'huile, les erreurs de technique ne se révèlent le plus souvent qu'à longue échéance. Ce qui n'est pas le cas dans bien des autres techniques; ainsi, l'aquafortiste qui ne vernira pas sa planche avec soin, les ravages de l'acide déchaîné le puniront aussitôt.

Au début du chapitre CV de son Livre de l'Art, où il explique comment on prépare la colle de pâte, Cennino Cennini dit à son lecteur: «Au nom de la sainte Trinité, qu'il faut toujours invoquer, ainsi que celui de la vierge Marie, avant de te faire commencer le travail sur panneau, il conviendra d'en établir ici le fondement, je veux dire les colles, dont il y a une grande diversité.» Un commentateur anglais remarque à ce propos: «Un tel état d'esprit diffère singulièrement du nôtre. Nous, d'un côté, nous n'avons pas assez de fierté en notre travail pour invoquer la sainte Trinité; et de l'autre côté, nous n'avons pas assez d'humilité pour accorder beaucoup de soins et de peines à ce modeste labeur de cuisinier qu'est la préparation de la colle de pâte. Et dans un cas comme dans l'autre, nous sommes dans l'erreur.»

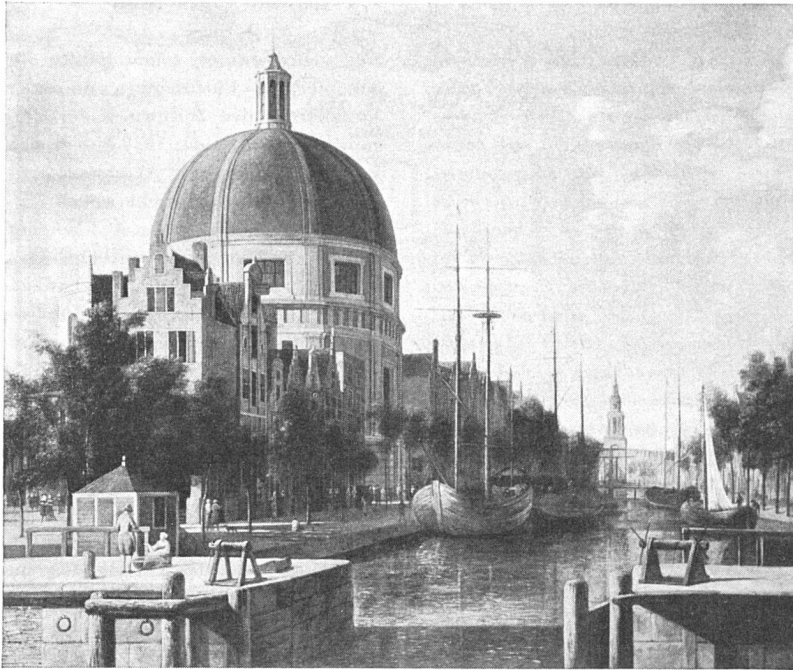
Je ne pourrais pas trouver une meilleure conclusion à ces quelques remarques. Je n'y ajouterai que ceci, afin de prévenir tout malentendu: en réclamant le retour à de saines pratiques techniques, je n'entends nullement préconiser l'archaïsme. Je souhaite que l'on peigne des tableaux aussi «bien fabriqués» que ceux de Piero della Francesca et d'Antonello de Messine; et non pas des pastiches. François Fosca

F. T. Marinetti (1876–1945)

Seit vielen Jahren schon mußte der Schöpfer des «Futurismus» von seiner Tätigkeit in den Zeitformen der Vergangenheit sprechen; 1929 ließ er sich feierlich unter dem Akademikerhut bestatten. Die Nachricht seines körperlichen Todes bedeutet also nur noch eine zivilstandesamtliche Eintragung, die uns nicht mehr bewegt. Immerhin sichern sowohl die guten als die schlimmen Eigenschaften Marinettis ihm einen bedeutungsvollen Platz in der Kulturgeschichte und Politik Italiens (und in gewissem Sinne auch in der Europas). Wir können ihn daher nicht mit Schweigen übergehen, so sehr auch die Verknüpfung der Ereignisse seines Lebens mit dem Unglück seines Vaterlandes eine unvoreingenommene Beurteilung fast unmöglich machen.

D'Annunzio, Marinetti, Mussolini sind die drei falschen Propheten der italienischen Tragödie, und jedem von ihnen kann man einen gewissen Anteil an der Katastrophe zuschreiben. Allerdings ist Marinetti der unbedeutendste unter den dreien; aber sein Weg folgt dem gleichen unheilbringenden Kometen, der über dem Himmel der Halbinsel aufleuchtete und ihre Völker zu den tollsten Torheiten führte.

Marinetti hinterläßt in der Welt der Kunst ähnliche Spuren wie ein Gangster, der mit einem Dietrich von neuester Form muffige Räume, die allzulang verschlossen blieben, aufgesprengt hat. Seine Tätigkeit war eher zerstörend als aufbauend; aber es war eine Tätigkeit, die sicherlich nicht nutzlos, noch völlig ohne Folgen war. Als «Dichter, Romanschriftsteller, Dramaturg» – wie er sich selbst gern definierte –, hinterläßt er doch nichts oder fast nichts, das eine Bedeutung an sich über den zufällig polemischen Wert hinaus gehabt hätte. Aber diesen Beitrag wollen wir nicht verkennen. Marinetti war, im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, einer jener geschäftigen Geister, die ein eingeschlafenes Publikum durch einen heilsamen Skandal aufrüttelten. Eher ein belebender Geist als ein wahrer Dichter, eher wortreich als beredt, aber dabei ein vorurteilsloser, hartnäckiger Verfechter seiner eigenen Überzeugungen (sowie der seiner Anhänger), gehörte er zu denen, welche die Richtungen der sogenannten Avant-garde der Kunst ins Leben riefen, und dieser Bewegung verdanken wir unstreitbar – von einzelnen Irrtümern abge-



Gerrit Berckheyde, Singel und Lutherische Kirche in Amsterdam. Aus der Ausstellung im Basler Kunstmuseum

sehen – eine Anzahl der entscheidendsten Verwirklichungen der modernen Kunst, sowie namentlich auch die Überwindung veralteter Einstellungen.

Das Manifesto del Futurismo, das 1909 erschien, und das Manifesto tecnico della letteratura fascista von 1912 offenbaren Marinettis Charakter. Die Einstellung des Demagogen, der lediglich stets und um jeden Preis bestrebt ist à épater le bourgeois, und die Aufrichtigkeit des Polemikers (oder, wenn man will, des Künstlers) der begeistert für die Neuheit kämpft, sind in diesen Streitschriften beständig derart vermengt, daß es schwer fällt, sie auseinanderzuhalten.

Mit den Jahren und mit dem Überhandnehmen seiner schlechten Eigenschaften, überwog die erste dieser Einstellungen: Marinetti kümmerte sich immer weniger um intellektuelle Postulate: l'antimuseo (Kampf den Museen), l'antiaccademia (Kampf den Akademien), la modernolatria (Vergötterung des Modernen), lo splendore geometrico (die geometrische Schönheit), le parolibero (die entfesselten Worte), der Taktilismus, der Simultaneismus und wie alle die Parolen heißen, die der Futurismus zur Schau stellte. Sie wurden verdrängt durch die folgenden Schlagworte, die ebenfalls dauernd zu seinem vernunftfeindlichen Instrumentarium gehören: Die «Verherrlichung des Krieges als der einzigen Hygiene der Welt» – «des Militarismus», «des Laufschrittes, der

Ohrfeige und des Faustschlages» und jene «des Heldenmuts und der Clownerie in Kunst und Leben», Schlagworte, die zu den unglückseligen Auslegungen des Duce Anlaß gaben.

Marinetti, wie viele Menschen, deren philosophische Einstellung ohne Halt ist, war viel konsequenter in seinen Irrtümern als in seinen Tugenden; sonst wären diese kurzen Aufzeichnungen, mit denen wir sein Werk zusammenfassen wollten, anders ausgefallen. Doch der Biograph, der sich ausführlicher mit ihm befaßt, wird auf diese Zweideutigkeit aufmerksam machen und auch daran erinnern müssen, daß es unter seinen Anhängern an genialen Männern wie Boccioni und Sant'Elia nicht fehlte. Diese waren viel bedeutender als er und hatten in der Kunst wirklich etwas zu sagen, und sie sagten es auch; aber einen guten Teil ihres Erfolges verdankten sie eben doch Marinetti. E. Rogers

Ausstellungen

Zürich

René Auberjonois

Galerie Aktuarius, 10. Juni bis 6. Juli 1945

Unter starker Beteiligung des Privatbesitzes gelang es der Galerie Aktua-

rius, eine Ausstellung zu veranstalten, die sehr geeignet war, die hervorragende Stellung von René Auberjonois unter den schweizerischen Malern zum Bewußtsein zu bringen. Sie enthielt, beginnend mit einer ganz frühen Landschaft («L'église dans la vallée»), Gemälde aus allen Epochen, führte aber besonders die wundervolle Bereicherung der farbigen Materie in den letzten Bildern vor Augen. Zu der eigenartigen Poesie, der konzentrierten Form, der sprühenden Lebendigkeit tritt in diesen Schöpfungen («Homage à l'Olympia», «Les jeunes filles», «Grand arlequin») eine Sonorität des farbigen Klages, die sie allein schon als Hauptwerke aus dem Schaffen des Künstlers und der neueren Schweizermalerei heraushebt. Die ganze Ausstellung zeigte die Auseinandersetzung dieses reichen und hoch kultivierten Geistes mit einer vielgeschichteten Erfahrungswelt zwischen Paris, Rom und dem Wallis, zwischen dem Leben der Bauern, der Artisten und einer erlesenen Gesellschaft. Ein halbes Hundert von bezaubernd sensiblen Zeichnungen vertrat das graphische Schaffen des Meisters. k.

Das Engadin in der Malerei

Kunstsalon Wolfsberg,
24. Mai bis 30. Juni 1945

Das Engadin gehört zu jenen Landschaften, die sowohl in bezug auf ihre äußere Struktur als auch atmosphärisch einen ganz eigenen Charakter aufweisen. Seine reine, herbe Luft ist schon ganz von südlicher Wärme durchsättigt. Giovanni Segantini, der eigentliche Maler des Tales, versuchte vor allem, das eigenartig reine Leuchten über den Firnen festzuhalten. Auch Hodler, der das Engadin nur als Besucher streift, wurde von der seltsam geräumigen Weite, die über dem Silvaplannersee liegt, angezogen. Von den genannten Malern enthält die Ausstellung zwar keine Werke, aber der Einfluß der beiden ist da und dort spürbar, geht es doch in den meisten dieser Bilder um die Darstellung des Hochgebirges. – Am Anfang stehen J. Zeligers heroische Berglandschaften, hervorgehend aus der Schule von Calame und Diday. Aber gerade auf dieser Entwicklungsstufe der Landschaftsmalerei vermag die Eigenart des Tales noch nicht erfaßt zu werden. – In unserem Jahrhundert ist es Giovanni Giacometti, der, gebürtig aus dem Bergell, das Leuchten des