

Michael F. Zimmermann

Nach-Denk-Bilder

Robert Delaunays Blick auf die Sonne und die Bewegung der Wahrnehmung

»Was heißt es nun, dass ich auf dem Bild die Kugel ›schweben sehe?«

Liegt es schon darin, dass mir diese Beschreibung die nächstliegende, selbstverständliche ist? Nein; das könnte sie aus verschiedenen Gründen sein. Sie könnte z.B. einfach die herkömmliche sein.

Was aber ist der Ausdruck dafür, dass ich das Bild nicht nur, z.B., so verstehe (weiß, was es darstellen soll), sondern so sehe? – Ein solcher Ausdruck ist: ›Die Kugel scheint zu schweben‹, ›Man sieht sie schweben‹, oder auch, in besonderem Tonfall, ›Sie schwebt!‹

Das ist also der Ausdruck des Dafürhaltens. Aber nicht als solcher verwendet.¹

Ludwig Wittgenstein

1. Einführung zu Problem und Methode

Von Ende 1912 bis in den Sommer 1913 arbeitete Robert Delaunay an Leinwänden in klassischen Staffeleiformaten, in denen er den Versuch des Blicks auf die Sonne und das weniger beunruhigte Fixieren des Mondes festhielt (Abb. 5–9, siehe Tafelteil). Diese zusammenfassend von ihm selbst als »formes circulaires« bezeichneten Gemälde oszillieren nicht nur zwischen Erblicktem und Blick – zwischen Sonne (oder Mond) und Nachbild. Nicht allein in dieser Hinsicht kann man das zentrale Motiv unter gegenläufigen Aspekten betrachten, wie Nähe und Ferne, Fläche und Tiefe, Blindheit und Einsicht, vor allem aber Stillstand und Bewegung. Tatsächlich sollte sich in den »formes circulaires« alles bewegen – in einem Kreisen, dessen Richtung nicht zu erschließen ist, und in eine Tiefe hinein, bei der ein Strudeln in die Ferne stets beantwortet wird von einem Andrang auf das Auge zu.

Doch zunächst einmal oszillieren in den »Kreisbildern«, wie wir die Gemälde der Serie vereinfachend nennen, ein gegenständliches Sehen des Motivs als Gestirn und ein ungegenständliches als Nachbild auf der Retina. Nachbilder stehen nicht still; schon ihre bloße Nachträglichkeit wird als Prozess erfahren. Seit Goethe liest man ihre Permutationen »im Auge« als beständige Metamorphose,

1. Zum Themenkreis dieses Aufsatzes erscheint bald eine ausführlichere Studie, voraussichtlich in französischer Sprache. Für kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Karin Leonhard, Carolin Meister und Dominik Brabant. Anregungen verdanke ich daneben Aage A. Hansen-Löve, Claude Imbert, Anne Sauvagnargues und Günter Zöller – ohne mich auf sie berufen zu können.

Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1977, S. 321.

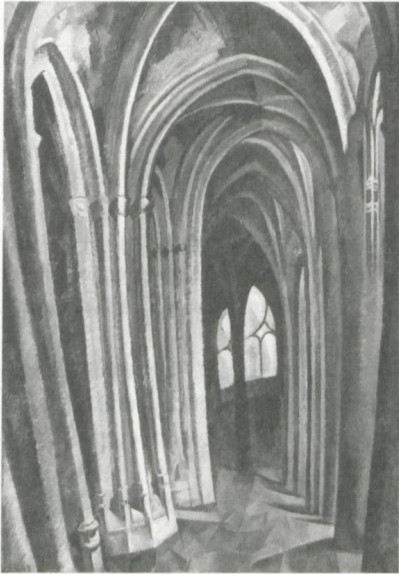


Abb. 1: Robert Delaunay: *Saint-Séverin* Nr. 1, 1909, Öl auf Leinwand, 117 × 83 cm, Basel: Privatbesitz

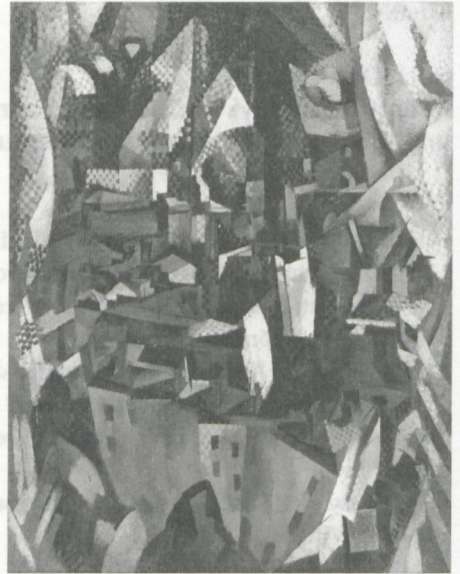


Abb. 2: Robert Delaunay: *Die Stadt* Nr. 2, 1910, Öl auf Leinwand, 116 × 114 cm, Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Spiegel der proteischen Produktivität der Natur, die wir »vor Augen« haben.² Nun ist ein Gemälde nicht wie ein Film bewegt; es verändert sich selbst nicht. Man würde sich daher irren, wenn man die »Kreisformen« lediglich als *Darstellung* bewegter Nachbilder auf dem Augenhintergrund lesen würde. Allerdings können Gemälde Vorgänge der Permutation im Sehen des Betrachters *veranlassen*. Delaunay setzt derartige Prozesse durch zweideutige Lesarten in Gang. Das Kippen zwischen der Sonne und ihrem Nachbild ist nur die erste solcher Ambiguitäten.

Die »Kreisformen« sind nicht nur Nachbilder von Sonne und Mond, sondern auch ihrer eigenen Vorgeschichte. Ohne den Blick auf das bisherige Œuvre Delaunays sind diese Gemälde nicht zu verstehen. In sich bewegt, sind sie zugleich das Resultat einer Bewegung auf sie hin. Bilder antworten stets, wie Maurice Merleau-Ponty dargelegt hat, auf die Kunstgeschichte, soweit der Künstler oder auch der Betrachter mit ihr vertraut sind. Sobald ein Maler den Pinsel hebt, setzt er

2. Johann Wolfgang von Goethe: »Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje« (1819), in: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Bd. 12, München 1989, S. 345–355; ders.: »Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil«, in: ders.: *Naturwissenschaftliche Schriften I*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 13, München 1981, S. 314–536. Vgl. Jutta Müller-Tamm: »Die Empirie des Subjektiven. Zum Verhältnis von Ästhetik und Sinnesphysiologie bei Jan Evangelista Purkinje«, in: Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel u.a. (Hg.): *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 95–164.



Abb. 3: Robert Delaunay: *Champs de Mars. Der rote Turm*, 1911, Öl auf Leinwand, The Art Institute of Chicago

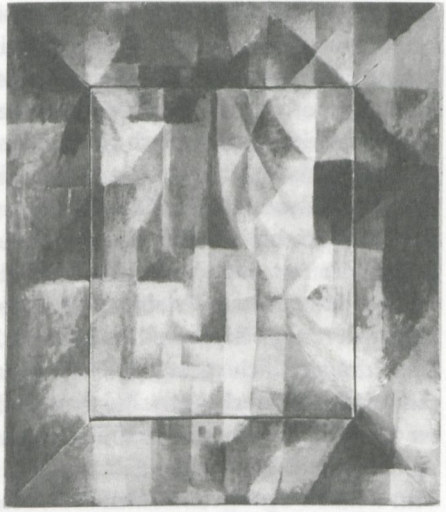


Abb. 4: Robert Delaunay: *Simultanfenster* (1. Teil, 2. Motiv, 1. Replik), 1912, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle

sich mit der Geschichte der Bilder auseinander und sucht in seiner eigenen Gegenwart nach Antworten darauf. Darüber hinaus dialogisiert er auch mit der Entwicklung seines eigenen Œuvres und interpretiert es durch jedes neue Werk um. Ohne Kenntnis des Frühwerks kann man z.B. den abstrakten Rhythmus der Werke des späten Cézanne nicht als Ergebnis eines Werkprozesses verstehen, der im Rückblick konsequent erscheint.³ Bei Delaunay ist das frühere Œuvre ebenfalls in den »Kreisformen« präsent. Ihr Beziehungsreichtum erschließt sich erst demjenigen Betrachter, der sie als Synthese der Serien von den »Eiffeltürmen« und den »Fensterbildern« zu lesen gelernt hat (Abb. 3, 4).⁴ Immer mehr Motive führt der Künstler zu einer prekären Synthese zusammen, in der unterschiedliche Konturen sich miteinander »reimen«: Die Silhouette des Eiffelturms wird zum Rand eines gerafften Vorhangs; in den »Kreisformen« finden beide ihre Fortsetzung in S-förmig um die Sonne kreisenden Verlaufsspuren derjenigen Bewegungen, durch die das Auge dem starken Lichtreiz auszuweichen versucht. In solchen Formenreimen geht das formale Erkennen geometrischer Formen stets mit dem auf den Gegenstand abzielenden Sehen einher.⁵ Doppeldeutige Bil-

3. Maurice Merleau-Ponty: »Der Zweifel Cézannes«, übers. v. Andreas Knop, in: Gottfried Böhm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 39–59.

4. Vgl. Pascal Rousseau, »Saint-Séverin« (S. 104–109), »Les villes« (S. 118–121), »Tour Eiffel« (S. 130–137), »Fenêtres« (S. 166–171), »Formes circulaires« (S. 194–199), »Disque« (S. 210–213), in: Jean-Paul Ameline, Pascal Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1999 (Kat. Ausst.).

5. Zu Formenlyrismus oder lyrischer Malerei, zur notwendigen Deformation der Form seit Cézanne, zur Geometrisierung der Umrisse und deren Rhythmisierung auf der Fläche vgl. Daniel-Henry Kahnweiler: *Der Weg zum Kubismus* (1920), Stuttgart 1958, S. 12–14, 38, 50–52,

der, Kippmodelle des Sehens schreiben sich in zunehmender Vieldeutigkeit den immer komplexer werdenden Motiven ein. Je mehr man sich der Sehschule von Delaunays eigenem Werk unterzieht, desto stärker erkennt man auch gegenständlich motivierte Reminiszenzen in den abstrakten »Kreisformen«.

Ergänzt werden diese durch ganz andere Effekte, die allein an die Oberflächengeometrie des Motivs gebunden sind. Im »Premier disque simultanée«, trotz des Titels wohl das letzte Gemälde der Serie von 1912–13 (Abb. 8, siehe Tafelteil), ist das Motiv sowohl als stillstehend wie auch als bewegt lesbar, sowohl flächig als auch in der Tiefe, und hier wieder sowohl als Sog wie als Andrängen. In den noch weniger geometrisch gestalteten »Kreisformen« (Abb. 5–7, siehe Tafelteil) überlagern derartige Kippeffekte wiederum die gegenständlichen Reminiszenzen. Diese drängen sich vor allem demjenigen auf, der Motive aus Delaunays früherem Werk wiedererkennt. – Es ist also nicht nur die Vieldeutigkeit der Bilder dieser Serie, die sie schwer beschreibbar macht, es ist darüber hinaus die Mehrdeutigkeit dieser Vieldeutigkeit.

Im Reimen der »Kreisformen« etablieren sich zwischen den »potentiellen Bildern« auch metaphorische Beziehungen.⁶ Das plakative Bildzeichen der »Kreisform«, zu dem sich die Mandelformen oder die S-Kurven auf der Leinwand zusammenfügen, schreibt sich in metaphorische Verkettungen ein: Es steht für den Eindruck auf der Retina – und dieser wiederum für das mentale Bild, und dieses für Sonne und Mond... Man kann die Motive *insgesamt* als Metaphern für ganz anderes lesen. Aus der immer noch nachwirkenden Schopenhauer-Begeisterung des abklingenden Symbolismus importiert Delaunay den Sinn der Sonne als Leitgestirn des blinden Aktionismus am Tage, den des Mondes als Begleiter der einsam Entsagenden.⁷ Umgekehrt wurde die Ikone des Licht-Sehens seit Guillaume Apollinaire auch als Metapher aller fortschrittsgläubigen Blicke in jene Zukunft gesehen, die erst im Nachhinein der Gegenwart ihren Sinn verleihen würde.⁸ Doch eine derartige, eher geläufige Metaphorologie des Gesamtmotivs

66–68. Vgl. Maurice Jardot (u.a.): *Daniel-Henry Kahnweiler. Kunsthändler, Verleger, Schriftsteller*, Paris, Stuttgart 1984; Frances Gabriel: *Un collectionneur suisse au XXe siècle: Hermann Rupf*, Phil. Diss., Lausanne 1975; dies.: »Der Briefwechsel zwischen Daniel-Henry Kahnweiler und Hermann Rupf«, in: *Berner Kunstmitteilungen* 163, 1976, 1–5; Pierre Assouline: *L'homme de l'art. Daniel-Henry Kahnweiler, 1884–1979*, o.O. 1988, S. 22–26, 36–39; Michael F. Zimmermann: »Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweilers«, in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich, 1900–1945*, Berlin 1999, S. 225–280.

6. Dario Gamboni: *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2003.

7. Stellvertretend für neuere Überblicksanalysen: Guy Michaud: *Message poétique du symbolisme. L'aventure poétique. La révolution poétique. L'univers poétique. La doctrine symboliste*, Paris 1947, S. 299–312; Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd. 1, *Diabolischer Symbolismus*, Bd. 2, *Mythopoetischer Symbolismus*, 1., *Kosmische Symbolik*, Wien 1989 bzw. 1998, Bd. 1, Kap. 10, »Lunare Welt«, S. 223–252 Bd. 2, Kap. 2, »Sonne und Mond«, S. 147–241.

8. Michael F. Zimmermann: »Apollinaire historien du présent: invention et destin de l'orphisme«, in: Roland Recht (u.a.): *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008, S. 463–483.

über- und unterschlägt in diesen ineinander kippenden Formen das *interne* Gleiten des Sinns.

In den »Kreisformen« privilegiert Delaunay unter den ungegenständlichen Motiven solche, die einmal als Kreis, ein anderes Mal als Kreisen, also einmal als stillstehend, dann als bewegt gesehen werden (Abb. 8, siehe Tafelteil). Bereits das Parabel-Motiv der »Fensterbilder« (Abb. 4) war, selbst als flächenhaft gelesen, nicht frei von Bewegung: es beschreibt zugleich die Kräfte des Stützens der Metallstreben des Eiffelturms wie das Fallen des Vorhangs. Die Parabel als geometrische Form ist so zugleich Verlaufsspur der Kräfte des Stützens und Lastens, zugleich flächig und räumlich. Die gleiche Dynamisierung des Geometrischen erfasst das Kippmodell von Kreis und Kreisen – im Uhrzeigersinn oder dagegen. Es ist nicht banal anzumerken, dass in diesem Gegensatz von Ruhe und Bewegung *zugleich* einer von Fläche und Tiefe liegt: Das Kreisen kommt aus der Tiefe oder »strudelt« in sie hinein, die Kreise liegen auf der Fläche. Der Simultankontrast der einander beeinflussenden Farben führt vom Kreis zum Kreisen. Eine Flächenstruktur in Ruhe überlagert eine Tiefenstruktur in Bewegung.

Vieldeutigkeit – und Mehrdeutigkeit der Vieldeutigkeit – ist Delaunays Strategie, um die Vielzahl der zusammengeführten Effekte doch wieder zusammenzuzwingen und sie letztlich in einer ornamentalen Form stillzustellen. Schlussendlich versöhnen die »Kreisformen« die Gegensätze in einer Ganzheit, die zugleich als Bestehen von Konträrem ästhetisch erlebbar wird: *Medial* werden die Oppositionen von Fläche und Tiefe, Ruhe und Bewegtheit, Objekt und Wahrnehmung, Innenwelt und Außenwelt zum Oszillieren gebracht; *gegenständlich* die von Sonne und Nachbild, Interieur und Stadtraum. Dieses Zugleich zeigt das eine als die Wahrheit des anderen, aber als eine nur aufscheinende, niemals benennbare Wahrheit. Im Symbol ist sie gemäß der Vorstellungen der Frühromantik und des Klassizismus zwar sinnlich schaubar, nicht jedoch begrifflich dingfest zu machen. Insofern erneuert Delaunay den *Symbol*begriff, den die anti-rhetorische (und gegen die *Allegorie* opponierende) Generation von Karl Philipp Moritz und Goethe an das frühe 19. Jahrhundert weitergegeben hat.⁹

Durch seine Strategie der Zusammenfassung unterschiedlicher Kippmodelle in der Ikone der »Kreisformen« überspielt er die Prozesse des »Sehens als« und amalgamiert sie zu einem beständigen Oszillieren, allerdings zwischen mehrfachen Gegensätzen. Das kubistische Formenreimen wendet Delaunay zwar an, etwa wenn die Silhouette des Eiffelturms und die eines gerafften Vorhangs zusammenfallen, oder wenn ein Riesenrad neben dem Eiffelturm wahlweise auch für Wolken oder für die Sonne steht (Abb. 3, 4). Er überbietet jedoch das Kippen der

9. Vgl. zusammenfassend Ralph Ubl: a.v. »Symbol«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Darmstadt 2003, S. 340–348. Vgl. vor allem Karl Philipp Moritz: »Über die Allegorie«, in: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 93–103; Johann Heinrich Meyer, Johann Wolfgang Goethe: »Über die Gegenstände der bildenden Kunst« [Auszüge], in: Wolfgang Beyrodt (u.a.) (Hg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1982, S. 69–86. Grundlegende Analyse: Paul de Man: »Die Rhetorik der Zeitlichkeit«, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 83–130.

Schweisen durch die Proliferation unterschiedlicher Ambiguitäten, die schließlich im bewegten Oszillieren einer scheinbar einfachen, potentiell ornamentalen Form stillgestellt werden. Insofern entspricht seine Suche nach einem die Moderne universalisierend zusammenfassenden Symbol durchaus der Doppelseichtigkeit eines modern-konservativen Künstlers – einfach, einprägsam und populär, aber eben auch vertrackt.¹⁰ In einem Sehen, das vom (doppeldeutigen) Dargestellten auf das Medium, und vom Objekt auf sich selbst als vitale Aktivität und damit auf das Leben selbst zurückschaut, verallgemeinert sich das *Symbol* zum Prozess des *Symbolisierens*, d.h. des Zusammenfügens. Das In-Fluss-Geraten des Symbols im Sinne des Vitalismus, des Auftrumpfens des Lebens als der entscheidenden Quasi-Transzendentalie des 19. Jahrhunderts, war im Sinne der Weltanschauungsphilosophie der vorletzten Jahrhundertwende durchaus modern.

Die so einfach ornamentalen »Kreisformen«, in denen der zweite Blick die Komplikationen eines schwer zu entwirrenden, mehrdeutigen Sehens erfasst, halten eben nicht nur die Bewegung und die andauernden Metamorphosen der Nachbilder fest. Sie fassen auch den beständigen Wandel eines sich selbst betrachtenden Sehens in eine Bildformel – eines Sehens, das sich selbst sehend nachbildet: Nach-*Denk*-Bilder.

2. Vorbemerkung zu Kontext und Struktur

Die folgenden Darlegungen zu Delaunay sind Teil einer umfassenderen Untersuchung zu den Avantgarden als historische Bildtheorie, die grundsätzlich die Kunst als gemalte oder gestaltete Bildtheorie in Bezug zur gleichzeitigen Erforschung des Sehens durch die medizinische Physiologie und die davon ausgehende Psychologie und Philosophie setzt. Drei zentrale Paradoxien des Sehens bilden den Schwerpunkt der Untersuchung: *Wahrnehmung in Bewegung* ist das Stichwort für den Gegensatz zwischen einem immer schon als bewegt erlebten, in seinem Fortschreiten von einem zum nächsten nicht anzuhaltenden Sehen, das uns dennoch erlaubt, uns *ein Bild* von der Welt zu machen, selbst von der Bewegung der Wahrnehmung, in dem diese also stillgestellt wäre. Denn sogar ihre eigene Bewegtheit, ihre Diachronie *erkennt* die Wahrnehmung nur im Graph, im synchronischen Bild als Spur der Bewegung.¹¹ Delaunays »Kreisbilder« loten dieses Paradox exemplarisch aus, aber auch die Futuristen gehen ihm im Konzept der »Kraftlinien« etc. nach. *Objekt- und Flächensehen im Kubismus* ist das Schlag-

10. Zuletzt: Delphine Bière-Chauvel: *Le réseau artistique de Robert Delaunay. Échanges, diffusion et création au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*, Aix-en-Provence 2005; Sigrid Schade: »Zwischen ›reiner Kunst‹, Kunsthandwerk und Techniqueuphorie. Sonia und Robert Delaunays intermediale und strategische Produktionsgemeinschaft«, in: *Robert Delaunay. Hommage à Blériot*, Kunstmuseum Basel, Leipzig, Bielefeld 2008 (Kat. Ausst.), S. 82–94.

11. Vgl. zur Geschichte der Verwendung von Graphen als Verlaufskurven etwa seit Mitte des 19. Jhdts.: Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographie des fluides*, Paris 2004.

wort, das sich in der doppelten Frage verdichtet, ob das Sehen immer schon an die Fläche (der Retina oder des Mediums) gebunden ist, der Raum mithin als Projektion anzusehen wäre,¹² oder ob umgekehrt das Sehen stets schon an das Objekt gebunden ist, die Fläche also als eine Abstraktion post festum anzusehen wäre.¹³ *Grammatikalisierung der Künste* ist das Schlüsselkonzept für die Entdeckung eines Sehens, das sich immer schon (wie das Bild) als Fenster zur Welt erfährt, das Bild konsequent als deren potentiellen Ersatz, als *Trompe-l'œil* erkennt und doch – im Wahrnehmen wie im Darstellen – beständig innerhalb des Gesehenen Differenzen etabliert, insofern mit dem Differenzierten als Zeichen operiert (mit gegenständlichen oder abstrakten: Figuren oder Objekten, oder auch mit Farbe, Linie, Form...) und das Bild als deren Konfiguration versteht.¹⁴

Dieser und weiteren anvisierten Studien liegt die Überzeugung zugrunde, dass die klassisch gewordenen Avantgarden eine historische Philosophie des Bildes enthalten. Vor diesem Hintergrund werden Delaunays »Kreisbilder« als Ertrag verschiedener Debatten und diskursiver Prozesse analysiert, die sich in immer weiteren Kreisen um diese Motive ziehen. In den folgenden Darlegungen wird zuerst auf die Stellung der »formes circulaires« in Delaunays eigenem Werk eingegangen (3.). Als zu Symbolen geronnene visuelle Metaphern resümieren die Gemälde jedoch nicht nur sein eigenes Œuvre, sondern eine Geschichte des Sehens im 19. Jahrhundert. Im Anschluss wird daher ihr Bezug zur Erforschung der Physiologie und Psychologie des grundsätzlich als Prozess verstandenen Sehens herausgestellt. Im späten 19. Jahrhundert war man zu immer konkreteren Ergebnissen gelangt, zugleich wurde aber auch immer kontroverser über Möglichkeiten und Grenzen der physiologischen Erklärungsmodelle debattiert (4.). Seit Goethes Farbenlehre war die Entdeckung des Nachbildes mit einer Temporalisierung des Sehens als Prozess verbunden. Die Erforschung der kurzen Fortdauer des visuellen Eindrucks auf der Retina auch nach dem physischen Ende des Lichtreizes war die Voraussetzung für die Entdeckung des kinematographischen Sehens, welches schnell hintereinander gesehene Bilder zu einem Bewegungsbild zu synthetisieren vermag. Delaunays Kreisbilder nehmen zur Temporalisierung des Sehens ebenso wie zum kinematographischen Sehen Stellung (4.1.). Ein zweiter Aspekt der Erforschung des Sehens sind die Versuche zur Bestimmung der Intensität einer Empfindung im Verhältnis zum auslösenden Reiz, die von Gustav Theodor Fechner initiiert worden sind (4.2.). Wie Fechner blickte auch Delau-

12. Dies wäre natürlich die Position des Formalismus in seinen klassischen Formulierungen von Roger Fry bis zu Clement Greenberg. Zur Erforschung des Raums als Projektion durch die Ärzte-Philosophie des späteren 19. Jhdts. vgl. einführend: Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg i.Br. 2005, Kap. II, S. 71–248.

13. Duchamps Konstruktion von Objekten, seine Ready-Mades und seine Abneigung gegen die »Küche« der Maler können als Konkretisierungen dieser Position verstanden werden. Vgl. Thierry de Duve: *Kant nach Duchamp* (1989), o.O. 1993.

14. Zum *Trompe-l'œil* vgl. vor allem Richard Wollheim: *Painting as an Art*, London 1987, S. 13–17. Zur Grammatikalisierung der Künste: Michael F. Zimmermann: »Der Neo-Impressionismus als systematische Methode« und »Nachwort«, in: ders.: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*, Weinheim, Antwerpen 1991, S. 213–223, 445–449.

nay auf die Sonne, jedoch ohne das Erblinden auch nur zu riskieren. Anders als Fechner ging es ihm gerade nicht darum, zwischen dem objektiven Lichtreiz und der subjektiv eingeschätzten Intensität des Eindrucks quantifizierbare Verhältnisse zu etablieren. Erkennbar wird durch die Konfrontation vielmehr, dass er sich stattdessen auf die Seite der Kritiker solcher Visionen eines mechanischen Transmissionsriemens zwischen Außen- und Innenwelt schlug, darunter Henri Bergson. Statt *mechanische* Kontinuitäten zwischen Innen und Außen zu etablieren, sucht er nach *symbolisch* vermittelter Einheit. Wenn seine Kreisformen an die Struktur des Farbkreises erinnern, so spielt er allein dadurch auf eine Tradition an, die das Sehen nach der Logik einer vereinheitlichten Farbgrammatik in sich zusammenschließt (4.3.). Seit Newton hatte man das Spektrum – den Querschnitt durch den Regenbogen – durch Zusammenfügen des zum Infrarot hin offenen Endes mit dem zum Ultraviolett hin offenen Rand zum Kreis zusammengezwungen. Dieses Einheitsmodell unterlag allen Farbkreisen, allen Versuchen, die Anordnung der Farben durch die exakte Messung einander komplementär ausgleichender Farbenpaare zu objektivieren. Delaunays Anspielung auf den Farbkreis bringt die Einheitsvision aller Farbgrammatiken mit auf den Plan. Wenn er solche Kreise besonders in seiner »Scheibe« anscheinend in Bewegung versetzt, so löst er damit die überkommene Einheitsvision nicht auf. Er überformt sie vielmehr im Sinne eines als prozessual aufgefassten Sehens.

Vor allem sollte die Bewegtheit seiner »Kreisformen« nicht die Bewegung irgendeines Objekts darstellen, selbst nicht diejenige des Auges, durch die es dem allzu starken Lichtreiz ausweicht, den das Sonnenlicht der Retina einzubrennen droht (5.). Ganz offensichtlich wollte Delaunay die Bewegung des Sehens selbst ins Bild bannen, einen vitalen Maelström, in dem alles zugleich und ineinander kreist, Innenwelt und Außenwelt, gleich ob solar erregt oder lunar beruhigt, gleich ob dem Werden oder dem Vergehen entgegen. Die vitale Bewegtheit des Sehens selbst sollte mit jenem Strom des Lebens zusammenfallen, der das Gesehene durchwaltet und insgesamt erfasst. Was Delaunays Ikonen eines immer schon bewegten Sehens mit der Philosophie Henri Bergsons zu tun haben, soll auch aufgrund seiner erhaltenen Aufzeichnungen hinterfragt werden. Da Delaunay sich mit Bergson gegen eine vermeintliche »kinematographische Illusion« des Denkens stellte, bedarf die Neufassung von Bergsons Lehre durch Deleuze einer kurzen Diskussion, der ja gerade eine poetologische Philosophie des Kinos insbesondere auf Grundgedanken aus Bergsons *Matière et mémoire* (1896) stützte.

Schließlich wird die Frage aufgeworfen, warum Bergson und, beeindruckt von seiner Vision, auch Delaunay sich neben den Futuristen gegen das Kino stellten (6.). Einem *kinematographischen* Sehen, in dem Bewegung, wie man meinte, immer schon in Stadien zerlegt vorliegt, dem sich zudem die Mechanik des Apparates einschreibt, wollte er so etwas wie ein *kinetisches* Sehen gegenüberstellen. Er wollte damit die Fiktion aus seinen Bildern verbannen, vor dem Auge in Ruhe laufe alles Bewegte nur wie ein Filmstreifen ab. Abschließend wird die These vorgestellt, dass dies ein wesentliches Symptom für den Durchbruch eines medialen Systems ist, in dem einerseits das kinematographische Dispositiv seinen Sieges-

zug zur Überformung der Kulturen des mittleren und kleinen Bildungsbürgertums antrat, während andererseits die Avantgarden zur Brutstätte von Utopien wurden, die den wohlfeilen Erlebnisstereotypen, wie sie die Unterhaltungskultur anbot, als höher gestimmte Visionen entgegenstanden. Die klassischen Genres der Malerei und der Skulptur avancierten gerade in ihrer hoffnungslosen Auseinandersetzung mit dem Kino zu Instanzen der Kritik an einer immer weitreichenderen industrialisierten Phantasie.

3. Nah und fern zugleich: Delaunays *Kreisformen* als Verdichtungen seines eigenen *Œuvres*

3.1. *Raum in Bewegung und das Bewusstsein der Stadt*

Schon bevor Delaunay die »Kreisformen« erfand und hernach zum Leitmotiv seines Schaffens erhob, hatte er zu plakativen Motiven gefunden. In der später so einprägsamen Bildformel der Nachbilder kreisender Formen klingen Formenreime nach, wie z.B. der des gerafften Vorhangs mit der Silhouette des Eiffelturms oder der des Riesenrads mit Wolken neben dem Turm. Kennt man die Entwicklung, liest man auch die Schlüsselwerke von 1912–13 anders. Insbesondere sieht man einen Tiefenzug in die Motive hinein, der von Anfang an ein bildnerisches Hauptanliegen des Künstlers war. Auch die »Simultaneität« der Kubisten ist wichtig: Hatten diese mehrere Ansichten einer Gestalt im Bild montiert, gestaltet Delaunay Perspektiven mit beweglichem Blickpunkt zu einer Technik um, die räumliche Tiefe nicht als starre Gegebenheit, sondern als Sog oder Andrängen erlebbar macht.

Eine zielsichere, ökonomische Auseinandersetzung mit Cézanne und dem Kubismus war die Voraussetzung für die motivische Verdichtungsarbeit in den ersten Bildserien zu den Themen »St. Séverin«, »Villes« bzw. »Blick auf die Stadt« und »Eiffelturm« (Abb. 1–3).¹⁵ Cézannes Werk war für Delaunay seit 1909 das Vorbild für rhythmische Flächenordnungen um kontrapunktische Gegensatzgruppen komplementärer Formen und Farben. Vom Kubismus entlehnte er die Mehransichtigkeit, die er mit dem Ziel weiterentwickelte, das Raumerleben zu steigern und zu vertiefen.¹⁶ In den Ansichten des Kircheninneren von St. Séverin

15. Die neueste Forschung hat sich mit Delaunays Frühwerk und seiner stilistischen Selbstfindung nicht tiefer auseinandergesetzt. So bleibt die grundlegendste Werkanalyse von Robert Delaunays Malerei vor 1914: Sherry Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 20, 23, 25. Buckberrough wägt die relative Bedeutung Cézannes bzw. der Kubisten gegeneinander ab.

16. Die Eigenständigkeit von Delaunays Auseinandersetzung mit Cézanne wird betont von Bernard Dorival im Vorwort zu Michel Hoog: *Robert et Sonia Delaunay. Inventaire des collections publiques françaises*, Bd. 15. Paris 1967, S. 11; Hans Albert Platte (Hg.): *Robert Delaunay*, Orangerie des Tuilleries und Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 1976 (Kat. Ausst.). Vgl. die Besprechung von Edith Hoffmann: »Robert Delaunay at the Orangerie«, in: *Burlington Magazine*, Aug. 1976, S. 612–615. Interessanterweise scheint auch ein berufener Vertreter des »orthodoxen« Kubismus sich distanzierend über Delaunays Kunst geäußert zu haben. Im Vorwort zur Baden-Badener Ausstellung von 1976 schreibt Hans Albert Platte: *Robert*

(Abb. 1) geht die mandelförmige Krümmung der aufsteigenden Hauptlinien um die Bildmitte auf Braques Landschaftsbilder aus dem Jahre 1909 zurück. Hier steht sie für einen im Aufblicken in die Gewölbe mobilen Blickwinkel; sie findet sich aber noch in den »Mondbildern« der »Kreisformen« (Abb. 9, siehe Tafelteil).¹⁷ Das Vorhangmotiv in den »Städten« (Abb. 2) ist gemäß der von Braque übernommenen, von Delaunay später systematisch auch in den »Eiffeltürmen« (Abb. 3) verwendeten Technik gestaltet, nach der die Vertikalen entlang imaginärer, ovaler Linien um die Bildmitte herum aufgebrochen werden.¹⁸

Während Cézanne für Delaunay ein bürgerlicher Rebell war, schien dem Douanier Henri Rousseau die synthetische Einheit der Bilder einfach zuzufallen.¹⁹ Die von Delaunay angestrebte »Simultaneität« ist denn auch eine andere als die der Kubisten. Nicht intellektuell konstruierte Mehransichtigkeit, sondern gesteigertes Raumerleben vermitteln die Innenansichten von »St. Séverin« (Abb. 1), die »Eiffeltürme« (Abb. 2) und besonders die ersten Bilder der »Städte«-Serie (Abb. 3). In den sieben Ölgemälden, die er seit Sommer 1909 im südlichen Seitenschiff von St. Severin malte, hielt sich der Künstler frei von der starren Betonung der Bildfläche durch die Kubisten.²⁰ Die Kunsthistoriker hat Delaunays expressiv-modernisierende Übersetzung des Lichts im gotischen Kirchenraum schon begeis-

Delaunay, a.a.O., S. 7: »Ein unbestrittener, wegen seines spitzen Urteils weit gefürchteter Kenner französischer Kunst der Moderne, besonders der kubistischen Malerei, schrieb mir kürzlich und unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Ausstellung in der Pariser Orangerie, Delaunays Gemälde seien ein »Mischmasch von allen anderen«, schlimmer noch: »die »runden« sind schon Mumpitz.« Auf wen passt diese Beschreibung besser als auf Daniel-Henry Kahnweiler?

17. Virginia Spate: *Orphism. The Evolution of Non-figurative Painting in Paris 1910/1914*, Oxford 1979, S. 167.

18. Das später auch von Boccioni (z.B. in den »Visioni simultanee«, Sprengelmuseum Hannover) verwendete Kompositionsmittel scheint Braque erfunden zu haben. Vgl. dessen *Paysage: Carrieres Saint-Denis*, 1909, Roubaix, Sammlung Jean Masurat, Abb. 27a in John Golding: *Le Cubisme*, übers. v. Françoise Cachin, Paris, o.J. Die Austauschbarkeit des Vorhangmotivs mit den aufgebrochenen, vertikalen Hausfassaden belegt *La Tour aux rideaux* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

19. Buckberrough folgt André Salmon, der 1911 sogar das Eiffelturmmotiv auf Stadtansichten Rousseaus zurückführte. Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 18 und S. 27–32. Vgl. auch André Salmon: *La jeune Peinture française*, Paris 1912, S. 15.

20. Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 39, 40, 43. Angelica Zander-Rudenstine, in: *The Guggenheim Museum Collection. Paintings 1880 1945*, Bd. 1., a.a.O., S. 79–117 weist gelegentliche Versuche Delaunays, die Serie auf 1907 rückzudatieren, überzeugend zurück. Pascal Rousseau: »Saint-Séverin«, in: Ameline, Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914*, a.a.O., S. 104–109, macht auf Lesarten der Gotik, auch des »Palmenhains« von Saint-Séverin, im Sinne des Primitivismus aufmerksam, etwa mit Rückgriff auf Joris-Karl Huysmans: *Trois Églises et trois Primitifs*, Paris 1908. Ausgehend von Woringer: *Formprobleme der Gotik*, 1911, verbindet er Delaunays Serie mit der Aneignung der Gotik durch den deutschen Expressionismus, bis hin zu Robert Wieners Film *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919. Das erste Gemälde von »Saint-Séverin« wurde auf der Ausstellung des *Blauen Reiter* in der Münchener Galerie Thannhauser im Dezember 1911 gezeigt. Vgl. (von Rousseau nicht herangezogen) die maßgebliche Studie von Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 1911–1925*, München 1990.

tert,²¹ bevor sie die elliptische Krümmung der Säulen um das Bildzentrum herum als Schlüsselmotiv betrachteten. Diese deutete man als Formel für die Wahrnehmung an der Peripherie des Gesichtsfelds oder als Perspektive mit einem beim Aufschauen beweglichen Blickpunkt. Max Imdahl sah diese Lesart dadurch bestätigt, dass »bei entfernten Säulen, die sich wegen ihrer Distanz leichter mit einem Blick erfassen lassen, [...] folgerichtig die Krümmung abnimmt.«²² Der Betrachter überträgt das (wenn auch gedämpft) schwindelerregende Raumempfinden noch auf die *Mondbilder* der »Kreisformen« (Abb. 9, siehe Tafelteil). Delaunays Hauptanliegen blieb die Steigerung der Raumhaltigkeit des Bildes – nicht, wie bei den Kubisten, deren Reduzierung im »tableau-objet«. Bis 1914 umfassen die Bildausschnitte in der Regel Perspektiven, die sich über das natürliche Gesichtsfeld hinaus ausdehnen. Durch Krümmungen um das Bildzentrum herum sowie durch das Aufbrechen der Bildstruktur zwingt er die über den Sehwinkel hinaus geweiteten Panoramen zunächst noch zusammen (Abb. 2). Beim Blick auf den Eiffelturm schreibt er dann das exzentrische, durch die Technik gesteigerte Raumerlebnis dem Objekt selbst ein (Abb. 3).²³ Das Fanal, das zur Einhundert-Jahr-Feier der Französischen Revolution auf dem Marsfeld errichtet worden war, zeigt er dann aus vielfachen Ansichten, die er wie Fragmente aneinanderstückelt: den unteren Teil von unten, nur den mittleren frontal, den oberen fast in Aufsicht. Die Spitze bleibt undeutlich, als würde der Beschauer von dort herabblicken.²⁴ In einigen Studien bringt er ein Luftschiff ein, das vom 21.8. bis zum 5.9.1909 über Paris kreiste. Fotografien des Marsfelds, die von diesem Luftschiff und von Flugzeugen aus aufgenommen worden waren, zirkulierten hernach in der Presse.²⁵ Sie knüpften an eine Tradition an, Paris aus der Luft, etwa aus einem Ballon, zu zeigen.²⁶ Delaunay übersetzt die schwindelerregende Erfahrung in eine desorientierende Multiperspektivität.

21. Vgl. Robert Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, hg. v. Pierre Francastel, Paris 1957 – die maßgebliche Sammlung von Delaunays theoretischen Texten; darunter auch ein nicht illustriertes Verzeichnis der Werke Delaunays von Guy Habasque.

22. Imdahl in Gustav Vriesen, Max Imdahl: *Robert Delaunay: Licht und Farbe*, Köln 1967, S. 74–75. Imdahl schließt aus dieser Analyse, das räumliche Sehen selbst sei das eigentliche Sujet der *Saint-Séverin-Bilder*: »Dargestellt ist also nicht das Kircheninnere als solches, sondern das Prozessuale seiner Wahrnehmbarkeit durch das tätig schauende, sich in den verbildlichten Raum selbst hineinversetzt fühlende Subjekt« (ebd.). Vgl. auch Gundolf Winter: »Durchblick oder Vision«, in: *Pantheon*, XLII, Nr. 1, 1984, S. 34ff., hier S. 36f.

23. Rousseau hat das Ausgreifen der Malerei in den Raum 1999 mit der Geschichte des Panoramas in Verbindung gebracht. Vgl. dessen »Visions simultanées. L'optique de Robert Delaunay«, in: Ameline, Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914*, a.a.O., S. 77–93, hierzu S. 84–87.

24. Laut Blaise Cendrars sah der Maler den Turm als bildnerisches Problem, weil er von Nahem gesehen zu klein und aus der Ferne zu wenig kraftvoll erscheine. Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, a.a.O., S. 56, 57.

25. Rousseau: »Tour Eiffel«, in: Ameline, Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914*, a.a.O., S. 130–137.

26. Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München 1993; vgl. auch Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–27. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel 1978.

Neben den Kubisten nahm Delaunay sich den »Zöllner« Henri Rousseau zum Vorbild. Er sympathisierte mit dessen Streben nach einer zugleich populär-naïven und klassisch anmutenden Einfachheit, dem zeitgleich auch die Dichter des zweiten Symbolismus, etwa Jules Romains, in ihrem Werk entgegenkamen. Rousseau bestärkte Delaunay darin, zu der kaum noch lesbaren, annähernd monochromen Formensprache, die Picasso und Braque 1909 und 1910 erreicht hatten, ja überhaupt zum allzu intellektualisierten Vokabular des Kubismus Distanz zu wahren.²⁷ Diese Neigung wird auch die weitere Entwicklung bis zu den »Kreisformen« prägen. Immer komplexere Synthesen eines bewegten Raumerlebens wird der Künstler in immer einfachere Chiffren zwingen.

3.2. »Simultaneität« und Bewegung der Farben

In Delaunays Malerei stand die Ausweitung des Raums wohl im Zusammenhang mit Versuchen von Dichtern wie Jules Romains, die Stadt in ihrer Ganzheit ins Bewusstsein des Rezipienten zu rücken (»Unanimismus«). Doch bald beruhigte der Maler die erweiterte, nur anfänglich schwindeleerregende Suggestion von Räumlichkeit wieder. Beim Übergang von den »Städten« (Abb. 3) zu den »Fenstern« (Abb. 4) kann dies nachvollzogen werden. Der Anfang war unspektakulär. Für seine kurze Serie der »Städte« entlehnte Delaunay das Motiv einer Postkarte, die den Blick von Napoleons Triumphbogen herab auf das Häusermeer zwischen der Avenue Kleber und der Avenue d'Iéna festhält.²⁸ Die Serie der »Fenster« entstand 1912 unmittelbar auf der Grundlage der »Städte«.²⁹ Eine frühe Version des Themas findet sich schon auf der Rückseite von »St. Severin Nr. 4« (Philadelphia Museum of Art).³⁰ Zusammen mit einer Studie aus dem Kunstmuseum Winter-

27. So von Gustav Vriesen (Vriesen, Imdahl: *Robert Delaunay: Licht und Farbe*, a.a.O. – darin Vriesens leider nicht vollendete, aber bis 1914 fortgeführte Biographie Robert Delaunays, S. 40–42).

28. Johannes Langner: »Zu den Fensterbildern von Robert Delaunay«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 7, 1962, S. 67–82. Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 51ff., 65ff. Vgl. auch: Rousseau: »Les villes«, in: Ameline, Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914*, a.a.O., S. 118–121. Rousseau betont das Interesse am Blick von oben und bringt ein Gedicht von Émile Verhaeren ins Gespräch, »La Ville«, in: *Les Villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées*, Paris 1904, S. 9–10.

29. Laut Düchting gibt Langners »motivische Herleitung der »Fenêtres« aus der Serie der »Villes«, [...] so schlüssig sie auf den ersten Blick erscheinen mag, einem Entwicklungsdenken Vorschub, das »Abstraktion« lediglich als fortschreitenden Reduktionsprozess der gegenständlichen Wirklichkeit auf ein System von Zeichen hin versteht, denen u.U. noch ihre gegenständliche Herkunft anzusehen ist.« Dies treffe auf Mondrian, nicht aber auf Delaunay zu. Den Titel der »fenêtres« versucht Düchting als einen bloß symbolisch, nicht motivisch gemeinten zu deuten. Vgl. Hajo Düchting: *Robert Delaunays »fenêtres«: peinture pure et simultanée: Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform*, München 1982, S. 22, 221–237. Der vordergründig abstrakte Charakter der Fensterbilder scheint mir ein schwaches Argument gegen das von Düchting beklagte, Delaunays Entwicklung aber richtig beschreibende »Entwicklungsdenken« zu sein.

30. Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, a.a.O., S. 85; 94 bemerkt, dass diese Studie früher entstanden sein müsse als eine verschollene Version aus der Sammlung Jawlensky, die Langner für das früheste Bild der Serie gehalten hatte. Eine Studie aus dem Kunstmuseum Winterthur ist wohl noch früher anzusetzen: Das komplizierte rahmende

thur zeigen die ersten Arbeitsschritte auch die enge Beziehung zur Serie der »Eiffeltürme«: Motive der einen Serie, wie einer der Hittorf'schen Paläste um die Place de l'Étoile im Vordergrund, gehen in einzelne Bilder der anderen Motivreihe ein. Dem Maler ging es natürlich nicht um eine getreue Wiedergabe des Stadtpanoramas, sondern um eine symbolische Verdichtung des Stadterlebens.

Vielleicht bringt er deswegen in einem weiteren Arbeitsschritt das Vorhangmotiv ein, das der imaginäre Standort auf dem großen Triumphbogen eigentlich ausschließen müsste (Abb. 3).³¹ Wie in den »Eiffeltürmen« wird die tiefenräumliche Ausdehnung durch die Silhouette des Turms aufgenommen und in einer Aufwärtsbewegung wie der eines startenden Flugzeugs nach oben geleitet. Und wie in den Innenansichten aus St. Séverin wird der Sehkegel ausgeweitet. Erneut wird das Gemälde also nicht mehr wie bei Leon Battista Alberti als Schnitt durch die Sehpyramide aufgefasst – obwohl schon der seit der zweiten Fassung der »Städte« auftretende Vorhang das Motiv als Fensterblick erkennbar macht. »Das Fenster als konkretes Thema und Titel des Bildes kommt bezeichnenderweise in dem Augenblick ins Spiel, wo das Fenster als Inbegriff der traditionellen Bildvorstellung überwunden, als Fiktion entlarvt worden ist. [...] Die alte Bildvorstellung ist als überschrittene selbst auch gegenwärtig«, so folgert Gundolf Winter.³² In den »Städten« akzentuiert Delaunay die von Johannes Langner beschriebenen räumlichen Paradoxien: »alles wirkt auf den Eindruck hin, als zöge der Turm wie durch einen geheimen Sog alles, fügsam oder widerstrebend, an sich.«³³ In den »Fenstern« wird dieser Sog zugunsten der traditionellen Auffassung des Bildes überspielt. In späteren Aufzeichnungen lässt Delaunay mit der Serie eine »konstruktive« Phase beginnen, während er das Anliegen der früheren Bilder durch die Zuordnung zu einer »destruktiven« Phase einschränkt.

Die frühen »Fenster« sind kleinformatiger als die »Städte«; das Experimentieren mit der immer reicher orchestrierten Farbe wird solcherart erleichtert (Abb. 4). Fluchtende Motive wie die beiden hellen Brandmauern im Vordergrund werden in ein orthogonales Schema gezwungen. Das Häusermeer ist nach wie vor in kalten Farben gehalten. Der mit der Turmsilhouette »gereimte« Schwung der Vorhänge leitet von der Diagonale in die Vertikale über. Die warme Farbskala bezieht sich motivisch mehr oder weniger deutlich auf den Innenraum – ausgehend von einem frühen »Fenster mit orangefarbenen Vorhängen«. Ein aus überkreuzten Diagonalen sowie durch den Schnittpunkt geführten Waagerechten bestehendes Bewegungsmotiv rechts vom Turm – es erinnert an ein kleines Windrädchen – konkretisiert sich in den späteren Fensterbildern zu dem erst 1913 erkennbar wer-

Motiv am linken Bildrand entsteht später; die Perspektive ist der fotografischen noch am nächsten. Vgl. Buckenrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 51.

31. Robert Delaunay. *Blick auf die Stadt, 1910–1914*, Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1981 (Kat. Ausst.), S. 8; Bernard Dorival im Vorwort zu Hoog: *Robert et Sonia Delaunay*, a.a.O., S. 12.

32. Winter: »Durchblick oder Vision«, a.a.O., S. 39f.

33. Langner: »Zu den Fensterbildern von Robert Delaunay«, a.a.O., S. 70.

denden Motiv des Riesenrads, das im Jahre 1900 neben dem Eiffelturm errichtet worden war.³⁴

Die reine Farbmalerie wird seit Frühjahr 1912 zu Delaunays Grundproblem. Ein Brief, den er nach der Eröffnung des *Salon des Indépendants* an Kandinsky schrieb, macht die Neuorientierung deutlich.³⁵ Der Künstler greift hinter den nun mehr und mehr abgelehnten Kubismus auf Seurat und Cézanne zurück, wenn er zu sprechen kommt auf »den so wenig erforschten, so dunklen Bereich der Konstruktion der Farbe [...]. Seurat, der die ersten Gesetze gesucht hat; Cézanne, der die gesamte Malerei seit ihren Ursprüngen zerstört hat, nämlich das Helldunkel, das sich einem linearen Gerüst anpasst und in allen bekannten Schulen vorherrscht. Diese Suche nach reiner Malerei ist das aktuelle Problem.«³⁶ Da Paul Klee schon bei einem Besuch am 11. April 1912 in Delaunays Atelier eines der »Fenster« sah, müssen die ersten Gemälde der Serie noch vor einem Sommerurlaub in der Vallée de Chevreuse entstanden sein.

Über die relative Chronologie der von April bis Dezember 1912 entstandenen Serie der »Fenster« herrschte lange die von Buckberrough beklagte »well established confusion«. Das liegt zum Teil an Delaunays schwer verständlichen Bildtiteln: Angaben wie »Les Fenêtres sur la ville« oder »Les Fenêtres« deuten darauf hin, dass mit jedem einzelnen Bild eine Mehrzahl von »Fensterbildern« gemeint ist; paradoxerweise ist einem Bild im Guggenheim-Museum das Adjektiv simultan im Singular angefügt: »Les fenêtres simultanée«. Weitgehend unverständlich ist das Nummerierungssystem. Wahrscheinlich entstanden die meisten Bilder vom April bis Juni 1912. Nach einer Phase theoretischer Studien griff er das Thema dann Ende des Jahres wieder auf.³⁷

In den »Fenstern« kehrt Delaunay zur koloristischen Tradition der französischen Malerei zurück. Die in Cézannes Spätwerk so meisterlich beherrschte Technik des Aufbaus von Komplementärkontrasten, die um Nuancen verfehlt

34. Möglicherweise wird dieses ursprünglich abstrakte Gebilde erst allmählich zu einem gegenständlichen Motiv. Nachdem Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, a.a.O., S. 107 für eine ganze Gruppe von Zeichnungen des Eiffelturms mit dem Riesenrad, die der Künstler mit »1910« datiert hatte, das Entstehungsdatum 1913 plausibel gemacht hat, darf man annehmen, dass die »grande roue« erst Ende 1912 für Delaunay zum Thema wurde.

35. Rousseau: »Fenêtres«, in: Ameline, Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914*, a.a.O., S. 166–171. Rousseau entwickelt den Mythos der »reinen Malerei« von Mallarmé und Laforgue aus auf der Tabula rasa eines kulturell noch nicht geprägten Sehens. Von dort aus geht er auf die Farbtheorien von Chevreul zu Rood zurück, um dann überzeugend Paul Souriau (*La Suggestion dans l'art*, Paris 1893) den Gedanken zu entlehnen, dass das Auge die Augenbewegung zwischen zwei Farben suggestiv auf die Bewegung des Objekts übertragen kann.

36. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 178; übers. v. Verf. Spate: *Orphism*, a.a.O., S. 187. Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 100 bringt den Brief mit den »fenêtres« in Verbindung. Der von Bernard Dorival herausgegebene Briefwechsel Delaunay/Kandinsky findet sich im Baden-Badener Katalog von 1976, Platte: *Robert Delaunay*, a.a.O., S. 52–62.

37. Langner: »Zu den Fensterbildern von Robert Delaunay«, a.a.O., S. 76, 82 hatte angenommen, die ersten Bilder seien im Tal der Chevreuse entstanden. Delaunays Datierung des Hamburger *Fensterbildes* auf 1911 verwarf er zu Recht. Vgl. Zander-Rudenstine, a.a.O., S. 109; Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 100.

und dadurch im Prozess der Betrachtung spannungsreich gesteigert werden, akzentuiert er zu dekorativer Buntheit. Verschiedene Kontrastpaare bezieht er aufeinander; zugleich verteilt er Helligkeitskontraste durch geometrische Zersplitterung über die Bildfläche. So entlastet er das Helldunkel von einer überwiegend Raum schaffenden Funktion. Durch das Denken in Farben verabschiedet er sich von der traditionellen Gegenüberstellung einer der Farbe verhafteten, emotionalen Malerei und einer der Zeichnung verschriebenen, rationalen.³⁸ All dies sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die kleinen Gemälde vor allem dekorativ wirken, liest man sie nicht als Fortsetzung und Endpunkt eines Prozesses der fortschreitenden Synthese zuvor gefundener Motive. Ihre Flächigkeit wird lediglich im Motiv des Eiffelturms noch von dem bislang dominierenden Tiefenzug erfasst. Im Fortgang des allmählichen Zusammenfügens verdichten sich die zum Teil aus Photos entlehnten Motive des Häusermeeres, des Eiffelturms, der Häuserfassaden in der Passerelle de Passy zuerst zur Metapher der Stadt, dann, durch die Vorhänge, das Fenstermotiv und die vielschichtige »simultanéité« von Nah und Fern zur Allegorie der modernen Welt.

In die Zeit der »Fenster« fallen die frühen theoretischen Äußerungen Delaunays über seine Kunst.³⁹ Ein vermutlich im Oktober 1913, während der Maler schon an den »Kreisformen« (Abb. 5–9, siehe Tafelteil) arbeitete, entstandener Text unterstreicht zusammenfassend, dass die »Fenster« nicht auf farbtheoretische Gesetze reduziert werden können. Verschiedene Kontexte ermöglichen ein Verständnis dieses anfangs hermetisch anmutenden Abschnittes, in dem einzelne Elemente von Delaunays Kunsttheorie zur Sprache kommen: »der Simultanismus, von dem hier die Rede ist, ist nicht mit dem Kubismus verbunden; tatsächlich genügt er sich selbst und reicht weiter zurück, als man geschrieben hat.«⁴⁰ Vorstellungen aus den verschiedenen Quellen bringt Delaunay unter dem Begriff der Simultanéité zu einer eigenwilligen, aber konsequenten Synthese. Der Kubismus trat dabei immer mehr in den Hintergrund. Vom entsprechenden Vokabular der »tours Eiffel« suchte er sich während einer Reise nach Laon von Januar bis März 1912 in an Cézanne orientierten Stadtansichten zu befreien.⁴¹

Hatten die Kubisten unter »Simultanéité« vor allem die Kombination verschiedener Ansichten eines Gegenstands in einem Gemälde oder auch in einer skulpturalen Form verstanden, so war der Begriff für Delaunay natürlich eng mit dem Simultankontrast der Farben verbunden, den die Neo-Impressionisten seit Seu-

38. Jacqueline Lichtenstein: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989.

39. Die vor 1914 entstandenen Texte des Künstlers sind ediert in: Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O.

40. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 110, übers. v. Verf.

41. Buckerrrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 79–84. Das berühmteste der fünf während des Aufenthaltes in Laon entstandenen Bilder, *Die Türme von Laon* (Musée National d'Art Moderne), zeigt Delaunays Abkehr von der kubistischen Formzertrümmerung. Die geschlossene Gegenstandssilhouette hatte er nur in den Eiffelturmbildern zertrümmert. Und auch da bleibt der durch seine Lokalfarbe gekennzeichnete Bildgegenstand leichter erkennbar als bei den Kubisten. Vgl. Hoog: *Robert et Sonia Delaunay*, a.a.O., S. 51–53.

rat ins Zentrum ihrer theoretisch untermauerten Praxis gestellt hatten.⁴² Doch offenbar steht sein Begriff von »Simultaneität« darüber hinaus für eine Bewegung in die Tiefe, letztlich für eine stets dynamische wechselseitige Durchdringung von Subjekt und Objekt. Als der Kritiker Félix Fénéon, damals eng mit der Galerie Bernheim-Jeune assoziiert,⁴³ den Künstler im Oktober 1913 wie stets um eine knappe, sachliche Beschreibung seiner Ziele bat, antwortete Delaunay u.a.: »Der Simultankontrast, das ist die gesehene Tiefe – Realität – Form – Konstruktion, Darstellung. Die Tiefe ist die neue Inspiration. Man lebt in der Tiefe, man reist in die Tiefe. Dort bin ich. Die Sinne sind dort. Und der Geist!!«⁴⁴ Das Wechselverhältnis der Farben erschließt für Delaunay also immer schon einen dynamischen Tiefenzug, so als bewegten sich die Sinne stets von der Retina (oder der Leinwand) auf die objektive Welt zu. Zwischen den durch Montage zusammengefügteten gegenständlichen Motiven – vom Vorhang zum Eiffelturm – etabliert sich eine niemals beruhigte Simultaneität.

Man kann Hajo Düchting immer noch zustimmen, wenn er die stärker als z.B. impressionistische Gemälde ästhetisch in sich abgeschlossenen »Fenster«, wie der Titel schon anzeigt, als Thematisierungen der Beziehung von Innenwelt und Außenwelt betrachtet.⁴⁵ Hatte Delaunay doch im Februar 1912, also unmittelbar vor der Arbeit an der Serie, aus Joséphin Péladans Übersetzung von Leonardos »Trattato« diese Bemerkung notiert: »Das Auge, das man Fenster zur Seele nennt, ist der Hauptweg, durch den der Gemein Sinn die überbordenden Werke der Natur in aller Breite und Pracht betrachten kann.«⁴⁶ In einem der »Fenster« greift das Motiv gar auf den Rahmen aus – der damit zur Metapher der geöffneten Fensterflügel wird (Abb. 4). In seinen Notizen betont Delaunay immer wieder, dass das Sujet der Gemälde in der Natur gefunden werde, gleichzeitig aber »der reine Ausdruck der menschlichen Natur sein muss« – und dies bezieht sich vor allem auf die mit abstrakten Mitteln erreichte Farbharmonie: »das Sujet ist aus verschiedenen gleichzeitigen Gliedern in einer Aktion komponiert«. Schließlich beansprucht er, durch sein Sujet die ganze innere und äußere Natur zu umgreifen.⁴⁷ Doch nicht nur Simultaneität von Innen und Außen meint Delaunay. Im Anschluss an Leonardo spielen auch Grundsatzüberlegungen über das Medium

42. Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, a.a.O., S. 110. Pär Bergman, »Modernolatria« et »simultaneità«. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Stockholm 1963, S. 266–273.

43. Joan Halperin: *Félix Fénéon: aesthete and anarchist in fin-de-siècle Paris*, New Haven u.a. 1988, S. 359–368.

44. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 109 (übers. v. Verf.).

45. Albert Gleizes, Jean Metzinger: *Du Cubisme*, Paris 1912, S. 13, 15. Vgl. Düchting: *Robert Delaunays »fenêtres: peinture pure et simultanée*, a.a.O., S. 206–207.

46. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 175 (übers. v. Verf.). Vgl. Michael F. Zimmermann: »Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im Sturm – Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern«, in: Peter-Klaus Schuster (Hg.): *Delaunay und Deutschland*, Staatgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München, Köln 1985 (Kat. Ausst.), S. 318–325; hierzu S. 324–25.

47. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 160 (übers. v. Verf.).

der Malerei im Wettstreit der Künste eine Rolle. Weil er die *gleichzeitige* Anwesenheit der die Harmonie bildenden Elemente als den eigentlichen Vorzug der Malerei ansieht, weist er wenig später den Vergleich der abstrakten Kunst mit der Musik zurück.⁴⁸ Den Simultaneitätsbegriff stellt der Künstler auch weiterhin in den Vordergrund. Anders als fragwürdige kunsthistorische Klassifikationen es nahelegen, distanzierte sich Delaunay bereits im Herbst 1913 vom »Orphismus« – eine von Apollinaire erfundene Sammelbezeichnung – und stellte das Konzept der Simultaneität darüber.⁴⁹

Das Motiv der aus der Darstellung der Sonne und des Mondes abstrahierten, farbigen »Kreisformen« hat Delaunay, als er es einmal gefunden hatte, zum Erkennungsmerkmal seiner späteren Werke gemacht (Abb. 5–9, siehe Tafelteil). Hat man früher vor allem den hier erzielten Durchbruch zur Abstraktion bejubelt, so sei hier die Anknüpfung an Früheres und die motivische Syntheseleistung in den Vordergrund gestellt. Vermutlich entstand die Serie nicht gänzlich, wie oft dargestellt, zwischen April und November 1913, als Delaunay sich mit Sonia und einigen Freunden in einem Haus in Louveciennes eingemietet hatte, sondern teilweise schon seit 1912 in Paris. Wahrscheinlich hat der Künstler die Arbeit zuerst als reines Experiment angesehen und erst nachträglich als ästhetischen Durchbruch erkannt.⁵⁰ Sonia Delaunays Berichte unterstreichen den experimentellen Charakter der Serie: danach ging Robert – wie vorher Seurat, der als Erster auf dem »Simultankontrast« ein koloristisches System aufgebaut hatte – von der Beobachtung komplementärer »Halos« stark leuchtender Gegenstände aus. Auf dem Boulevard St. Michel waren kurz zuvor elektrische Laternen aufgestellt worden. Delaunay beobachtete die komplementären, auf Adaption beruhenden Reaktionen, die sich im Auge einstellen.⁵¹ Anders als Seurat arrangierte er die Farben nicht sogleich gemäß einer vom Komplementärkontrast ausgehenden Berechnung, sondern folgte seinen Beobachtungen über die natürliche Reaktion des Auges auf die äußeren Farb- und Lichtreize. So zwang er sich sogar, die Sonne mit dem Auge zu fixieren, meinte aber, in jenen »Halos«, die durch die zuckenden Augenbewegungen und die dadurch hervorgerufene rhythmische Bewegung der Nachbilder sichtbar werden, zugleich das Lichtwesen der Natur und ein Verschmelzen mit den anderen – oder dem Leben – erfahren zu können. Die Rolle

48. Spate: *Orphism*, a.a.O., S. 187, 188 erkennt die Bedeutung der Exzerpte aus Péladans Leonardo-Übersetzung (Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 174f.) für Delaunay; vgl. Léonard de Vinci: *Traité de la peinture*, übers. und kommentiert von Joséphin Péladan, Paris 1910, S. 17–25, 26–42.

49. Dazu ausführlicher Zimmermann: »Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im Sturm«, in: *Delaunay und Deutschland*, a.a.O.

50. Michael F. Zimmermann: »Delaunays formes circulaires und die Philosophie Henri Bergsons«, in: *Walraff-Richartz-Jahrbuch*, 1987/88, S. 335–364. Dort zusammenfassend Stellungnahme zur älteren Debatte über die Datierung. Die vorgeschlagene Chronologie akzeptiert Pascal Rousseau, vgl. dessen »Formes circulaires« und »Disque« in: Ameline, Rousseau u.a.: *Robert Delaunay, 1906–1914*, a.a.O., S. 194–199, 269.

51. Spate: *Orphism*, a.a.O., S. 211–213.

der Beobachtung der Farbbewegungen nach der Natur betonte er auch in dem berühmten Brief an Macke vom 2. Juni 1913.⁵²

Das dem Titel nach »erste kreisförmige Gemälde« aus der Sammlung Burton Tremaine entstand wohl erst als radikalisiertes Resümee der Serie im Herbst 1913 (Abb. 8, siehe Tafelteil). Wie bei einer Schießscheibe oder bei einigen Farbkreisschemata wird ein Kreis durch ein Kreuz aus einer lot- und einer waagerechten Linie geviertelt: Gleich den Wellen, die von einem in ein stilles Wasser geworfenen Stein ausgehen, scheinen sich die Farbfelder in konzentrischen Kreisen vom Zentrum aus nach außen zu bewegen und sich zugleich als größer werdende, hintereinander geschichtete Scheiben in nicht erkennbare Richtungen zu drehen. Die Farbwirkung dieses Bildes von beträchtlicher Größe wächst uns aus dem Braun der naturfarbenen, mittelfeinen Leinwand entgegen. Zu Recht hat man betont, »dass Auswahl und Anordnung der Farben nicht nach dem Phänomen des gegenfarbigen Nachbildes vorgenommen sind«, die Wirkung des »disque« vielmehr durch das gezielte Vermeiden des Komplementärkontrastes erzeugt werde.⁵³ Während diese »première peinture inobjective« isoliert in Delaunays Werk steht, worauf schon der seit den »Fenster« ganz unübliche pastose Farbauftrag und das große Format hinweisen, greift der Künstler in »formes circulaires. Soleil Nr. 1« (Abb. 5, siehe Tafelteil) den lasierenden Farbauftrag und das orthogonale Gerüst der »Fenster« auf (Abb. 4). Auch das aquarellartige, Erdfarben vermeidende Kolorit erinnert eher an die späten »Fenster« als an das Scheibenbild. Statt des »Fadenkreuzes« des »premier disque« strukturieren parallele Horizontalen und Vertikalen das Motiv; seine orthogonale Struktur setzt sich in weiteren, dem Hochrechteck der Komposition eingeschriebenen Kreisen fort. Der durch drei hellgelbe, um ein zentrales Viereck »gebrochene« Kreissegmente gebildete Fleck im Zentrum des großen Kreises deutet das Thema »Sonne« an.

Im zweiten Bild der Serie im Pariser Musée National d'Art Moderne verzichtet Delaunay auf das »Fadenkreuz« (Abb. 6, siehe Tafelteil). Die einander orthogonal kreuzenden Linien verbiegen sich zu Kreissegmenten, und diese ergänzen sich wiederum zu S-förmigen Kurven. Mit diesem Motiv knüpft Delaunay an das Vorhangmotiv aus den Fensterbildern an, das sich ja seinerseits mit der Silhouette des Eiffelturms »gereimt« hatte, versetzt es aber in Bewegung. Ein das Scheibenmotiv begrenzendes, konzentrisches Farbband, abschnittsweise verschieden gefärbt, wird »zertrümmert« (Abb. 7, siehe Tafelteil). Im »Soleil No. 3« geben diese konzentrischen Farbabschnitte ihre Farbe, die sich dabei verdünnt, in großen, kreisenden Verlaufsspuren an die Umgebung weiter. Die »Scheibe« gerät dadurch endgültig in Bewegung; die Sonne, von dieser Bewegung mitgerissen,

52. Delaunay: *Du Cubisme a l'art abstrait*, a.a.O., S. 186.

53. Hans Joachim Albrecht: *Farbe als Sprache*, Köln 1974, S. 21 untersucht nur den »premier disque« detailliert; deswegen können die Schlussfolgerungen über dessen wahrnehmungspsychologische Wirkung nicht auf die anderen, stärker in Delaunays Entwicklung verankerten Kreisbilder übertragen werden. Delaunay stellte das Bild erst aus, als der Konstruktivismus in Paris aktuell wurde. Spate und Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, a.a.O., S. 182; S. 223–226 datieren den »premier disque« ebenfalls auf Ende 1913, also später als die »formes circulaires«.

wird gleichsam gespalten. Große, die Bildecken anpeilende Diagonalen gehen von ihr aus und lassen das Motiv über das eng umschließende Bildgeviert hinausstrahlen. Nun erst erinnert es an das Riesenrad auf dem Marsfeld, das Delaunay zur gleichen Zeit in den späten Versionen der Eiffelturm-Serie (im Essener Folkwang-Museum und im New Yorker Guggenheim-Museum) sowie in einer Reihe von Zeichnungen zu demselben Thema darstellte.⁵⁴ Apollinaire hatte die Silhouette des Eiffelturms, die sich nach rechts in der Bewegung des Riesenrads fortsetzt, sogar zum »A« seiner Signatur verschriftlicht. In diesem vielleicht knappsten seiner »Caligrammes« schreibt er sein apollinisches »A« zugleich mit dem Schwung des Riesenrads und der Dynamik des von ihm erfundenen Orphismus den Delaunay'schen Motivsynthesen ein. Einmal in Bewegung geraten, war die metaphorische Kette nicht mehr anzuhalten. Doch bei Delaunay stehen nicht die bewegten Metaphern im Vordergrund, sondern die metaphorische Bewegung: Mit den »Kreisformen« schuf er ein Symbol für den Fluss der Metaphern, der in seinem eigenen Werk bald erstarren sollte.

4. Die Kreisformen als Synthese der Geschichte des Sehens im 19. Jahrhundert

Als sich die Physiologie der Sinnesorgane schrittweise von der Philosophie emanzipierte, beobachteten sich Philosophen und Physiologen beim Sehen selbst. Dem Seherlebnis wollten sie jene Gesetzmäßigkeiten entnehmen, durch die das Auge elektromagnetisches Licht in Dunkelheit und Helligkeit, in Farbe und Nuancen übersetzt. Goethes *Farbenlehre* (1810) hatte der Einsicht Vorschub geleistet, dass es in der Außenwelt keine Farben gibt, diese vielmehr durch den Gesichtssinn selbst auf die äußere Natur projiziert werden, welche diesen Prozess freilich zugleich veranlasst. Die Farbe avancierte zum *Phänomen* par excellence. Immanuel Kant hatte gelehrt, dass wir Raum und Zeit bereits in die Welt hineinlegen, noch bevor wir Konkretes erfahren. Es schien klar, dass Zeit und Kausalität nicht, wie die Empiristen glaubten, der Erfahrung entnommen werden, sondern dass sie vielmehr die Erfahrung erst ermöglichen, ihr insofern a priori vorausgehen und dem »Vermögen« vor allem der Anschauung, mittelbar aber auch des Verstands und der Vernunft zugrunde liegen. Diese *transzendentalen* Bedingungen überschreiten alle Erfahrung; figurativ sollte man sie eher diesseits als jenseits jeder Empirie verorten. Derartige Voraussetzungen der Erfahrung suchten Ärzte und Philosophen des 19. Jahrhunderts aus dieser selbst, also aus empirischer Forschung, nicht mehr allein aus theoretischen Abstraktionen herzuleiten. Entsprechend untersuchten sie, wie wir die Außenweltreize zu einer anschaulichen Vorstellung von der Welt verarbeiten. Statt eines allgemeinen »Vermögens« oder eines Bewusstseins *überhaupt* geriet der menschliche »Psychismus« ins Blickfeld, also die komplexe Konfiguration aus Sinnesorganen, Nervensystem und Gehirn.

54. Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, a.a.O., S. 102–108.

Durchaus kontrovers untersuchte man den *rezeptiven* Anteil der Wahrnehmung im Verhältnis zu dem unhintergehbaren Anteil *intellektueller* Interpretation.

Wie in der heutigen Hirnforschung gab es dabei bereits neben Philosophen, die den Körper als eine reizbare, letztlich rein rezeptive Maschine ansahen, auch Physiologen wie Hermann von Helmholtz, die den Anteil rationaler Reflexion und Projektion höher gewichteten und ihn durch neurophysiologische Beobachtungen nicht hinwegerklärt wissen wollten. Alle jedoch taten zwei Schritte, einen philosophisch und einen physiologisch begründeten: Zum einen verorteten sie mit der Erfahrung auch das Sehen in jener Erkenntnis, die nun anhub, sich über ihre eigenen Ermöglichungsbedingungen Rechenschaft abzulegen. Zum anderen betrachteten sie das Sehen als biologischen Prozess, der sich von anderen Naturvorgängen nicht substantiell unterscheidet und wie diese analysiert werden muss. Setzte man sich dem Blick auf die Sonne aus, konnte man der Retina als einer zentralen Schnittstelle zwischen Außen und Innen, Körper und Geist sozusagen, bei der Operation der Vermittlung zusehen. Auf die Sonne zu schauen war ein Akt der Überwindung von Realismus und Idealismus zugleich. Wie Jutta Müller-Tamm resümiert, wird das Auge zur »Bühne der Subjektivität« – zum »anthropologischen Wissensraum, in dem der Mensch seiner (ihn definierenden) organischen Subjektivität ansichtig werden und in diesem Sinne seine Wahrheit anschaulich erfahren kann.«⁵⁵

Bei seinem Versuch, in den »Kreisformen« das Seherlebnis selbst darzustellen, bezieht Delaunay sich auf drei Bereiche der Selbsterfahrung des Sehens. In allen ist man seit dem frühen 19. Jahrhundert zu einem neuen Verständnis der Visualität, zu neuen ästhetischen Erfahrungen und zu neuen medialen Dispositiven gelangt: 1. die Entdeckung des kinematographischen Sehens durch die Analyse einerseits von Nachbildern, andererseits allgemeiner durch Forschungen über das Verbleiben des Lichteindrucks auf der Retina, 2. die Wahrnehmung von Intensität (äußerer Reize) sowie die Intensität von Wahrnehmung und ihr Verhältnis zueinander, 3. das Sehen komplementärer Nachbilder als Ganzheitserlebnis, in dem erfahrbar wird, dass das Farbensehen selbst zum komplementären Ausgleich und damit zur Kopräsenz aller Farben strebt. Diagrammatisch wird die Ganzheit der Farben im Farbkreis darstellbar.

4.1. Nachbilder und das kinematographische Sehen

Das Verbleiben des Lichteindrucks auf der Retina spielt bei der Entdeckung des kinematographischen Sehens eine Schlüsselrolle. Die spielerische Entdeckung von Kino-Effekten wurde durch die Erforschung des Gesichtssinns von Jan Purkinje bis zu Helmholtz angeregt. Die Beobachtung und Erklärung der Nachbilder seit den 1830er Jahren zogen Experimente mit proto-kinematographischen Bewegungsbildern nach sich. Später wollte Delaunay das kinetische Sehen dem Nachbild selbst einschreiben. Nicht etwas Gesehenes, sich selbst sollte das Nachbild als bewegt erfahren.

55. Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung*, a.a.O., S. 73.

Die wesentlichen Etappen der Frühgeschichte des kinematographischen Sehens werden in vielen Darstellungen der Vor- und Frühgeschichte des Kinos zusammengefasst. Jonathan Crary hat sie aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet: Ihm ging es nicht um die Rekonstruktion der Ursprünge des neuen Mediums, sondern um die Entdeckung eines aktiven Sehens, das in den 1830er Jahren die Kraft des eigenen Blicks als Prozess erfährt.⁵⁶ Die Augen erleben sich nicht mehr als »Fenster zur Welt«, welche passiv spiegelnd die Dingwelt und den sie umgebenden Raum in die »Innenwelt« aufnehmen. Stattdessen begreift sich das Sehen selbst als tätiges, zugleich immer schon deutendes Erfassen der Außenwelt – gemäß seiner eigenen Konstitution. Kants Konzept des Raums als reiner Form der Anschauung, der dieser a priori schon zugrunde liegt, hatte die cartesianische *res extensa*, statt sie der *res cogitans* gegenüberzustellen, sozusagen in diese heringeholt. Nachfolgende Philosophen wie Johann Friedrich Herbart und Arthur Schopenhauer, bald gefolgt von Physiologen, suchten zunächst lediglich nach den physiologischen Grundlagen der immer noch kantisch aufgefassten »reinen« Anschauung. Viele von ihnen ergänzten lediglich die Figur der Konstitution des Raums a priori durch Beobachtungen zu seiner organischen Bedingtheit. Im Zuge der physiologischen Erforschung des Gesichtssinns erschien, wie Jutta Müller-Tamm unlängst gezeigt hat, der Raum insgesamt als Projektion. Und diese Projektion wurde zusehends nicht mehr als einmaliger, allem vorhergehender Entwurf einer in sich ruhenden Erkenntnis aufgefasst, sondern als prozessual immer wieder erneuerte Bewegung des durch seine biologische Verfasstheit bestimmten Psychismus.⁵⁷

Wie Crary gezeigt hatte, vermittelte das Stereoskop seit den 1840er Jahren, also schon vor seinem massenhaften Gebrauch zur Betrachtung von Photographien, die Evidenz, dass wir die Illusion der Tiefenräumlichkeit durch das binokulare Erfassen zweier perspektivisch verschobener Bilder erzeugen.⁵⁸ Goethe hatte in der Beobachtung komplementärer Phantombilder verfolgt, wie das Sehen im Akt selbst von sich aus nach Harmonie strebt. Im Vordergrund stand für ihn der synchrone Ausgleich, nicht der diachronische Weg dorthin. Die komplementärfarbig-nachgebildeten, die man beobachten kann, nachdem man im Anschluss an einen äußeren Eindruck die Lider schließt, verbinden sich sozusagen mit dem zuvor mit offenen Augen gesehenen Bild zu einem bipolaren Kippmodell. Prozessuales gerät demgegenüber ins Visier, sobald man die Fortdauer eines Lichteindrucks auf der Retina als Voraussetzung für das Sehen von Bewegung erkennt. Das zeitlos synchrone Bild wird dadurch radikal als Prozess eines Ein-Drucks verstanden, der hernach verbleibt und erst graduell verblasst, um von anderen Eindrücken überschrieben zu werden. Diese Entdeckung ist reich an Konsequenzen für alles, was später mit dem Begriff der Im-pression verbunden wird.⁵⁹ Der Tscheche Jan Evangelista Purkinje veröffentlichte im Jahre 1819 in seiner Disser-

56. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Cambridge MA, London 1992.

57. Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung*, a.a.O., S. 29–146.

58. Crary: *Techniques of the Observer*, a.a.O., S. 116–136.

59. Darauf werde ich an anderer Stelle ausführlicher eingehen.

tation genauere Beobachtungen als Goethe zu den Nachbildern.⁶⁰ Er versucht, die Dauer der Nachwirkung starker oder schwacher Lichtreize auf verschiedene, zentrale wie periphere Bereiche der Retina zu beziffern und stellt überzeugende Beobachtungen zum blinden Fleck an. Der Eigentätigkeit des Auges misst er ein entscheidendes Gewicht zu. Ihn fasziniert nicht nur, dass in jeder Wahrnehmung die Phantasie die Sinnesdaten ergänzt, sondern darüber hinaus, dass dem Auge durch die Tätigkeit der Innenwelt in beständiger Bewegung neue Formen und Farben erscheinen. Verfolgt man z.B. die Linien eines Ornaments, so durchdringen einander die Tätigkeit einer produktiven Phantasie und die physiologischen Prozesse im Wahrnehmungsorgan. Seine eigene Bewegtheit, ja sein eigenes Leben projiziert das Auge auf die bewegten Gegenstände, die es mit den Blicken nachzeichnet.

Goethes Farbenlehre hatte Purkinje nicht einmal erwähnt, obwohl er sie natürlich herangezogen hatte.⁶¹ Dennoch antwortete Goethe in einer begeisterten Besprechung. Er sah sich durch Purkinje nicht nur bestätigt, sondern wurde durch ihn auch zu seinen später berühmten Beobachtungen über die freie Phantasie angeregt. So *dachte* er sich etwa eine Blume, die er dann gesenkten Hauptes auch *sehen* konnte. Sie transformierte sich zu Rosetten gotischer Bildhauer, bevor sie eine Reihe von Veränderungen vollzog, die der Dichter mit den optischen Effekten des erst unlängst erfundenen Kaleidoskops vergleicht. »Hier ist die Erscheinung des Nachbildes Gedächtnis, produktive Einbildungskraft, Begriff und Idee alles auf einmal im Spiel und manifestiert sich in der eigenen Lebendigkeit des Organs mit vollkommener Freiheit ohne Vorsatz und Leitung.«⁶² Ausgehend von Goethe wurde im späteren 19. Jahrhundert eine projizierende Phantasie aufgewertet, die sich keineswegs in dunklen Traumgespinnsten verlieren muss, sondern in ihren Metamorphosen den kreativen Prozess der Natur selbst als zweite Schöpferin wiederholen kann.

Die hochgestimmte Verdoppelung der Schöpfung in der tätigen, schöpferischen Imagination war eine Konsequenz der Erforschung von Nachbildern. Die andere war die technische Auswertung des kinematographischen Sehens. Ausgangspunkt war die Analyse jener Bewegtheit der Wahrnehmung, die sich gerade im Sehen – oder in der Illusion – von Bewegung erweist. An Purkinje anknüpfend legte der Belgier Joseph Plateau 1828 Ergebnisse zur genauen Persistenz von Nachbildern vor, abhängig von der Intensität des Reizes, seiner Dauer, seiner Farbe und dem Einfallswinkel, mit dem er ins Auge tritt. Purkinje wie Plateau stellten fest, dass manche Nachbilder bis zu 1/8 Sekunde auf der Netzhaut nachwirken und mit nachkommenden Bildern interagieren. Solche Forschungen über die Dauer des Eindrucks auf der Retina führten rasch zu Experimenten mit kinematographischen Bildern, die aus aufeinanderfolgenden Bildsequenzen zusam-

60. Jan Purkinje: *Beobachtungen und Versuche zur Physiologie der Sinne*, 1. Beiträge zur Kenntnis des Sehens in subjektiver Hinsicht (1819), Prag 1823.

61. Cray: *Techniques of the Observer*, a.a.O., S. 97f., 102ff.; Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung*, a.a.O., S. 31ff.

62. Goethe: »Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje« (1819), a.a.O., S. 345–355.

mengesetzt waren.⁶³ Über die einzelnen Schritte, die letztlich zur Erfindung des Kinematographen führten, berichtet Crary ausführlicher.

Wenn Delaunay die kinematographische Bildsequenz wieder auf das Nachbild reduziert, so dreht er damit die historische Entwicklung um. Statt sich in der Bewegungssillusion, in dem bewegten Gegenstand, zu verlieren, soll das Auge die Bewegung zunächst einmal als die eigene erleben. An die Stelle des Sehens von Bewegung stellt Delaunay das bewegte Sehen. Damit konfrontiert er die kinematographische Illusion der Bewegtheit nicht einfach mit einer anderen Illusion. Vielmehr macht er vor seinen Gemälden erfahrbar, so die These, dass das Sehen stets in Bewegung ist: nicht nur dann, wenn es Bewegtes erfasst, sondern durch seine eigene Tätigkeit. Insofern reflektiert er die Erfahrung des entstehenden Kinos auf die Entdeckungen zur Fortdauer des Lichteindrucks auf der Retina. Delaunays Bilder blicken auf eine Forschungs- und Mediengeschichte zurück, durch die jedes Netzhautbild aus der synchronischen Erstarrung gerissen und das Sehen grundsätzlich als Prozess erkannt worden war.

4.2. Einsicht und Blindheit: Der Blick auf die Sonne und die Messbarkeit der Wahrnehmung

Es ist nicht ungefährlich, in die Sonne zu blicken. Physiologen und Philosophen, die, angeregt von Goethes 1810 publizierter *Farbenlehre*, erleben wollten, wie Licht und Farbe das Auge reizen, haben es immer wieder gewagt. Joseph Plateau ist durch seine Forschungen Ende der 1820er Jahre erblindet.⁶⁴ Gustav Theodor Fechner war physisch und wohl auch psychisch durch die Selbstexperimente soweit beeinträchtigt, dass er seinen Leipziger Lehrstuhl für Physiologie räumen musste.⁶⁵

Nicht die Sonne, nicht das Objekt war es, die jene Forscher so sehr faszinierte. Fechner wollte z.B. feststellen, ab welchem Schwellenwert ein *objektiver* Zuwachs von Helligkeit *subjektiv* nicht mehr registriert wird. Er glaubte, zwischen dem, was wir sehend erleben, und dem, was an elektromagnetischen Lichtreizen auf die Retina trifft, gebe es eine mathematisch auszudrückende Relation, sozusagen einen Transmissionsriemen. Er suchte nach einer Formel, durch die das Verhältnis zwischen der Stärke des objektiven Reizes und der Intensität des subjektiven Wahrnehmungseindrucks nach Maß und Zahl berechnet werden könne. Dazu stellte er schließlich ein Gesetz auf, das beide in einem Logarithmus beschrieb. Die Intensität der Wahrnehmung erschien ihm also als determiniert durch die des Reizes. Das Sehen der thermodynamischen Maschine Mensch schien mit den Objekten sozusagen mechanisch mitzulaufen. Für den Nachweis dieses Zusammenhangs riskierte Fechner sein Augenlicht.

63. Crary: *Techniques of the Observer*, a.a.O., S. 106–141; Joseph Plateau: *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue*, Lüttich 1829.

64. Crary: *Techniques of the Observer*, a.a.O., S. 141.

65. Michael Heidelberger: *Nature from within. Gustav Theodor Fechner's Psychophysical Worldview*, Pittsburgh 2004, S. 47–50.

1877 fasste er frühere Forschungen zusammen.⁶⁶ Allgemein ging man in Deutschland von Kants Unterscheidung zwischen dem »Vermögen« der *Empfindung* und dem der *Anschauung* aus. Unter ersterer verstand man noch nicht die Wahrnehmung, sondern das bloße Affiziertwerden des Vorstellungsvermögens durch einen Reiz. Erst in der Anschauung, in der aufgrund der Sinnesreize ein auf Gegenstände bezogenes Vorstellungsbild aufgerufen wird, kommt Wahrnehmung zustande. Unter der *Materie* der Sinnlichkeit verstand man das in der bloßen, noch uninterpretierten *Empfindung* Gegebene – im Gegensatz zum a priori Gegebenen. Die *Form* der Sinnlichkeit war demgegenüber die Projektion der im gleichen Zuge bereits veranschaulichten sinnlichen Materie in den Raum (aufgefasst als a priori reine Form), auch ihre Ordnung gemäß der Kausalität und anderer in Anschauung und Verstand a priori vorauszusetzender Kriterien. Fechner bezieht sich nun allein auf die Intensität der rezeptiven Empfindungen, nicht aber auf die Anschauung der bereits gedeuteten Wahrnehmungen oder auf ihren Bezug zur Reizintensität.

Weiterhin unterscheidet er – und seine Nachfolger sollten darauf bestehen – zwischen einer *inneren* Psychophysik, die das Verhältnis von subjektiver Empfindung und messbaren Veränderungen im Nervensystem analysiert, und einer *äußeren* (physikalischen), die das Verhältnis von Nervensystem und äußeren Reizen untersucht. Die *innere* Psychophysik untersucht also Verhältnisse zwischen Psychischem (oder besser Epistemischem) und Leiblichem, die *äußere* Psychophysik hingegen Verhältnisse zwischen Leib und Außenwelt. Fechner versuchte letztlich, beide zu überbrücken. Die Wahrnehmung setzte er trotz der anfänglichen Differenzierung von Reiz, Nervensystem und Empfindung schlussendlich insgesamt mit den Vibrationen des Nervensystems gleich. Durch Selbstexperimente wollte er letztlich das Verhältnis von äußeren Reizen und (inneren) Empfindungen kalkulierbar machen. Es ging ihm darum, Seele und Welt direkt in Verbindung zu bringen. Für seine Experimente postulierte er eine Maßeinheit, nämlich das minimale Anwachsen oder Abnehmen an Reizintensität (Helligkeit, Farbsättigung etc.), das für ihn selbst oder eine Versuchsperson überhaupt wahrnehmbar war. Durch Beobachtung des »kleinsten wahrnehmbaren Unterschieds« gewann er einen Schwellenwert in der Differenz zwischen der Ausgangsintensität und der eben erst bemerkten Steigerung. Diesen Wert für die objektive Steigerung der Reizintensität nahm er schließlich als Maßzahl, um bei weiterer Steigerung der Reizintensität (eines noch helleren Lichtes, einer noch satteren Farbe etc.) den subjektiven Eindruck einer um so und so viel intensiveren Wahrnehmung messen zu können.

Unter Rückgriff auf den Physiologen Ernst Heinrich Weber formuliert er ein Gesetz über die Korrelation zwischen der jeweils gemessenen Intensität des äußeren Stimulus und der subjektiv empfundenen Intensität der Wahrnehmung. Schon Weber hatte postuliert, dass zwischen der Intensität der subjektiven Wahrnehmungen und derjenigen der auslösenden Stimuli Beziehungen bestehen, aber

66. Grundlegend: Gustav Theodor Fechner: *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860; ders.: *In Sachen der Psychophysik*, Leipzig 1877.

keine linearen Korrelationen, sondern relative. Dieses Weber'sche Gesetz ergänzte Fechner durch das »Fechner'sche« bzw. das Maßgesetz der Empfindung: Es »sagt aus: dass die Größe der Empfindung proportional dem Logarithmus des durch seinen Schwellenwert dividierten Reizes ist, oder, wenn man den Schwellenwert als Reizeinheit nimmt, einfach proportional dem Logarithmus des Reizes, wovon die Empfindung abhängt, wächst.« In der folgenden Formel steht z für den Wert, der sich aus dem oben genannten Schwellenwert ergibt; E steht für die Intensität der Empfindung, R für die des Reizes.

$$E = z \cdot \log R$$

Fechner wurde zum Begründer einer von Wilhelm Wundt und Théodule Ribot weiterentwickelten Psychophysik, welche das Verhältnis von Wahrnehmungen und Stimuli, von psychischer Reaktion und natürlicher oder kulturell gestalteter Umwelt untersuchte. Dabei ging man von Verhältnissen zwischen subjektiven Eindrücken und Stimuli aus, die physikalisch messbar und unter mathematischen Gesetzen subsumierbar seien. Überall entstanden nun Laboratorien, in denen nicht nur Reize, sondern auch Reaktionen gemessen wurden, etwa, indem man Versuchspersonen Kraftmesser, sog. »Dynamometer« in die Hand gab und sie aufforderte, entsprechend der empfundenen Wahrnehmungsintensität mehr oder weniger heftig darauf zu drücken. Erst seit Mitte der 1880er Jahre geriet das Paradigma einer so aufgefassten Psychophysik ins Wanken.⁶⁷ Die entscheidenden Argumente hatte jedoch schon vor Fechners oben zitierter Schrift Jules Tannery, ein belgischer Mathematiker, in zwei Artikeln genannt, die er 1875 anonym in der *Revue Scientifique*, dem Hauptorgan der französischen Ärzte-Philosophen, veröffentlichte.⁶⁸ Seine Einwände gegen Fechner sind ebenso einfach wie einleuchtend:

1. Während man die Intensität *äußerer Stimuli* messen kann, ist es nicht sinnvoll, mit Blick auf die Intensität der *Wahrnehmung* von Addition oder Subtraktion zu sprechen. Die Wahrnehmung ist nicht messbar.

2. Zureichender Grund dafür ist, dass die Wahrnehmung nicht homogen ist. Ein einleuchtendes Beispiel ist die Wahrnehmung von Wärme mit ihren Qualitätsänderungen vom Frieren, Frösteln, vom Lauen über das angenehme Warme bis hin zur Schmerz auslösenden Hitze.

3. Das Fechner'sche Gesetz ist nicht deskriptiv, sondern konventionell. Es definiert Intensitäten der Wahrnehmung durch Setzung, statt sie zu analysieren. Dieses Verfahren ist zwar legitim, aber willkürlich.

67. Zimmermann: *Seurat*, a.a.O.

68. Anon. [Jules Tannery]: »Correspondance. A propos du logarithme des sensations«, in: *La Revue Scientifique*, 2e série, 4^e année, Bd. XIV, Nr. 37, 13 mars 1875, S. 876–877; [Anon.] Jules Tannery, »La mesure des sensations. Réponses à propos du logarithme des sensations«, in: *La Revue Scientifique*, 2e série, 4^e année, Bd. XIV, Nr. 43, 24 avril 1875, S. 1018–1020. Die folgenden Ausführungen gehen aus von Heidelberg: *Nature from within*, a.a.O., S. 208–212.

Es folgten weitere Kritiken. Letztlich knüpfen sie alle an Tannery an: auf unterschiedliche Weise bestätigen sie, dass Wahrnehmung weder messbar (1. Argument) noch homogen (2. Argument) ist. Spätere Kritiken von Alexius Meinong und Ernst Mach seien hier nur erwähnt.

Im Zusammenhang mit Delaunay wird jedoch Bergsons Argumentation gegen die Psychophysik bedeutsam. Dieser zieht nämlich aus den genannten Argumenten weitreichendere Konsequenzen. Seiner Distanzierung von der Psychophysik, die – wie heute bisweilen noch die Hirnforschung – von der vorausgehenden Generation von Philosophen mit bisweilen übertriebenen Erwartungen als eine Art Grundlagenforschung angesehen worden war, wurde in der Forschung wenig Aufmerksamkeit geschenkt.⁶⁹ Zu sehr sah man darin eine Frühphase, in der Bergson noch mit der philosophischen Debatte seiner Zeit zu ringen hatte. Doch stellt er schon in seinem Erstlingswerk von 1889, *Les données immédiates de la conscience*, die Weichen für seine Philosophie.⁷⁰ Bergson diskutiert im ersten Kapitel Grundpositionen der Debatte um die Psychophysik von Fechner bis zu Tannery, weitet die Kritik jedoch aus. Als Quantität kann für ihn grundsätzlich nur Messbares gelten. Wenn man im strengen Sinne von Quantität redet, müsse das Größere das Kleinere als Teilmenge enthalten können. Daher kritisiert er nicht nur jeden Versuch, die Intensität von Empfindungen zu messen, sondern versucht darüber hinaus, dem Leser grundsätzlich die Vorstellung abzugewöhnen, Wahrnehmungsinhalte überhaupt als Größen zu betrachten. Er geht dafür zunächst auf die vermeintliche Intensität von Affekten wie Freude und Schmerz ein. Am Beispiel des Schmerzes, den eine in der linken Hand gehaltene Stecknadel bei Druck auf die Rechte ausübt, verdeutlicht er, dass ganz unterschiedliche Wahrnehmungsinhalte – von einem leichten Kitzeln über einen lokalisierten zu einem ausstrahlenden Schmerz – aufeinanderfolgten. Da die Intensivierung des Drucks mit der Linken als kontinuierliche Steigerung des Drucks empfunden würde, übertrage man zu Unrecht diese Vorstellung einer allmählichen quantitativen Mehrung auf das Erlebnis des Schmerzes. Tatsächlich seien Freude und Schmerz mit der Steigerung einer latenten Aktionsbereitschaft des Körpers verbunden, im Zuge derer immer mehr Muskelkomplexe für die Vorbereitung einer Reaktion auf den Stimulus aktiviert würden. Allein die Summierung dieser nervösen sowie muskulären Reaktionen bringe die Vorstellung der Quantität auf. Weitschweifende Argumentationen unter Rückgriff auf die Psychophysik von Théodule Ribot bis zu Charles Féré, auf die Optik von Helmholtz bis zu Nicholas Ogden Rood, auf die Physiologie des Nervensystems von Fechner bis zu William James bringen Bergson auf eine radikale Schlussfolgerung: Die Vorstellung, Wahrnehmungen seien ausgedehnt und der Quantität nach messbar, sei insgesamt zu verabschieden. Stets mischten sich andere, von ihm als uneigentlich

69. Vgl. jedoch François Azouvi: *La gloire de Bergson*, Paris 2007, S. 21–36, 41–46.

70. Henri Bergson: »Essais sur les données immédiates de la conscience«, in: ders.: *Œuvres*, Paris 1970, S. 1–157; dt. als: *Zeit und Freiheit*, Jena 1911 – bes. Kap. 1, »Von der Intensität der psychologischen Zustände«, S. 2–58.

betrachtete Vorstellungen quantitativer Mehrung in die *Beschreibung* der Wahrnehmung, nicht in diese selbst. Diese sei reine Qualität.

Im Zusammenhang mit Delaunays »formes circulaires« ist vor allem Bergsons Auseinandersetzung mit dem Psychophysiker Joseph Delbœuf aufschlussreich. Dieser hatte schon in den 1880er Jahren Fechner kritisch besprochen und sich dabei an Tannery angelehnt.⁷¹ Später jedoch versuchte er, auf anderen Wegen zur Begründung der Psychophysik zu gelangen. Er entwickelte dafür Scheiben, die in konzentrischen Kreisen aufgebaut waren. Waren auf dem zentralen und dem äußeren Kreisabschnitt verschiedene Grauwerte angeordnet, so konnte eine Versuchsperson auf der mittleren Scheibe die Intensität z.B. eines Grauwerts so ändern, dass sie einem subjektiv als korrekt eingeschätzten Mittelwert entsprach. Bei relativ nah aneinanderliegenden Kontrasten kamen die Versuchspersonen zu erstaunlich ähnlichen Werten. Lagen die Kontraste weiter auseinander, so wichen sowohl bei dem jeweils gleichen als auch bei unterschiedlichen Probanden die Werte stärker voneinander ab.⁷² Die beobachtete Ungenauigkeit der Ergebnisse macht sich Bergson nur en passant zunutze. Sein Argument ist grundsätzlicher Art: Selbst wenn die Ergebnisse gleich seien, so würden die Personen bei der Auswahl des jeweils mittleren Grauwerts gar nicht die Intensität ihres Wahrnehmungserlebnisses objektivieren, wie Delbœuf dies interpretierte. Vielmehr würden sie einfach einschätzen, wie intensiv der äußere Reiz wäre, wie viel mehr Schwarz z.B. einem grauen Pigment beigegeben werden müsse, um eine mittlere Stufe zwischen den beiden Grauwerten zu erreichen. Der Psychophysiker messe also nicht die Intensität eines Eindrucks, sondern einen Eindruck von Intensität.

Bergson geht einen entscheidenden Schritt über Tannerys These zur Heterogenität der Empfindung hinaus: Mit besonderer Schärfe wehrt er eine philosophische Unterscheidung ab, die der Idee Vorschub leistet, Empfindungsinhalte könnten zwar an Intensität wachsen oder abnehmen, dies sei aber nicht messbar: die Unterscheidung von extensiver und intensiver Größe. Er hält es z.B. im Kern für verfehlt, wenn man eine Farbe als gesättigter als eine andere ansehe, und ihr nach dem Maßstab intensiver Größe eine höhere Quantität an Rot zuschreibe. Für falsch hält er dies selbst dann, wenn man mit Tannery eingestehe, im Unterschied zu der Quantität des Außenweltreizes, also des roten Pigments oder Lichts, sei die des bloßen Wahrnehmungseindrucks nicht messbar.

Insofern irren für Bergson nicht nur die Psychophysiker, sondern auch das Alltagsdenken. Innere Eindrücke hätten eigentlich keine quantifizierbare Größe. Wenn man Empfindungen (wie z.B. einer Wahrnehmung von Rot) dennoch quantifiziere, so beruhe dies letztlich auf der metaphorischen Übertragung von Außenweltereignissen auf innere Eindrücke. In unmittelbarer Selbstgegebenheit

71. Joseph Delbœuf: »La loi psychophysique. Hering contre Fechner«, in: *Revue philosophique*, 3, 1877, S. 225–263; ders.: »La loi psychophysique. Fechner contre ses adversaires«, in: *Revue philosophique*, 5, 1878, S. 34–63.

72. Joseph Delbœuf: *Éléments de psychophysique*, Paris 1886, S. 61–69; Bergson: *Œuvres*, a.a.O., S. 5–51, Bergson: *Zeit als Freiheit*, a.a.O., S. 45–54.

jedoch seien Innenwelterlebnisse unausgedehnte, reine Qualitäten. Man ahnt, wie zentral Bergsons Abrechnung mit der Psychophysik für die Herleitung des Schlüsselbegriffs seiner Philosophie sein sollte, der »durée«, einer rein zeitlichen Dauer, in der die Vorstellungen noch nicht nach Ort und Lage auseinandergelegt wurden und als reine Qualitäten sich zugleich voneinander scheiden und ineinanderfließen. Schon im zweiten Kapitel seines Erstlingswerkes leitet er die »durée« aus einer von allem Quantitativen sozusagen gereinigten Wahrnehmung ab, einem ausdehnungslosen *stream of consciousness*, der übrig bleibt, wenn man von den Affektionen der Sinnlichkeit, den »données immédiates de la conscience«, alles Räumliche abzieht. Natürlich sind derartige »reine« Qualitäten ebenso wie die *durée* als ihr Inbegriff Ergebnis einer radikalen Abstraktion und – verortet in einer eindimensionalen, raumlosen Zeit – gänzlich unanschaulich. Nur abstrakt kann man nachvollziehen, wenn Bergson argumentiert, von der *durée* müsse man alles Homogene abziehen und sie sich als reine Heterogenität vorstellen. Denn mit der geringsten Homogenität bringe man bereits das Auseinanderliegende im Raum in eine Dimension ein, die doch rein zeitlich sei.⁷³ Im letzten Kapitel versucht Bergson, durch seine radikale Unterscheidung einer raumlosen und einer angeblich verräumlichten Zeit, die gemäß Vektoren, Zifferblättern und anderen messbaren Größen auseinandergelegt sei, ein Grundproblem der Philosophie zu lösen: Wie kann Freiheit möglich und doch alles nach Ursache und Folge determiniert sein? Seiner Idee nach ist Freiheit überhaupt nur in der *durée* denkbar, in einer enträumlichten Zeit, in die auch die Kausalität noch nicht Einzug gehalten habe.⁷⁴ Noch Delaunay wird vor dem Problem stehen, eine unanschauliche Bewegtheit der Wahrnehmung in reiner Zeitlichkeit in einem Gemälde, also einem räumlich-synchronischen Gebilde anschaulich zu machen.

4.3. Farbkreisen: die Taxinomie der Farben und die Ganzheit des Sehens

Die Farbenlehre war die zuerst untersuchte Quelle von Delaunays Theorien. Längst wurde bemerkt, dass der Künstler mit den Theorien Michel-Eugène Chevreuls vertraut war. Dieser war Leiter des chemischen Laboratoriums der Pariser Gobelins-Manufaktur und hatte 1839 sein Hauptwerk *Über den Simultankontrast der Farben* veröffentlicht. Das grundlegende Gesetz des Simultankontrasts, demzufolge zwei Farben sich in Richtung auf den Komplementärkontrast verstärken, hatten vor Delaunay bereits Georges Seurat, Paul Signac und die Neo-Impressionisten, aber auch Matisse und die Fauvisten beachtet, zuerst wohl schon der späte Eugène Delacroix – nicht aber der frühe, von dem es besonders Charles Blanc und Signac retrospektiv behauptet haben. Auch die Bedeutung des 1878 erschienenen, 1881 ins Französische übersetzten Buches *Modern Chromatics. Student's Text Book of Colour* wurde erkannt. Der Autor, Nicholas Ogden Rood, war Physiker an der Columbia University und lehrte dort vorwiegend physiologische Optik. Sein Buch enthält eine leicht verständliche Darlegung der von Thomas Young und Hermann von Helmholtz entdeckten, im Prinzip noch heute

73. Bergson: *Œuvres*, a.a.O., S. 51–92, Bergson: *Zeit als Freiheit*, a.a.O., S. 59–109.

74. Bergson: *Œuvres*, a.a.O., S. 93–145, Bergson: *Zeit als Freiheit*, a.a.O., S. 110–174.

anerkannten Theorien über das Farbensehen. Darüber hinaus weist er auf deren Anwendungsmöglichkeiten für Künstler hin. Zu diesem Zweck präzisiert er die Anordnung im Farbkreis mit empirischen Mitteln. Auf kreisförmige Scheiben brachte er Pigmente auf. Er schnitt in zwei mit komplementären Farben bemalte Scheiben einen Schlitz, so dass er sie durch Ineinanderschieben zu einer einzigen zweifarbigen Scheibe ergänzen konnte, und versetzte sie in Drehung. Die Fläche, welche die Komplementärfarben jeweils einnahmen, veränderte er durch Verschiebung der Scheiben so lange, bis sich in schneller Drehung durch optische Mischung ein weißes Bild ergab. Diese Methode ermöglichte es ihm, nicht nur genau zu bestimmen, welche Pigmentfarben im Sinne der physiologischen Optik zum komplementären Ausgleich gelangen, sondern auch, in welcher Quantität die Pigmente verwendet werden müssen, um einander im Gleichgewicht zu halten.⁷⁵

Zu Recht betont John Gage, dass Künstler kaum die Farbkontraste mit der von Rood angestrebten Präzision ausgleichen konnten.⁷⁶ Damit verpasst er jedoch das für Seurat entscheidende Argument: Rood hatte bewiesen, dass man mit Pigmentfarben, also mit dem Material des Malers, nicht nur subtraktive Pigmentmischungen vornehmen konnte, sondern additive, also rein optische Phänomene evozieren konnte. Vermutlich kannte Delaunay derartige Theorien nur aus Paul Signacs erstmals 1898 in *La Revue blanche* veröffentlichtem Buch *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*. Signac versuchte darin, die pointillistische Technik als folgerichtige Fortsetzung der französischen Malerei seit Delacroix darzustellen. Charles Henry, ein autodidaktisch in der Mathematik und der Physiologie geschulter »Ästhetiker«, hatte mit Theorien über eine unbewusst kalkulierende Psycho-Rhythmik von Farbkombinationen und Linienrichtungen Seurat und nach dessen Tod auch Signac bis in die frühen 90er Jahre beeindruckt. Seine spekulative Psycho-Mathematik war später von berufenen Wissenschaftlern desavouiert worden. Erst danach berief sich Signac vorwiegend auf das Vorbild Delacroix.⁷⁷

Der von Michel-Eugène Chevreul nach Goethe ein zweites Mal entdeckte »Simultankontrast«, der in Signacs Buch ausführlich und weniger umständlich

75. Nachdruck von Nicholas Ogden Rood: *Modern Chromatics. Student's Text Book of Colour*, mit Einleitung und Kommentar von Faber Birren, New York, 1973. Zu Delaunays Farbtheorien vgl. Herschel B. Chipp: »Orphism and Color theory«, in: *The Art Bulletin*, März 1958, S. 55–63. Vgl. auch Platte: *Robert Delaunay*, a.a.O.

76. John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 2001, S. 175–176, siehe auch S. 220, 224, 247.

77. Signacs Buch erschien 1964 in Paris mit einer Einleitung und mit Anmerkungen von F. Cachin. Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, a.a.O., S. 110 neigt zu der Ansicht, dass Vriesen und Imdahl die Bedeutung der Chevreul'schen Theorie für Delaunay überschätzt hätten. Spate: *Orphism*, a.a.O., S. 190, 357f. spielt mit dem Gedanken, dass sich Delaunay mit Goethes Farbenlehre auseinandergesetzt habe. Dagegen spricht, dass Goethes Werk noch von Signac kaum beachtet wurde. Zu Signac vgl. Zimmermann: *Seurat*, a.a.O., S. 234–236; ders.: »Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. Zur Theorie des Neo-Impressionismus und ihrer Aufnahme in Deutschland«, in: *Curt Herrmann, 1854–1929. Ein Maler der Moderne in Berlin*, hg. v. Rolf Bothe, Berlin-Museum, Berlin 1989 (Kat. Ausst.), S. 264–283.

als bei dem Chemiker der Pariser Gobelin-Manufaktur dargestellt wird, ist eine Hauptquelle für Delaunays Theorie der »Simultaneität«. Mit dem Simultankontrast ist bekanntlich ein Effekt gemeint, der nur beim gleichzeitigen (simultanen) Sehen zweier Farben auftritt. Stets scheint das Auge bemüht, die Farben in Richtung auf eine möglichst intensive Kontrastwirkung zu drängen: Von zwei angrenzenden, unterschiedlich grauen Feldern wird das eine heller, das andere dunkler erscheinen, als wenn beide unabhängig voneinander gesehen werden. Auch wird etwa ein Orange neben einem Grün rötlich wirken. Chevreul unterscheidet zwischen Farbkombinationen der Ähnlichkeit (z.B. Gelb neben Orange) und des Kontrastes (z.B. Blau neben Orange). Wie Max Imdahl hervorhob, werden beide Arten der Harmonie in Delaunays Werk bewusst gesucht: »Das Auge kann zugleich sehen, wie ein Rot zu einem einerseits benachbarten Grün harmonisch und komplementär, dagegen zu einem andererseits benachbarten Blau bei größerer Erregung des Auges disharmonisch und nichtkomplementär sich verhält, wobei dieses Blau zugleich ein ganz anderswo befindliches Orange abermals komplementär und harmonisch ergänzt, so dass also die angesprochene Farbengruppe sowohl spannende als auch entspannende Sensationen in sich enthielt, die als solche – wiederum zugleich – durch weitere Farben gestört und entstört werden können und so weiter und so fort.«⁷⁸ Demzufolge geht es Delaunay also um die *Suche* nach Ausgleich, nicht um diesen selbst. Die zeitliche Bewegung in Richtung auf Ruhe, nicht diese selbst steht bei ihm im Vordergrund.

Seit Goethes *Farbenlehre* waren Effekte der Kontrastverstärkung und der unwillkürlichen Produktion von Nachbildern beobachtet und von Purkinje und Johannes Müller auf ihre Gesetzmäßigkeiten durchleuchtet worden. Den Drang zum komplementären Ausgleich hatte schon Goethe als Neigung der Farben gedeutet, sich in Richtung auf eine ursprüngliche Ganzheit hin zu vervollständigen und zu harmonisieren. Im Laufe des 19. Jahrhunderts avancierte der Farbkreis immer mehr zum Schema einer Farbensyntax, die in ihrer Einheit und Vollständigkeit auf einen Blick erfasst werden kann. Im Mittelalter hatte man immer wieder kosmologische Prinzipien in Kreisschemata angeordnet. Doch die Idee, diejenigen Farben, die sich durch einen Querschnitt durch den Regenbogen ergeben, an dessen Rändern zum Ultraviolett und zum Infrarot hin zusammenzufügen und sie im Kreis zu arrangieren, hatte erst Isaac Newton. Hatte dieser das Sonnenlicht durch das Prisma in zuerst elf, dann sieben Farben *analysiert*, so war die Anordnung des Brechungsspektrums im Farbkreis eher eine *Syntheseleistung*. Zur Grundlage einer vereinheitlichten Farbensyntax machte erst das 19. Jahrhundert den Farbkreis. Newton hatte ihn lediglich als Anordnungsschema, nicht als Modell für komplexe Taxinomien eingeführt. Goethe hatte an einem Fensterkreuz bei Dämmerung beobachtet, wie sich unterhalb des dunklen Querbalkens kalt- und oberhalb warmfarbige Nachbilder ergeben. Aus Beobachtungen zu derartigen »Kantenspektren«, auch aus der Breite der beobachteten Farb-

78. Max Imdahl: »Probleme der Optical Art. Delaunay – Mondrian – Vasarely«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, S. 295–299, hier S. 298. Vgl. auch ders.: »Zu Delaunays historischer Stellung«, in: Vriesen, Imdahl: *Robert Delaunay: Licht und Farbe*, a.a.O., S. 71–87.

streifen versuchte er, auf das Wesen der Farbphänomene zu schließen. Seine Privilegierung des Rots, seine Vorstellung von der Entstehung der Farben aus Dunkel und Hell allein, etwa durch Trübung, sein Interesse für Opazität – all dies zeugt von einer vehementen Suche nach der Einheit der Farbe.

Newton hatte den unterschiedlichen Farben des Regenbogens die physikalische Homogenität des Lichtes gegenübergestellt. Erstmals wurde evident, dass Farben als sinnliche Phänomene nur in der Sinnlichkeit selbst evident sind, nicht in physikalischen Beobachtungen der Außenwelt. Gegen die Vorstellung eines Primats des physikalisch messbaren Lichts verteidigte Goethe vehement den substantiellen Charakter der nur subjektiv erfahrbaren Farben. Die Betrachtung des Farbkreises als Einheitssymbol war in Goethes *Farbenlehre* bereits angelegt. Schelling sollte von Goethe die Idee einer postulierten Einheit der ästhetischen Phänomene entleihen, und auch Schopenhauers ästhetisches Einheitspostulat leitet sich vom Farbkreis her. Anders als Goethe lehnte Schopenhauer eine Betrachtung der Farben unter chemischen oder physikalischen Gesichtspunkten ab. Farbe galt ihm als ein rein psychologisches Phänomen.⁷⁹ Voraussetzung für die Aufwertung des Farbkreises waren darüber hinaus die Entdeckungen Youngs, der Newtons Korpuskulartheorie die Wellentheorie des Lichts gegenüberstellte und die Existenz dreier unterschiedlicher Rezeptoren im Auge postulierte, ferner Purkinjes Differenzierung einerseits zwischen den Zäpfchen, denen das Farbensehen bei hellem Licht zu verdanken ist, und andererseits den Stäbchen auf der Retina, die bei schwachem Licht im Helldunkelsehen am aktivsten sind, schließlich Helmholtzens Untersuchungen über die Verarbeitung des elektromagnetischen Lichts durch die Retina, die es in unterschiedliche Farbeindrücke analysiert. Ein ganzes Jahrhundert der Entdeckungen zur physiologischen Optik machte den Farbkreis erst zum Schema einer Farbgrammatik. Bei Rood schien diese in empirisch objektivierter Form vorzuliegen. Der Farbkreis schien natürlich – wie der Regenbogen. Künstler wie Seurat und die Pointillisten konnten den komplementären Ausgleich als nunmehr experimentell nachgewiesen betrachten. Ihre Farbgrammatiken behandelten sie als direkte Konsequenz der neueren Forschungen über den Gesichtssinn. Künstlerische Sprache verwechselten sie mit Physiologie, Poetologie reduzierten sie auf Naturwissenschaft. Delaunays »Kreisformen«, besonders seine »Scheibe«, stehen für ein Sehen, in dem sich die Farben beim Blick auf die Sonne sozusagen selbsttätig zu Farbkreisen arrangieren (Abb. 8, siehe Tafelteil). Als verhinderte, aber doch stets anvisierte Farbkreise scheint in ihnen das Sehen selbst nicht nur die Beruhigung im komplementären Ausgleich, sondern zugleich die Ganzheit der Farben anzuvisieren. Insofern sind die »Kreisformen« trotz aller Bewegtheit Ikonen der Einheit.

79. Arthur Schopenhauer: »Über das Sehen und die Farben« [1815], in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Paul Deussen, München 1911, Bd. 3, S. 1–93. Vgl. auch: Wilhelm Ostwald: *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre*, Leipzig 1931; P. F. H. Lauxtermann: »Five decisive years. Schopenhauer's epistemology as reflected in his theory of color«, in: *Studies in the History and Philosophy of Science*, Bd. 18, Nr. 3, 1987, S. 271–291.

5. Bewegtheit versus Bewegung:

Delaunay, Bergson und das kinetische Sehen

»Und ist es wirklich ein anderer Eindruck?« – Um es zu beantworten, möchte ich mich fragen, ob da wirklich etwas anderes in mir existiert. Aber wie kann ich mich davon überzeugen? – Ich *beschreibe*, was ich sehe, anders.«

»Versuche nicht, in dir selbst das Erlebnis zu analysieren!«⁸⁰

Ludwig Wittgenstein

Delaunays Auseinandersetzung mit Bergson hebt sich über die anderer Kubisten wie Albert Gleizes und Jean Metzinger heraus, die Bergsons Lehre mit weiteren, vor allem neukantianischen Ansätzen amalgamiert haben.⁸¹ Für die Kerngruppe der von dem Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler geförderten Maler um Georges Braque und Pablo Picasso, später u.a. auch Juan Gris, spielten Gedanken, die von einer der neukantianischen Formen der Transzendentalphilosophie hergeleitet waren, wohl eine bedeutendere Rolle als die Philosophie Bergsons.⁸² Delaunays Vorstellung eines schon in sich bewegten Wahrnehmungsprozesses jenseits der Wahrnehmung von bewegten Gegenständen nimmt dagegen mit der vitalen Bewegung des Sehens das Leitmotiv von Bergsons Philosophie auf. Zwar bezieht er sich an keiner Stelle ausdrücklich auf den Philosophen. Seine Auseinandersetzung mit Bergson, der am Collège de France, fünf Minuten von Delaunays Wohnung in der Rue des Grands Augustins entfernt, seine bis in die mondäne Welt berühmten öffentlichen Vorlesungen hielt, kann jedoch indirekt erschlossen werden. Dazu werden wir aus zwei Texten und Notizen des Künstlers von Ende 1912 und Anfang 1913 Schlüsselbegriffe und Kerngedanken vorstellen und sie vor dem Hintergrund des Bergsonismus interpretieren.

In einem nur im Entwurf überlieferten Brief Delaunays an August Macke, der wohl vom Ende des Jahres 1912 datiert, begegnet man einer neuen, pathetischen Rhetorik. Mackes Sichtweise hält der französische Partner für »gefährdet« – in einem entscheidenden Augenblick, »da das Universum eine vollständige Umwandlung des Sehens und der Darstellungsmittel der Menschen durchzieht.« Die Aufforderung zur Identifikation des Einzelbewusstseins mit dem einer Stadt

80. Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, a.a.O., S. 322, 326.

81. Zu Bergsons Einfluss vor 1914 maßgeblich: Azouvi: *La gloire de Bergson*, a.a.O. Vgl. auch Marc Antliff, *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton 1993. Antliff geht ebenso den politischen Implikationen eines anarcho-syndikalistischen Bergsonismus von links- wie rechtskonservativen Einflüssen nach, distanziert sich jedoch im Sinne einer verkürzten *political correctness* von vornherein von Bergson und gibt ihm als Philosophen zu wenig Kredit. Für Antliff wie für Azouvi ist ein Schlüsselwerk für die Nachzeichnung von Bergsons Einfluss auf den Kubismus: Gleizes, Metzinger: *Über den Kubismus*, a.a.O.

82. Zu Kahnweiler, bes. zu seinem Verständnis der Rezeption afrikanischer Kunst durch den Kubismus: Yve-Alain Bois: »Kahnweiler's Lesson«, in: ders.: *Painting as model*, Cambridge MA, London 1993, S. S. 65–97. Zum Neo-Kantianismus Kahnweilers und Sofficis Zimmermann: »Kritik und Theorie des Kubismus«, a.a.O.

oder auch des Globus, die Delaunay »unanimestischen« Dichtern wie Jules Romains entlehnt hatte, gewinnt in vitalistischen Beschwörungen ein neues Gewicht; immer wieder ist vom »Wahren Leben« die Rede: »es ist das Gleiche für uns alle, die wir versuchen, uns im umfassendsten Sinne zu identifizieren.« Widerstände müsse man nicht ernst nehmen – »aus dem einfachen Grund dass man das Leben nicht aufhalten kann, die vitale Bewegung.« Die »wahren Schöpfer [...] stellen das Leben und die Bewegung dar.« Alles wird für Delaunay Bewegung, selbst die Kunstgeschichte. »Wenn es, wie ich glaube, Tradition gibt, kann diese nur im Sinne der tiefsten Bewegung der Kultur existieren.« Doch dann ist er plötzlich beim Blick auf die Sonne – und umschreibt diesen mit Schlüsselbegriffen wie (komplementären) Halos um die Lichtquelle, die nun aber etwas mit der unanimestischen Identifikation aller Menschen, mit einer gemeinsamen Weltseele zu tun haben – wiederum im Zuge eines rhythmisch bewegten Sehens. »Sehen ist eine Bewegung. Das Sehen ist der wahre schöpferische Rhythmus; die Qualitäten der Rhythmen zu unterscheiden, ist eine Bewegung, und die wesentliche Qualität der Malerei ist die Darstellung, die Bewegung des Sehens, das durch Objektivierung auf die Realität hin funktioniert.« Die Bewegung erfolgt im Medium der Simultaneität, jener vor dem Hintergrund der kubistischen Debatte, angeregt zudem durch Leonardo, akzentuierten Grundeigenschaft des Bildes. Die zugleich auf der Bildfläche zu sehenden Farbflächen gehen für Delaunay über die Fläche hinaus und vermitteln den Tiefenzug, den er wiederum als Bewegung in die Tiefe auffasst. »Ich füge hinzu, dass die Simultaneität der Farben notwendig mit dem Sinn für Tiefe übereinstimmt; ohne diesen gibt es keine Bewegung [...]«.⁸³

Im Februar 1913 erschien im *Sturm* ein Text von Delaunay über das Licht, den Paul Klee übersetzt hat.⁸⁴ Delaunays Notizen dazu aus dem Sommer 1912 enthalten Bergson'sche Begriffe wie »durée«, die später als zu obskur verschwanden. Der Künstler setzt damit an, das Gehör – und damit die Musik – in der Hierarchie der Künste dem Auge – und damit der Malerei – gegenüber herabzusetzen – mit der Begründung, dass die Klangempfindung nicht simultan gegeben sei und damit in einer linearen, abgemessenen Zeit, nicht aber in der »durée« verlaufe. Die Simultaneität wird nun nachgerade zur Voraussetzung dafür, dass Malerei das Erlebnis der »durée« vermitteln kann. Delaunay geht so weit, seinen in der Simultaneität verorteten Rhythmus-Begriff dem Rhythmus in der Musik entgegenzustellen.

»Der Hörsinn reicht für unsere Erfahrung des Universums nicht aus, denn das Hören bleibt nicht in der Dauer [Variante: hat keine Tiefe]. Seine Bewegung ist sukzessiv; sie herrscht über die Gleichheit; es ist eine Art Mechanismus, in dem es keine Tiefe geben kann. Es handelt sich um eine Mathematik, in der es keinen Raum gibt,

83. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 185–186 (übers. v. Verf.).

84. Robert Delaunay: »Über das Licht«, übers. v. Paul Klee, in: *Der Sturm*, 3. Jg., Nr. 144–145, Februar 1913, S. 255f.; erneut in: ders.: *Zur Malerei der reinen Farbe. Schriften von 1912 bis 1940*, hg. v. Hajo Düchting, München 1983, S. 127.

und folglich keinen Rhythmus, keine Bewegung. Sein Gesetz ist die Zeit der mechanischen Uhren, die, wie diese, keinerlei Beziehung mit der Bewegung des Universums hat.«⁸⁵

Der Versuch, Delaunays Konzepte um Begriffe wie (vitale) Bewegung, Simultaneität und Tiefe mit Bergsons damals in ganz neuartiger Weise dominant gewordener Philosophie nachzuweisen, wird sich kaum auf eine interpretationsneutrale Paraphrase der Lehre des Lehrers am Collège de France stützen können. Wie François Azouvi unlängst dargestellt hat, wurde Bergson schon von den Zeitgenossen ganz unterschiedlich gedeutet, und zwar einerseits im Sinne eines letztlich materialistischen Monismus der Erfahrung, andererseits im Sinne einer spiritualistischen Vermittlung von Schöpfung und Evolution. Delaunay hält sich weitgehend an ersteres Deutungsmuster. Nur punktuell finden sich bei ihm spiritualistische Interpretamente.

Bereits in *Les données immédiates de la conscience* hatte Bergson 1889 ein Zeitverständnis kritisiert, das diese als stets schon gemessen, verräumlicht auffasst. Dieser intellektualisierten, versprachlichten Zeit stellt er eine andere Zeiterfahrung gegenüber, die der »durée«. Da diese verstandene Zeit gerade nicht intellektuell gemäß synchronischer Modelle wie dem Zifferblatt zerlegt sein darf, sondern in ihrer ursprünglichen Diachronie sozusagen diesseits jeden intellektuellen Verständnisses lediglich erfahren werden soll, ist es natürlich paradox, darüber diskursiv zu schreiben. Bergsons Schreiben ist denn auch stets apophatisch, zugleich aufdeckend (kalyptisch) wie verdeckend (apokalyptisch) – und die Philosophen sind sich bis heute nicht einig, ob und wie ein Erlebnis uninterpretiert verfließender Zeitlichkeit erfasst werden kann.⁸⁶ Bergson ordnet dem Raum und damit der verräumlichten Zeit alles Messbare zu, konstituiert ihn also als eine aus Quantitäten bestehende Welt. Die »durée« dagegen sieht er als eine Art Innerwerden reiner Qualitäten, die im *stream of consciousness* in einer postulierten Ursprünglichkeit einander beständig durchdringen. Der (ursprünglichen) diachronischen Zeiterfahrung und der demgegenüber nur vermittelten synchronischen Zeiterkenntnis ordnet Bergson unterschiedliche Instanzen des Zugangs zu: einen erfahrenden, die »Intuition«, und einen erkennenden, die »Intelligenz«. Diese hilft uns, das Leben zu bewältigen und liefert uns die Erkenntnisse, die wir zum Handeln brauchen (bis hin zum Triumph des instrumentellen Denkens in der Industrie); die Intuition hingegen ist dazu ganz nutzlos, ermöglicht uns aber

85. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 149 (übers. v. Verf.); eine sehr freie Übertragung auch in: Delaunay: *Zur Malerei der reinen Farbe*, a.a.O., S. 125f.

86. Vgl. zum Problemkreis des ver-/entbergenden Schreibens den Sammelband: Sanford Budick, Wolfgang Iser (Hg.): *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Stanford CA 1987; Aage A. Hansen-Löve: »Dionysik/Apollinik: ein Medienmythos«, Manuskript, noch nicht erschienen, sowie exemplarisch zum Problem-bereich der Apophatik: »Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu)«, in: *Poetika* 26, 1994, Heft 3–4, S. 308–373; »Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde«, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M. 2005, S. 700–748.

gerade deswegen, des Lebens selbst inne zu werden. In seinem 1907 erschienenen Hauptwerk *L'évolution créatrice* geht Bergson über sein Erstlingswerk hinaus und fasst das durch die Intuition zugängliche Leben vor dem Hintergrund der Evolutionstheorie neu. Die Intelligenz sei uns von der Evolution als spezifische Gabe gegeben worden – »wie dem Tiger sein Gebiss«, die Intuition aber lasse dem Bewusstsein die in uns selbst wirksame Evolution sozusagen aufleuchten. Sie allein sei nicht Produkt des Lebens, sondern dieses selbst, sofern wir uns als mit ihm eins erlebten. Wie sollte die Intelligenz dies auch leisten? »Ebenso könnte man beanspruchen, dass der Teil dem Ganzen gleich sei, dass die Wirkung ihre Ursache in sich resorbieren könne, oder dass die auf dem Strand verbleibende Muschel die Form der Welle zeichnen könne, die sie angespült hat.«⁸⁷

Nun stehen uns die beiden Erkenntnisvermögen nicht wahlweise zur Verfügung, sondern die Intelligenz überlagert ständig die Intuition. Wir versuchen also fortwährend, uns Phänomene mithilfe der Intelligenz zu erklären, die eigentlich nur der Intuition verständlich wären. Deswegen gelangen wir, wie Bergson schon 1889 darlegt, weder zu einem Erlebnis von »durée« und »reinen« Qualitäten noch zu einem angemessenen Verständnis der Frage, wie die menschliche Freiheit angesichts der Naturnotwendigkeit überhaupt möglich sei. In *L'Évolution créatrice* erweitert Bergson 1907 frühere Argumentationen über den Determinismus auch unter Einbezug seiner Analyse des Gedächtnisses. Nun erst wird die Freiheit zum Zugang nicht nur zum Leben im Allgemeinen, sondern dieses konkretisiert sich zu einer sozusagen von innen erlebten Evolution. Die Freiheit wird damit – wie das Leben in der philosophisch-biologischen Debatte des 19. Jahrhunderts – zu einer Quasi-Transzendentalie, die als ursprünglich Zugrundeliegendes allein durch zugleich philosophische und mystische Techniken erfahren werden kann.

In Anlehnung an Bergson versucht Delaunay, eine Vorstellung von Bewegung zu entwickeln, welche nicht von der Voraussetzung ausgeht, ein idealiter immobiles Auge sei mit etwas Bewegtem konfrontiert. Die Bewegtheit des Farbensehens als beständiger Übergang von Qualitäten in andere entspricht bei ihm der reinen Heterogenität der »durée«. Dem unmittelbaren Verständnis bereitet Bergsons Verwendung des Begriffs der Heterogenität für die »durée«, die wir allzu leichtfertig mit dem doch so homogenen *stream of consciousness* gleichsetzen, zunächst Schwierigkeiten. Bergson spricht von Homogenität, jedoch im strikt geometrischen Sinne: homogen ist vor allem der Raum als Dimension der Quantität schlechthin. Die raumlose reine Zeitlichkeit ist für ihn bestimmt durch gänzlich inkommensurable Qualitäten. Für Bergson ist die »durée« absolut unausdehnt – und daher gerade nicht homogen, nicht Quantität! Gilles Deleuze findet einen Weg, die »durée« dennoch als Quantität zu betrachten. Nach seiner Interpretation muss man in der »durée« nicht unbedingt mit Bergson »reine« Qualitäten verorten, sondern eine kontinuierliche (im Unterschied zu einer diskreten) Quantität. Das Begriffspaar kontinuierlich/diskret entlehnt Deleuze dem Mathe-

87. Henri Bergson: »L'évolution créatrice« (1907), in: ders.: *Œuvres*, Paris 1970, S. 487–809, zit. S. 489f. (übers. v. Verf.).

matiker Bernhard Riemann und dreht die Bedeutung gegenüber der von Bergson herangezogenen Dichotomie homogen/heterogen um – auch dies erschwert das Verständnis. Delaunays bisheriges Gedankengebäude, welches um die Erfahrung der Simultaneität kreiste, wurde durch die Bergson'sche Doktrin tiefgreifend überformt. Sein Begriff von Simultaneität steht nur dann im Widerspruch mit seinem Bestreben, Zeitlichkeit von innen her erfahrbar zu machen, wenn man mit der Bergson'schen »durée« die reine Heterogenität (und eine von Deleuze zurückgewiesene Vorstellung »reiner« Qualität) verbindet, nicht aber dann, wenn man die »durée« wie Deleuze als eine obzwar nicht diskrete, aber doch kontinuierliche Vielheit versteht. Die »durée« erscheint dann zum einen als der Übergang aktualisierter, aber grundsätzlich virtueller Qualitäten in andere aktuelle Qualitäten, zum anderen werden die Qualitäten, die solcherart (nicht, wie bei Bergson, in absoluter Heterogenität, sondern kontinuierlich) einander abwechseln, doch in der Dimension einer (kontinuierlichen) Quantität gedacht. Bergson meint mit Simultaneität das Nebeneinander im Raum, aber zugleich auch die Übertragung von zeitlicher Bewegtheit in räumliche Ausdehnung, eben in simultane Stadien. Delaunay hält zunächst einmal an Leonardos Gedanken über die herausragende Rolle des Sehannes fest, der komplexe Gegebenheiten in Bildern simultan repräsentieren kann. Zugleich identifiziert er das Sehen mit der vitalen Bewegung des Lebens selbst. Zur Simultaneität hatte er die visuellen Experimente der »fenêtres« angestellt, und mit der Diachronie experimentierte er hernach in den »formes circulaires«. Sein älteres Bemühen um gesteigerte räumliche Tiefe und die »simultane« Harmonie der Farben bringt der Künstler in sein neues Anliegen mit ein. Räumliche Tiefe fasst er nun ebenso wie das simultane Nebeneinander der Farben als mindestens virtuelle Bewegung auf – einmal im Tiefenraum, einmal auf der Fläche. Betrachtet man Delaunays Werk als Integration visueller Experimente, so ist seine Synthese eines simultan verräumlichten Sehens mit einem in sich bewegten (und nicht nur Bewegung erfassenden) Sehen mit Deleuzes empiristisch-monistischen Vorstellungen von »durée« als subjektive Vielheit sicher besser vereinbar als mit vitalistischen Überspitzungen der »durée« zu einer mystisch unberechenbaren Einheitserfahrung.⁸⁸

Das Ausgreifen der Bewegung auf die Simultaneität des Bildes erscheint Delaunay geradezu unerlässlich, um sie als das Sehen umfassender Bewegtheit erfahrbar zu machen. Im Sommer 1913 fasst Delaunay in einem Brief an die junge Maleine de Bonin noch einmal seine Methode malerischer Intuition zusammen.

»Alles ist Farbe in Bewegung (Tiefe): welche die Konstruktion dessen ist, was ich simultane Vergegenwärtigung nenne.

Es gibt Bewegungsqualitäten jedweder Stärke:

88. Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg 1989, S. 55. Für die Unterscheidung von kontinuierlicher und diskreter Vielheit greift Deleuze auf Riemann zurück und unterstellt listig, dass Bergson mit dessen mathematischen Theorien vertraut gewesen sei. Vgl. Bernhard Riemann: »Über die Hypothesen, die der Geometrie zugrunde liegen« (1867), in: ders.: *Gesammelte mathematische Werke und wissenschaftlicher Nachlass*, hg. v. H. Weber, R. Dedekind, Leipzig 1876.

die langsamen Bewegungen der Komplementären,
die schnellen Bewegungen der Dissonanzen.

Es handelt sich nicht um die deskriptive Bewegung der Kubisten-Futuristen, welche die Maler Dynamismus nennen. Die Bewegungen, von denen ich spreche, spüre ich, ich beschreibe sie nicht. Sie sind simultan, durch ihren Kontrast, und nicht sukzessiv.«⁸⁹

Delaunay strebt also an, die als räumlich-simultan verstandene Leinwand in den Strudel der »durée« mitzuziehen. Nicht »reine« Zeitlichkeit sondern Verzeitlichung ist das Ziel. Seine Gemälde über den Blick auf die Sonne protokollieren nicht psychophysische Selbstexperimente. Vielmehr drücken sie ein ästhetisches Erlebnis aus, das Fechners »psychophysischer« Mathematik gemäß einem durchaus Bergson'schen Verständnis entgegengesetzt ist: Für ihn erlebt sich das Sehen in seiner dauernden Bewegtheit, in einem Strom, der gerade nicht in Quantitäten, in Gradationen auf einer Skala – sei es des Reizes, sei es der subjektiv eingeschätzten Intensität der Wahrnehmung – zerlegt und gemessen werden kann. Qualitäten stehen gegenüber (diskreten) Quantitäten im Vordergrund; ein sich selbst als bewegt erlebendes Sehen gegenüber dem messenden Einschätzen des Wahrnehmungsinhaltes.

Delaunay blickte durch die Spalten eines Vorhangs auf die Sonne und verfolgte seine Nachbilder, die immer wieder neu entstanden. Diese Nachbilder bannte er in abstrakte Bildformeln, in denen Motive seiner früheren Malerei nachklingen. Dem Blick auf die Sonne schreiben sich jene Bildfindungen ein, die in vorherigen Bildserien zu einem erweiterten Raumerlebnis – der Blick auf die Großstadt, Fenster und Fernen – zusammengefounden hatten. Durch metaphorische Verdichtungen, die sich schließlich zu polaren Gegensätzen verfestigen, läßt er das Sujet mit den Extremen des modernen Welterlebens auf. Delaunays Blick ist nicht jungfräulich, kein »reines« Sehen. Und so ist von Schmerzen und Erblinden auch niemals die Rede. Allerdings versucht Delaunay auch nicht, die reine »durée« zu erfassen, also eine von jeglicher »Simultaneität« bereinigte oder von dieser sozusagen subtrahierte Zeiterfahrung. Es geht ihm darum, gerade in der »Simultaneität« seines Mediums das Sehen als Teil einer es selbst mit umfassenden Zeitlichkeit erlebbar zu machen. Wenn Delaunay diese Zeitlichkeit gelegentlich mit dem »élan vital« aus *L'évolution créatrice* in eins setzt und an die Bergson-Rezeption des Neo-Symbolismus und der Abbaye de Créteil anknüpft, so mag man darin eine Nachwirkung neo-spiritualistischer Bergson-Deutungen sehen. Doch von magischen Beschwörungen der Weltseele hat sich der so eminent Pariser Künstler freigehalten.

Von Fechners zu Delaunays gegenläufigen ästhetischen Erlebnissen des Blicks auf die Sonne führt ein weiter, doch konsequenter Weg. Fechners Gesetze über den Zusammenhang der Intensität von Reiz und Wahrnehmung banden das Sehen und seine Psycho-Mathematik an die Außenreize und ihre schwankenden Intensitäten. Aus der Kritik an dieser ersten Etappe einer teils empirischen, teils

89. Delaunay: *Du Cubisme à l'art abstrait*, a.a.O., S. 183f., hier 184 (übers. v. Verf.).

spekulativen Hirnforschung zog Henri Bergson die weitreichendsten Konsequenzen. Er war ein Kronzeuge für jene Erfahrung einer Bewegung, »die in der Dauer verharret«. Delaunay erlebte sie im Blick auf die Sonne und trachtete danach, sie durch das Medium seiner »Kreisformen« nacherlebbar zu machen. Rekapituliert man die Etappen der Kritik an Fechner bis zur Theoriebildung Bergsons und zu ihren Relektüren, insbesondere durch Deleuze, so wird der Gegensatz immer pointierter nachvollziehbar. Die Bewegung, die Fechner sah, hing mit einem Transmissionsriemen an den Reizen der Außenwelt. Die Bewegung von Delaunays »formes circulaires« ist Ergebnis und Anlass freier metaphorischer Assoziationen.

6. Avantgardekunst gegen das Kino: Krisen medialer Dispositive

»Wenn das Kino eine sensible Erfindung gewesen wäre, wahre Simultaneität der Vergegenwärtigung, wäre es der Abgesang der Kunst gewesen. Aber es hat im Gegenteil nur den menschlichen Glauben in Richtung auf andere Ziele gestärkt. Das Sukzessive ist dem Tode geweiht. Die Menge stürzt sich darauf, doch geht im Grunde ohne Überzeugung wieder heraus.«⁹⁰

Mit diesen Worten kontrastiert Delaunay in seinem Brief an Franz Marc am 11. Januar 1913 unvermittelt die Bewegung, um die es ihm geht, mit dem kinematographischen Bild. Eine mechanische Bewegungssukzession, wie sie das Kino biete, stellt Delaunay also jener Bewegung gegenüber, die er in seinen Texten und wohl auch in den »Kreisformen« beschwört.

Auch diese rätselhafte Abgrenzung gegenüber dem Kino hat ihren Ursprung in Bergsons Lehre. Die Hindernisse, welche die Intelligenz vor jeder allein durch Intuition zu gewinnenden Einsicht aufbaut, sucht Bergson im vierten und letzten Kapitel von *L'évolution créatrice* auszuräumen. Dessen Überschrift führt uns zurück zum Problem der Bewegung, das Delaunay vor allem interessierte: »Der kinematographische Mechanismus des Denkens und die mechanistische Illusion«. Bergson argumentiert hier vor allem gegen jeglichen Versuch, die »durée« durch technisch-instrumentelles Denken oder durch »Verräumlichung« zu erfassen. Doch nicht nur die »durée«, sondern das Wesen der Bewegung bliebe demjenigen unzugänglich, der versuche, sie in eine Reihe von Stadien zu zerlegen und als einen im Grunde abstrakten Übergang von einem ins nächste zu erfassen. Die Illusion »besteht darin, zu glauben, man könne das Unstabile durch das Immobile denken«. So gehe auch der »Kinematograph« vor: Aus allen individuellen, ganz ungleichartigen Bewegungen in der Natur extrahiere dieser gewissermaßen eine abstrakte, gleichlaufende, nämlich die des Apparates. Bergson betrachtet Filmkamera und -projektor als Erkenntnisinstrumente, nicht nur als Medien zur Aufzeichnung und Wiedergabe rasch aufeinanderfolgender Fotografien, welche zusammen die Illusion der Bewegung herstellen: »Dies ist das Kunststück des

90. Ebd., S. 187–190, zit. 189 (übers. v. Verf.).

Kinematographen. Und auch das unserer Erkenntnis. Statt uns dem inneren Werden der Dinge zuzuwenden, platzen wir uns außerhalb von ihnen, um ihr Werden künstlich wieder zuzusammenfügen. Der Mechanismus unserer gebräuchlichen Erkenntnis ist kinematographischer Natur.«⁹¹

Wahrscheinlich hat Bergson bei seiner Kritik dabei weniger an die allerdings kontinuierlichen Bewegungsabläufe gedacht, die man im Kino sieht, als an die chronophotographischen Vorstufen im Werk Eadweard Muybridges und Étienne-Jules Mareys, in denen tatsächlich die Bewegung in Stadien zerlegt wird.⁹² Seine Kritik am Kino und an einer vermeintlich kinematographischen Illusion von Bewegung war für die Avantgarden jedoch überaus folgenreich. Gleichzeitig mit Delaunay schließen die italienischen Futuristen daran an. Dem Kino wollen sie eine andere Art von Wahrnehmung in Bewegung gegenüberstellen: eine in sich selbst kinetische Wahrnehmung, deren Bewegung nicht das Objekt allein erfasst, auch nicht das Sehen als mit dem Objekt mitlaufend, sondern allein das Subjekt – jene komplexe Instanz von Auge und Verstand, Affektion und Realisation, die sich in das Werden der Dinge hineinversetzt.

In dieser Zurückweisung des Kinos versteckt sich eine Stoßrichtung, die der Kritik an Fechners Psychophysik analog ist. Folgt man nämlich Fechner und seinen Nachfolgern, so ist das Sehen ständig an wechselnde Reize, also an die auf der Retina eindringenden elektromagnetischen Wellen, gebunden. Der »Psychismus« wird zu einem ständig mitlaufenden Apparat, der durch die Umwelt völlig determiniert ist. Die maschinenhaft bewegten, thermodynamischen Körper in Mareys stroboskopisch aufgenommenen Bewegungssynthesen entsprechen den deterministisch die Außenweltreize verarbeitenden »Psychismen« der Psychophysik. Delaunay wollte diesen Mechanismen ein Sehen entgegenhalten, das vor allem eins ist: lebendig bewegt und, vermittelt durch das Medium des Gemäldes, in seiner frei bewegten Lebendigkeit nacherlebbar.

Bleibt die Frage, warum nicht nur Bergson, sondern auch Delaunay und gleichzeitig mit ihm die italienischen Futuristen es für richtig, ja notwendig hielten, das in ihrer Kunst vermittelte Bewegungserlebnis dem des Kinos gegenüberzustellen. Offenbar ging es den bildenden Künstlern darum, ihre Recherchen gegenüber einem Jahrmarktkino abzugrenzen, das von ca. 1908 bis 1914 ansetzte, durch den *film d'art* bzw. dessen italienische Variante, den *film d'arte*, mit mehr oder weniger gebildeten Inhalten ein wenn auch kleinbürgerliches Publikum zu gewinnen. Die Abgrenzung erfolgte zu einem Zeitpunkt, als der Siegeszug des Erzählkinos gewiss war. Dass das neue Medium nicht nur für die Erzählung von Geschichten und für Gags etc. verwendet werden konnte, sondern auch für die Zwecke der Dokumentation, der Wissenschaft oder für eine abstrakte Formensprache, war durch die tatsächliche Entwicklung in den Hintergrund gedrängt worden. Für die

91. Bergson: »L'évolution créatrice«, in: *Œuvres*, a.a.O., S. 726, 753 (übers. v. Verf.).

92. Einführend: Jean Vivié: *Prélude au Cinéma. De la préhistoire à l'invention*, hg. v. Maurice Gianati, Laurent Mannoni, o.O. 2006, S. 119–186; Étienne-Jules Marey: *Le mouvement* (1894), Paris 2002. Zu einer kontroversen Debatte über Marey vgl. auch: Mary Ann Doane: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge MA, London 2002, S. 33–68; Didi-Huberman, Mannoni: *Mouvements de l'air*, a.a.O.

alten Medien der Malerei und der Skulptur ergab sich die Chance, als gemalte oder geformte Bilder-Philosophie das Schwergewicht auf die Erforschung des Visuellen selbst zu verschieben und auf dieser Grundlage utopische Varianten des ästhetischen Erlebens zu vermitteln, denen die Zukunft gehören sollte: Geschwindigkeit, schwindelerregende Ausweitungen des Raums, vierdimensionale Welten, technoide Lebensräume.

Die Gegenüberstellung von Avantgarde-Malerei und -Skulptur einerseits und von massenkulturellem Kino andererseits trug dazu bei, eine reflexive, »ernste« Kunst gegenüber einer kommerziell ausgerichteten »Unterhaltungskultur« abzuheben. Angemessen kann man diesen Umbruch wohl nur mit Blick auf das Gesamtsystem der Künste und der Medien als Wandel der medialen Dispositive verstehen. Künste und Medien erfanden sich neu und konkurrierten um den Erhalt oder Gewinn der öffentlichen Aufmerksamkeit. Aus dem Publikum differenzierten sich zugleich unterschiedliche Rezipientenkreise heraus. – Der Begriff des Dispositivs ist seit Michel Foucault weniger ein definierter Terminus als ein operativ bestimmter Begriff, wie unlängst Giorgio Agamben erneut herausgestellt hat.⁹³ Für unsere Fragestellung ist er vor allem hilfreich, wenn man sich auf seine Erweiterungen zur Betrachtung medialer Dispositive stützt, also der Kulturen der Herstellung, Verbreitung und Rezeption medialer Erzeugnisse, durch die gesellschaftliche Handlungsdispositionen insgesamt beeinflusst werden. Der Begriff des kinematographischen Dispositivs umfasst z.B. neben der Produktion auch die institutionalisierte Seite der Rezeption.⁹⁴

93. Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, übers. von Andreas Hiepko, Zürich, Berlin 2009. Mit Dispositiv bezeichnet Foucault 1976 im 1. Band seiner Geschichte der Sexualität, betitelt als *Der Wille zum Wissen*, ein Geflecht aus Diskursen und Institutionen, die über die bloße performative Macht diskursiver *énoncés* hinaus bestimmte Verhaltensweisen und Ordnungsschemata (etwa von gesund und krank, normal und pathologisch, kindlich und erwachsen, männlich und weiblich) dem Einzelnen nahelegen und sie in seine Subjektkonstitution einschreiben. Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*, Bd. 1, *La volonté de savoir*, Paris 1976, insbes. S. 101–173. Vgl. Alan McKinlay, Ken Starkey (Hg.): *Foucault, Management and Organization Theory. From Panopticon to Technologies of the Self*, London 1998; Michael Maset: *Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung*, Frankfurt/M., New York 2002. Deleuze hat den Begriff später zugleich verallgemeinert und zugespitzt; vgl. ders.: »Was ist ein Dispositiv?«, in: Françoise Ewald, Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/M. 1991, S. 153–162.

94. Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007. In der Filmtheorie hat der Begriff eine Präzisierung erfahren, die ihn für die Analyse medialer Systeme insgesamt geeignet erscheinen lässt. Vgl. Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000; Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks« (1975), in: Claus Pias (u.a.) (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2004, S. 399ff. Entwickelt wurde der Begriff durch die Kritik der *continuity montage*, eine von David Wark Griffith ausgehende und für Hollywood charakteristische Technik der filmischen Erzählung, die den Zuschauer insgesamt in die filmische Illusion hineinzieht (»suture«, Einbindung bzw. »Einnähung« in die filmische Fiktion). In der *continuity montage* werden Schnitte wie Totale (»establishing shot« oder »master«) und Halbtotale, Schnitt- und Gegenschnitt, amerikanische Einstellung oder Großaufnahme etc. derart durch eine ihrerseits standardisierte Narration motiviert, dass die Aufmerksamkeit gänzlich von den Verfahren der Montage und der Erzählung abgelenkt wird. Vgl. Jacques-Alain Miller: »Suture. Elements of the logic of

In seiner filmhistorischen Weiterentwicklung und Präzisierung wird durch diesen Begriff die Performativität medialer Systeme insgesamt als Geflecht von Dispositiven analysierbar. Um 1900 hatte sich ein System der Medien und der Künste herausgebildet, in dem Weltausstellungen, Ausstellungsbilder, oft reproduzierte, halbindustriell gefertigte Holzstich- oder Lithographie-Illustrationen in Illustrierten oder in gedruckten Büchern, Feuilleton- und Unterhaltungsromanen etc. dominierten. Eine industrialisierte, illustrierte Presse hatte ein Massenpublikum erobert und konnte die Tagesaktualität mit immer neu produzierten Bildern begleiten. Das Bewusstsein von Nationen und sozialen Schichten wurde durch Medien überformt, die sich immer spezifischer an bestimmte Zielgruppen wandten und deren Alltagsleben orchestrierten. Die Herausbildung dieses medialen Systems war ein entscheidender Schritt auf dem Weg zur modernen Mediengesellschaft.⁹⁵

Abgelöst wurde es durch ein anderes System, in dem andere Dispositive wie der narrative Film, die Illustrierte, welche nicht mehr mit Lithographien, sondern mit Rasterfotos bebildert war, moderne Tonträger, seit den 1920er Jahren auch der Rundfunk die entscheidende Rolle spielten. An der Bruchstelle zwischen dem medialen System des späten 19. und dem des frühen 20. Jahrhunderts entstand mit den historischen Avantgardebewegungen in Kunst und Literatur eine Strömung, in der die traditionellen Medien (Gemälde, Gedicht etc.), statt auf die kommerzielle Erschließung eines Massenpublikums abzielen, auf ihre eigene Konstitution reflektierten – in einer Selbstbezüglichkeit, einer Art gemalter Philosophie des Bildes im Bild, die nur einem kleineren, doch elitäreren und insofern sozial bald distinguierteren Publikum zu vermitteln war. Die Avantgarden hoben dabei auf ästhetische Erlebnisse ab, die durch die Industrialisierung oder die moderne Naturwissenschaft erst möglich geworden waren (etwa auf den touristischen Blick im Impressionismus, auf nicht-Euklidische Geometrien im Kubismus, auf den Geschwindigkeitsrausch und die Aviatik im Futurismus, aber auch bei Delaunay etc.). Dadurch versuchten sie, sich ein traditionell gebildetes Lese- oder Ausstellungspublikum zu erhalten, das, statt am Neuen nur genießend zu partizipieren, den Wandel und die neuen Möglichkeiten in Absetzung von der Vergangenheit kritisch zu begleiten suchte. Eine ihrerseits nicht nur durch die Industrie, sondern durch industrialisierte Medien bereits überformte Welt nahmen die Avantgarden erst mit einem Abstand von zehn oder fünfzehn Jahren in den Blick. Inhaltlich wie sozial schufen jedoch schon die frühen Bewegungen wie Kubismus, Orphismus und Futurismus die Voraussetzung dafür, dass später Dadaismus und Surrealismus die Transformation der Gesellschaft durch die

the signifier«, in: *Screen*, Bd. 18, Nr. 4, 1977, S. 24–34; Kaja Silverman: *The Subject of Semiotics*, New York 1983, insbes. S. 194–236; vgl. auch Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 389–408 Vgl. zu einer kognitivistischen Deutung der »continuity montage«: Gregory Currie: *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge 1995.

95. Einführend dazu: Michael F. Zimmermann: *Industrialisierung der Phantasie. Male-rei, illustrierte Presse und das Mediensystem der Künste in Italien, 1875–1900*, Berlin 2006, S. 9–18.

Strategien und Stereotypen der industrialisierten Medien unter die Lupe nahmen. Insgesamt spalteten visuelle Medien sich in elitäre und populär orientierte Formate mit hoher Breitenwirkung auf. Beide sind kommerziell orientiert, zielen nur auf ein Publikum von jeweils unterschiedlicher Größe ab; beide sind hochgradig selbstreferentiell. Auch die Medien und Institutionen, insgesamt die sozialen Systeme, in denen diese medialen Kulturen sich verbreiteten, differenzierten sich auseinander – jedoch innerhalb des gleichen medialen Systems.⁹⁶

Zunehmend beobachteten die Avantgarden, dass die Medien die Welt nicht nur gemäß der Möglichkeiten ihrer eigenen technischen Konstitution auf unterschiedliche Weise abbilden, sondern darüber hinaus Lebenswelten performativ durch und durch mitgestalten, konditionieren und das gesellschaftliche Handeln in ihnen beeinflussen. Auf dieser Grundlage wandten sie sich zuerst der Wahrnehmung und ihrer Codierung im Medium zu und versuchten, in einer diskursivierten abstrakten Kunst an die Grenzen des medial Möglichen zu stoßen. Durch die Suche nach medialen Äquivalenten für neue Wahrnehmungserlebnisse bemühten sie sich zuerst darum, epochal veränderte Formen des Erlebens wie z.B. von Geschwindigkeit und Bewegung oder auch von n-dimensionaler Raumauffassung künstlerisch auszudrücken. Delaunays »Kreisformen« gehören dieser Phase an. Später versuchten z.B. die sowjetischen Avantgarden, technologische, aber auch gewaltsame, revolutionäre Transformationen zu beschleunigen und dadurch den Menschen selbst zu verändern.⁹⁷ Zugleich analysierten Dada und der Surrealismus diejenigen Veränderungen, die das vorhergehende mediale System bereits bewerkstelligt hatte. – Vor diesem Hintergrund erscheint es konsequent, wenn Delaunay (wie zugleich die Futuristen) durch die Mittel des traditionellen Mediums, des Staffelei- und Ausstellungsgemäldes, eine ästhetische Erfahrung von Bewegtheit zum Ausdruck bringen wollte, welche sich den standardisierten Erlebnisformen, wie sie das kommerzielle Unterhaltungskino anbot, als utopisch entgegenstellte. Der kunstsoziologische Kontext macht verständlich, warum er sich dazu nicht der Filmkamera bediente. Plausibel wird auch seine Opposition gegen ein Kino, das bis 1914 noch mit grundsätzlich unbeweglicher Kamera oft burleske, wenn nicht slapstickhafte Bewegungsabläufe festhielt. Sein Experiment mit der Bewegtheit, die gerade im Medium des unbeweglichen Gemäldes – in einer hinter den Kubismus auf Leonardo zurückgeführten Tradition der »Simultaneität« – erfasst werden sollte, stellte er jener uneigentlichen Bewegung gegenüber, mit welcher das Kino sein sensationslüsternes Publikum amüsierte. Bergsons Invektive gegen die »mechanistische Illusion« des Kinos kam ihm dabei gerade recht. Dem Kino stellte er ein Gemälde entgegen, zugleich ein Nachbild von Nachbildern und ein farbiges Vexierbild immer wieder neuen Kreisens des Sehens um sich selbst.

96. Zum elitären Anspruch des Künstlers im nachrevolutionären Frankreich vgl. Nathalie Heinich: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris 2005.

97. Vgl. Boris Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion*, München 1996, Kap. 1, »Die russische Avantgarde. Der Sprung über den Fortschritt«, S. 19–38.



Abb. 5: Robert Delaunay, *Kreisformen. Sonne Nr. 1*, 1912, Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm, Ludwigshafen: Wilhelm-Hack-Museum.



Abb. 6: Robert Delaunay, *Kreisformen. Sonne Nr. 2*, 1912-13, Öl auf Leinwand, 100 × 68 cm, Paris: Musée National d'Art Moderne.



Abb. 7: Robert Delaunay, *Kreisformen. Sonne Nr. 3*, 1913, Öl auf Leinwand, 81 × 65 cm, Privatbesitz.



Abb. 8: Robert Delaunay, *Scheibe*. Erste nichtgegenständliche Malerei, 1913, Öl auf Leinwand, 134 cm Durchmesser, Meiden/Connecticut: Sammlung Mr. und Mrs. Burton Tremaine.



Abb. 9: Robert Delaunay, *Mond Nr. 1*, 1913, Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm, Basel: Privatbesitz.