

Michael Zimmermann

Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im ›Sturm‹. – Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern

Die Polemik zwischen Robert Delaunay und Umberto Boccioni gehört zu den vielbeachteten Theorie-Debatten der klassischen Moderne. Delaunay war von den Ideen, die die Futuristen in ihren Manifesten verbreiteten, wohl schon beeindruckt, bevor er deren Bilder sehen konnte. Umgekehrt ist die Bedeutung ersichtlich, die der Kubismus, besonders der Orphismus, für den Futurismus hatte. So müssen die Historiker beider Avantgarde-Bewegungen auf den Streit zwischen Delaunay und Boccioni eingehen. Längst hat man auch darauf aufmerksam gemacht, daß Guillaume Apollinaire in seiner heimlichen Schiedsrichterrolle in Fragen der Avantgarde-Kunst an der Auseinandersetzung beteiligt war: um seine Gunst kämpften Delaunay und Boccioni. Ein Vierter sollte nicht vergessen werden: Herwarth Walden, der in seiner Zeitschrift ›Der Sturm‹ und in den Ausstellungen seiner Galerie Futuristen und Orphisten gleichzeitig dem deutschen Publikum vorstellte.

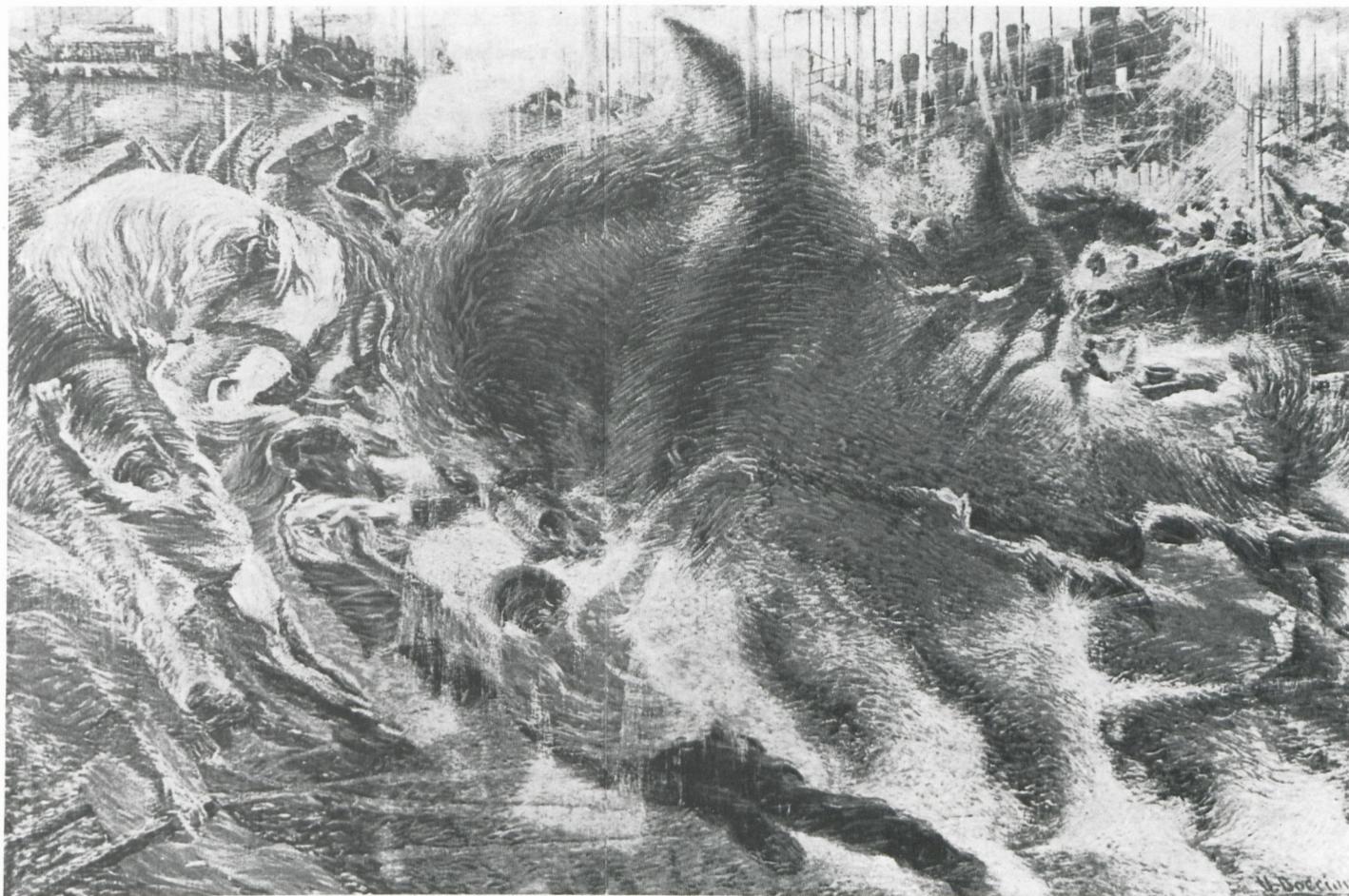
Der Prioritätsstreit beider Künstler scheint zur Stellungnahme aufzufordern. Für manche handelt es sich um einen bloßen Machtkampf, bei dem es besonders darum geht, der Erste gewesen zu sein, der ›Simultaneität‹ bildnerisch realisiert hat. Andere wiegeln ab und bemühen sich, die Polemik als ein Mißverständnis aufzuklären: die Futuristen hätten es mit bewegten Objekten zu tun, während Delaunay eine Art von latenter Bewegung darstelle.¹ In der Regel haben die Partisanen des jeweiligen Kunst-ismus nur eine recht vage Idee von der ›gegnerischen‹ Bewegung; es geht ihnen natürlich vor allem um das Verständnis ›ihres‹ Künstlers. – Delaunay verfaßte im Zusammenhang mit seiner Selbstdarstellung im ›Sturm‹ zwei seiner wichtigsten frühen theoretischen Schriften: ›La Lumière‹ und ›Notes sur la Construction de la Réalité de la Peinture pure‹. Deswegen wurde sein Part in dem Streit interpretatorisch bislang besser ausgewertet als der von Boccioni.²

Ich möchte hier darlegen, warum beide Künstler als Protagonisten des Orphismus und des Futurismus sich nicht verstanden. Beide hatten kurze Zeit vorher hochkomplexe Gedankengebäude errichtet, die nicht miteinander kompatibel waren. Das ist um so verwunderlicher, als zum Teil ähnliche Anregungen in die verschiedenen Systeme der Welt- und Kunstanschauung integriert wurden: Delaunay wie Boccioni gingen vom Divisionismus aus, den Signac in seinem Buch ›De Delacroix au néo-impressionnisme‹ leicht verständlich dargestellt hatte. Beide hatten sich offensichtlich mit der Philosophie Bergsons beschäftigt. Und schließlich widmeten sie sich in ihren Bildern der modernen, technisch geprägten Lebenswelt.

Angesichts dessen erscheint das Aufeinanderprallen beider Künstler nahezu verständlich. Haben wir es nicht doch nur mit einem ›Revierkampf‹ zu tun, wobei das Streitobjekt in diesem Falle zu einem Gutteil die Einflußnahme auf Deutschland war? Ich glaube, eine solche Sicht greift zu kurz. In einer Zeit, in der die Bilder zu erkennen geben, daß hinter ihnen etwas Tiefgründiges steht, in der sie nach Erklärung zu heischen anfangen und in der schließlich von den Malern eine eigenständige Kunstgrammatik – nicht nur eine eigene Sprache oder eigene Aussagen verlangt werden, entwickeln die verschiedenen Künstler und Kunst-ismen eigene Modelle der Weltorientierung. Solche Modelle prallen in dem Streit, mit dem wir es zu tun haben, aufeinander.

1 Pierre Francastel in: Robert Delaunay: *Du Cubisme à l'Art abstrait*. Dokumente hg. von P. Francastel. Mit einem Werkverzeichnis von G. Habasque. Paris 1957, S. 238. Vgl. dazu: Lionello Venturi: *Boccioni e Delaunay*. In: *Commentari*, Okt.–Dez. 1959, S. 238–242

2 Neue Beispiele dafür: Virginia Spate: *Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910–1914*. Oxford 1979; Sherry A. Buckberrough: *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*. Ann Arbor, Michigan, 1982; Hajo Düchting: *Robert Delaunays ›Fenêtres‹: peinture pure et simultanée. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform*. München 1982; Gudula Overmeyer: *Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Robert Delaunay – Paul Klee*. Hildesheim/Zürich/New York 1982



Im folgenden soll zunächst der Gang der Ereignisse geschildert, dann eine Deutung der kunsttheoretischen Grundkonzeption beider Künstler versucht werden, die den Sinn des Streites zum Vorschein bringt. Die Schriften der Künstler sollen dabei nicht als »schlechte« Philosophie aufgefaßt, sondern als gelebte künstlerische Orientierungsversuche für sich ernstgenommen werden.

Die Polemik zwischen Delaunay und Boccioni hat eine lange Vorgeschichte. Seit die Futuristen eine repräsentative Auswahl aus ihrem Werk erstmals in Paris vorstellten, schwelte der Konflikt. Dem Katalog ihrer Ausstellung im Februar 1912 in der Galerie Bernheim-Jeune hatten die Maler einen Artikel vorangestellt, worin sie behaupteten, nun an der Spitze der Bewegung in der europäischen Malerei zu stehen (Abb. 1).³ Guillaume Apollinaire antwortete zwei Tage nach der Eröffnung der Schau mit einer strengen Kritik: Aufgrund ihrer anmaßenden Unverschämtheit müsse man den Futuristen jeden Kredit versagen. Die Darstellung von Bewegung sei zwar ein legitimes Ziel, um die von Gemütszuständen bemühe sich aber nur der verhaßte »art pompier«. Die modernen französischen Künstler hätten längst auf das Sujet verzichtet.⁴ Zwei Tage später hakete er in einer anderen Zeitung nach: Das Hauptproblem der Futuristen, die Darstellung der Bewegung, hätten die Franzosen, soweit dies überhaupt möglich sei, längst gelöst. »In Wahrheit hatten die futuristischen Maler bislang mehr philosophische und literarische als plastische Ideen.«⁵

1 Umberto Boccioni, *Die Stadt steigt auf*, 1910/11. New York, *The Museum of Modern Art*

3 Archivi del Futurismo. Bd. I. Rom 1958, S. 104ff.

4 Guillaume Apollinaire: *Chroniques d'Art* (1902–1918). Textausgabe von L.-C. Breunig. Paris 1960, S. 213–217. Die Zitate habe ich, wenn nicht anders vermerkt, selbst übersetzt.

5 Ebenda, S. 217



2 Robert Delaunay: *Die Mannschaft von Cardiff. L'Equipe de Cardiff, 1912/13*. Paris, Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris (Kat. Nr. 106)

Dieselbe Ausstellung wurde vom 12. April bis zum 31. Mai 1912 in Waldens Galerie gezeigt. Alfred Döblin veröffentlichte im ›Sturm‹ einen begeisterten Artikel. Herwarth und Nell Walden beteiligten sich aktiv an der bei den Futuristen üblichen Propaganda für die Ausstellung. Der Katalog wurde eingeleitet durch eine Übersetzung des ›Manifestes des Futurismus‹ sowie der für die Pariser Präsentation geschriebenen Adresse der Aussteller an das Publikum. Im Mai schrieb Boccioni, dem Marinetti nach Berlin gefolgt war, einen enthusiastischen Brief an Walden.⁶

Apollinaire, der inzwischen mit Delaunays Ideen vertraut war, verhartete derweil bei seinem negativen Urteil. Im Oktober behauptete er, die Futuristen imitierten die Fauves und die Kubisten. Während die Kubisten die Objekte nicht so malten, »wie man sie sieht, sondern so, wie man sie sich vorstellt«, und damit zu einer »extrem luziden und reinen Kunst« gelangten, kombinierten die Futuristen einfach verschiedene Ansichten eines Objektes und verschiedene Gemütszustände in undisziplinierten, willkürlichen Konstruktionen.⁷

Allerdings spielte Apollinaire ein doppeltes Spiel. Der in Paris lebende futuristische Maler Gino Severini, der offenbar diesen Artikel nicht zur Kenntnis genommen hatte, schrieb seinem Freund Boccioni wenige Tage später, er habe Apollinaire und Delaunay in einer Bar am Montmartre getroffen. Delaunay sei wenig freundlich gewesen, Apollinaire habe aber sehr aufgeschlossen über sein Buch ›Die kubistischen Maler‹ gesprochen, das bald erscheinen solle: »Er teilt die Kubisten in physische Kubisten (Gleizes), die dem Ausdruck der äußeren Realität ein dramatisches Element hinzufügen, wissenschaftliche Kubisten (Picasso, Metzinger) und Orphiques ein... nach Apollinaire suchen die Orphiques neue Elemente, abstrakte Realitäten auszudrücken, und wir Futuristen gehören zu ihnen.«⁸ Dabei hatte sich Apollinaire diese Einteilung ausgedacht, nachdem das Buch schon im Druck war, um in seiner Kunstkritik einen Platz für Delaunay freizuhalten! Die Futuristen werden darin nicht besprochen.⁹

In Wirklichkeit war Apollinaire inzwischen von Delaunays Werk und von dessen Theorien vollends überzeugt. Er unternahm es nun, das Werk des neuen Freundes auch im vorher den Futuristen so aufgeschlossenen ›Sturm‹ zu propagieren. In der Dezember-Nummer der Zeitschrift veröffentlichte er unter dem Titel ›Réalité, peinture pure‹ einen Artikel über Delaunay, der lange Zitate aus einem Manuskript des Künstlers enthält.¹⁰ Im Januar erschien in einer Übersetzung von Paul Klee Delaunays Text ›Über das Licht‹.¹¹ Im Februar folgte ein weiterer Artikel Apollinaires über ›Die moderne Malerei‹, worin er lapidar feststellt: »Ich glaube, daß der Stil des Orphismus besser ist als die anderen und es ist ganz natürlich, daß er auf die Sensibilität mancher deutscher Maler großen Eindruck gemacht hat... Zum Orphismus sind auch die italienischen Futuristen zu zählen, als Ergebnis der Verschmelzung von Fauvismus und Kubismus.«¹² Im ›Sturm‹ standen also die Dinge immer besser für Delaunay.

So suchten Marinetti und Boccioni nach einer Gelegenheit, um auf Apollinaire und Delaunay zu reagieren. Sie fand sich bald: Am 18. März 1913 rühmte Apollinaire in ›Montjoie!‹ Delaunays ›Mannschaft von Cardiff‹ (Abb. 2) als »das modernste Bild des Salon. Nichts Sukzessives mehr in dieser Malerei, die nicht nur durch den von Seurat entdeckten Komplementärkontrast zum Vibrieren gebracht wird, sondern in der auch jeder Ton alle anderen Farben des Prismas wachruft und leuchten läßt. Das ist die Simultaneität.«¹³ Sofort schrieb Marinetti Papini, dem Herausgeber der futuristischen Zeitschrift ›Lacerba‹, Apollinaire habe Severini vor wenigen Monaten angekündigt, die Futuristen mit dem Ausdruck ›Orphismus‹ zu bedenken. »Und nun treten die Orphiques als eine neue, originelle Schule auf, während sie doch nichts anderes sind als Futuristen, unsere Nachahmer, die den von uns stets bekämpften geometrischen, gleichgültigen und statischen Objektivismus verlassen, um poetische Synthesen, das Sujet, Dynamismus und eine violente Farbigkeit zu suchen.«¹⁴

6 Der Sturm, Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Berlin, 1912; Dorothea Eimert: Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei. Köln 1974, S. 97–105
 7 Apollinaire, Chroniques d'Art (a.a.O. 1960), S. 262–263
 8 Maurizio Calvesi in: ders. u. Ester Coen: Boccioni. L'Opera Completa. Mailand 1983, S. 125
 9 L.-C. Breunig u. J. Cl. Chevalier in der Einleitung der von ihnen besorgten Ausgabe von: G. Apollinaire. Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes. Paris 1965, S. 22
 10 Der Sturm, III, Nr. 138/139, S. 224f. Delaunays Manuskript hat den Titel ›Note sur la construction de la réalité de la peinture pure‹ und ist abgedruckt in: P. Francastel/G. Habasque (a.a.O. 1957), S. 158–160
 11 Der Sturm, III, Nr. 144/145, S. 255–256. Wiederabgedruckt im vorliegenden Katalog S. 147
 12 Der Sturm, III, Nr. 148/149, S. 272ff. Hier zitiert nach Düchtings Textsammlung, S. 138
 13 G. Apollinaire, Chroniques d'Art, 1960, S. 297–304
 14 M. Calvesi, a.a.O. (1983), S. 124, 125. Boccioni behauptet in einem Brief an Papini, Apollinaire habe zuerst die Futuristen als orphische Kubisten bezeichnen wollen.

Gleichzeitig kündigte Marinetti einen Artikel Boccionis an, der auch tatsächlich am 1. April 1913 in ›Lacerba‹ erscheinen wird: ›I Futuristi Plagiati in Francia‹. Boccioni zitiert Apollinaire und wirft ihm vor, an den Orphisten genau das zu loben, was er ein Jahr vorher an den Futuristen verabscheut habe. Den Chauvinismus jedoch, mit dem die Franzosen den Vorrang ihrer Kunst verteidigen, stellt er dem italienischen Publikum als Vorbild hin.¹⁵

Apollinaire vermied es nach dieser Provokation zunächst, eindeutig Stellung zu nehmen. In einer Diskussion mit Severini, den Boccioni beauftragt hatte, über den Orphismus Erkundigungen anzustellen, schilderte er die Lage so: Angesichts der allgemeinen Entwicklung des Kubismus in Richtung auf Bewegung, Farbe und lyrische Sujets hätten die französischen Maler nun Angst, als Futuristen zu gelten.¹⁶

Bald aber scheint Apollinaire sich völlig auf die Seite der Futuristen ziehen zu lassen: Im Juni verfaßt er bei einem gemeinsamen Abendessen mit Marinetti und Boccioni ein Manifest: ›L'Antitradizione Futurista‹. Der Text wurde von den Futuristen hernach in Mailand gestaltet und erschien am 15. September 1913 in ›Lacerba‹.¹⁷ Nachdem er unter der Rubrik ›Merda ai...‹ die bekanntesten der damals noch modernen Intellektuellen, Künstler, Literaten und Attitüden zusammengefaßt hat, erscheinen unter der Überschrift ›Rose a...‹ circa 75 Namen von Zeitgenossen, darunter zuerst: Marinetti, Picasso, Boccioni, Apollinaire, Paul Fort, Mercereau, Max Jacob, Carrà, Delaunay etc. Boccioni hatte inzwischen in ›Lacerba‹ eine weitere Streitschrift veröffentlicht, worin er Légers Bildgut in einen Bezug zum Futurismus setzt: ›Il Dinamismo Futurista e la Pittura Francese‹.¹⁸

Wenig später geht Boccioni auch im ›Sturm‹ zum polemischen Angriff gegen Delaunay über. Apollinaire hatte in ›Les Soirées de Paris‹ einen Bericht über den ›Ersten Deutschen Herbstsalon‹ geschrieben. Darin heißt es: »Delaunay, der sich durch seine Beharrlichkeit und sein Talent den dem Vokabular der Futuristen entlehnten Ausdruck simultan zu Eigen gemacht hat, verdient, daß man ihn forthin so nenne, wie er signiert: der Simultane.«¹⁹ Boccioni zitiert diese Stelle verkürzt in einer im Dezember 1913 im ›Sturm‹ erscheinenden Streitschrift ›Simultanéité Futuriste‹.²⁰ Zitate aus den diversen futuristischen Manifesten und dem Vorwort der Ausstellung vom Februar 1912 sollen die Priorität der futuristischen Versuche über die Simultaneität beweisen, »fatale Konsequenz der futuristischen Sensibilität, deren Interpreten wir sind«. Wenig später erscheint eine italienische Fassung dieses in französischer Sprache erschienenen Textes in ›Lacerba‹.²¹

Apollinaire steht trotz seines Manifestes weiter zu Delaunay und reagiert noch im Dezember 1913 auf Boccionis Versuch, ihn zum Kronzeugen anzurufen: Die Futuristen hätten keinen direkten Einfluß auf die moderne französische Malerei, sie bezeugten vielmehr umgekehrt die Ausstrahlungskraft der französischen Kunst.²² Dies wiederum zitiert Delaunay in einer ›Lettre ouverte au Sturm‹ als Antwort auf Boccioni. Er weist den Stil der futuristischen Polemik zurück. Besonders schmerzlich muß für die Futuristen der Verweis auf eine Aussage Apollinaires über sein Manifest sein, das »nicht besonders futuristisch ist und verschiedene neue Tendenzen behandelt«.²³

Apollinaire wahrte dennoch den neuentstandenen Kontakt zu den Futuristen und versuchte, mäßigend zu wirken. Ende Februar schrieb er Boccioni eine Postkarte: »Lieber Freund – laß es gut sein mit Delaunay und arbeite gut; demnächst machen wir eine Nummer mit Reproduktionen der Futuristen.«²⁴ Dennoch kam die Polemik schließlich zu einem schlechten Ende, und zwar in ›L'Intransigeant‹ im März 1914. Apollinaire hatte in Delaunays ›Hommage à Blériot‹ einen wirbelnden Futurismus gesehen, woraufhin Delaunay jeden futuristischen Einfluß bestritt und schließlich von Carrà, Papini und Soffici dazu herausgefordert wurde, seine Priorität zu beweisen.²⁵ Apollinaire gab danach seine Mitarbeit an dieser Zeitschrift auf.

15 U. Boccioni: I Futuristi Plagiati in Francia. In: Lacerba I, Nr. 7, S. 66–67 (Faksimile, Mailand 1980). Abgedruckt auch in: Umberto Boccioni. Gli Scritti editi e inediti. Hg. von Zeno Birolli. Mailand 1971, S. 45–50

16 Briefe von Boccioni Ende März an Severini und am 2. April 1913 an Papini. Zitiert in: Calvesi, a.a.O. (1983), S. 126

17 Die Ereignisse rekonstruiert Calvesi, a.a.O., S. 126–127. Vgl. Lacerba, I, Nr. 18, S. 202–203

18 Lacerba, I, Nr. 15, S. 169–171. Auch in Z. Birollis Textsammlung, a.a.O. (1971), S. 53–56

19 G. Apollinaire, Chroniques d'Art, 1960, S. 344–346

20 Der Sturm, IV., Nr. 190/191, S. 151. Zitiert auch in: Lionello Venturi, a.a.O. (1959), S. 238–242

21 Lacerba, II, Nr. 1, S. 12–13. Auch in: Z. Birolli, a.a.O. (1971), S. 67–70

22 Vgl. Francastel/Habasque, a.a.O. (1957), S. 134–135

23 Der Sturm, IV, Nr. 194/195, S. 167. Zitiert auch in Venturi, a.a.O., S. 241–242

24 Z. Birolli, a.a.O. (1971), S. 446. Dies ist nicht das einzige uneingelöste Versprechen Apollinaires an die Futuristen.

25 Francastel/Habasque, a.a.O. (1957), S. 136



3 Umberto Boccioni, *Gemütszustände, erste Fassung: I. Das Abschiednehmen*, 1911. Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna

Um die Frage nach dem Sinn dieser Polemik beantworten zu können, muß auf den Stand eingegangen werden, den beide Künstler in ihrem Nachdenken über die Kunst damals erreicht hatten. Der Futurismus hatte gegenüber Delaunay den Vorteil, bereits über eine von mehreren begabten Literaten entwickelte und propagierte Theorie zu verfügen, während der später so schreibfreudige Delaunay erst im Jahre 1912 tastende Ansätze zu theoretischer Selbstdarstellung tat. Deshalb sollen hier Grundlinien nur von Boccionis Gedankengut umrissen werden, bevor Delaunays Texte zur Sprache kommen.

Brian Petrie hat 1974 nach meiner Ansicht überzeugend dargelegt, welche zentrale Rolle die Philosophie Henri Bergsons im kunsttheoretischen Denken Boccionis spielte.²⁶ Petrie schreibt allerdings Bergson in der Entwicklung des Malers eine Rolle zu, die, wie ich meine, erst der Kubismus hatte. Er argumentiert, Boccioni habe durch Bergson gelernt, seine ursprünglich symbolische Inhalte-Ästhetik auch auf den Stil zu übertragen. Dieser symbolistischen Ästhetik rechnet er futuristische Werke wie die erste Version der »Gemütszustände« zu (Abb. 3). Ich glaube, symbolistische Themen sind selbst in Boccionis Frühwerk Einzelerscheinungen; genauso intensiv beschäftigte sich der Maler mit der wissenschaftsgläubigen, positivistischen Ästhetik des Divisionismus.

Der Einfluß Bergsons setzt bei Boccioni bereits mit Beginn der futuristischen Periode ein. – Bergson war in der Auseinandersetzung mit der Psychophysik auf den Gedanken gekommen, daß die unmittelbaren Gegebenheiten des Bewußtseins (»Les données immédiates de la conscience«) die Wahrnehmungen in ihrer grundsätzlichen Zeitlichkeit sind, nicht Objekte. Die Wahrnehmung ist unser unmittelbarer, direkter Kontakt mit der Wirklichkeit. Sie ist ein Ablauf und dauert in uns fortwährend an. In dieser »Dauer« (durée pure) sind wir selbst und das Empfundene zeitlich, diachronisch. Was Wahrnehmungen geben, sind zunächst bloße Empfindungen, nicht Objekte. Objekte entstehen durch den Rückbezug der Wahrnehmungsdaten auf ein Ganzes, durch die Integration der Empfindungen in eine einheitliche, synchronische Gegenstandsvorstellung. Dabei entsteht auch unsere normale räumliche Anschauung.

Nun stellt Bergson nicht einfach dem Empfindungsvermögen den Verstand und die Vernunft gegenüber. Nach seiner Überzeugung entspricht auch der reinen, zeitlichen Wahrnehmung eine Art des Erkennens: die Intuition. In der freien Aktion können wir des reinen Wollens inne werden, »des Stromes, der die Materie durchquert und ihr das Leben schenkt«. In »L'Évolution créatrice« heißt es: »Intuition und Intelligenz repräsentieren zwei einander entgegengesetzte Richtungen der Bewußtseinsarbeit: die Intuition schreitet in der ureigensten Richtung des Lebens fort, die Intelligenz geht in die entgegengesetzte Richtung und wird so ganz natürlich durch die Bewegung der Materie bestimmt... Tatsächlich wurde die Intuition... nahezu vollständig der Intelligenz geopfert.« Unsere Intelligenz läßt uns nach Bergson die technisch-praktischen Lebensprobleme lösen, die Intuition aber leuchtet immer dort auf, wo ein vitales Interesse mit im Spiel ist. Denn nur in der Intuition können wir die Einheit unseres geistigen Lebens erfahren, da man zwar von der Intelligenz nicht zur Intuition fortschreiten könne, wohl aber in umgekehrter Richtung.²⁷

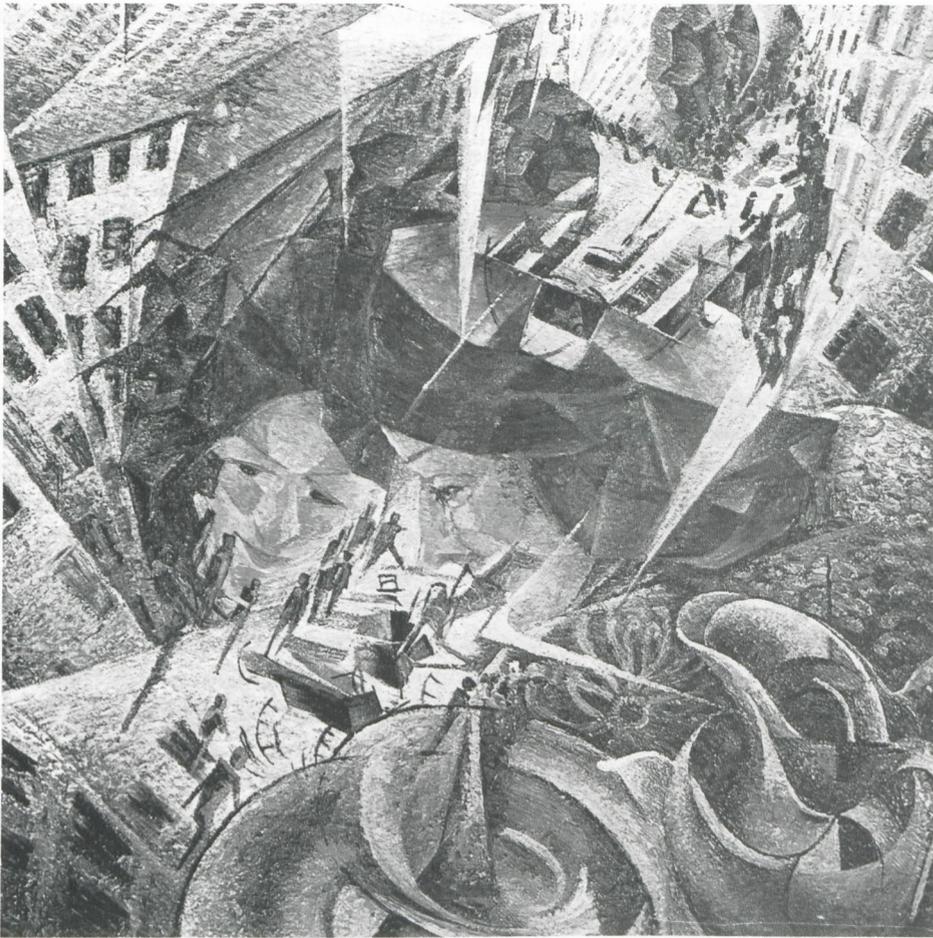
In der ersten Phase des Futurismus war Boccioni darum bemüht, den zeitlichen Prozeß des Wahrnehmens in Bildern nachempfingbar zu machen. Dadurch setzte er sich zunächst in einen deutlichen Gegensatz zum Kubismus, der das Paradox ästhetisch verarbeiten wollte, daß der Künstler den »Formenlyrismus« (D.-H. Kahnweiler) dreidimensionaler Objekte auf der zweidimensionalen Fläche wiedererstehen läßt. Die Kubisten integrierten Wahrnehmungsinhalte des wirklichen, geschauten Objektes in ein neues Objekt, das »objet-tableau«. Boccioni aber interessierte sich zunächst nicht für den Objektcharakter des Bildes: Simultaneität bedeutet in der futuristischen Malerei das gleichzeitige Vorzeigen von Gegenstand



4 Umberto Boccioni, *Der Lärm der Straße dringt ins Haus*, 1911. Hannover, Museum Sprengel

26 Brian Petrie: Boccioni and Bergson. In: The Burlington Magazine, März 1974, S. 140–147

27 Henri Bergson: Oeuvres. Paris 1970, S. 697; 721–722



5 Umberto Boccioni, *Simultanvision*, 1911. Wuppertal, Von der Heydt-Museum

und Ambiente, von verschiedenen atmosphärischen, gemeinsam den Lebensstrom ausmachenden Wahrnehmungseindrücken (Abb. 4, 5).

Dieser Gegensatz veranlaßte Boccioni in seiner ersten futuristischen Phase konsequent zu einer vehementen Polemik gegen die Kubisten. Er erwog in Gedanken sogar eine letzte Konsequenz seiner Abneigung gegen den Objektcharakter der Kunst: »Es wird eine Zeit kommen, in der das Bild nicht mehr ausreicht. Seine Unbeweglichkeit wird gegenüber der schwindelerregenden Bewegung des menschlichen Lebens ein Archaismus sein. Das menschliche Auge wird die Farben wie Gefühle in sich wahrnehmen. Die Farben werden keine Formen mehr benötigen, um verstanden zu werden, und die malerischen Werke werden wirbelnde musikalische Kompositionen aus riesigen farbigen Gaswolken sein...«²⁸ Dies schrieb Boccioni wenige Monate bevor er sich mit dem Kubismus auseinandersetzte.

Vermutlich im Oktober 1911 reisten Boccioni, Carrà und Russolo auf Einladung von Severini gemeinsam nach Paris, wo sie sich mit der ganzen kubistischen Bewegung vertraut machten.²⁹ Besonders durch seine erste Serie der »Gemütszustände« (stati d'animo) (Abb. 3, 6, 7) war Boccioni deutlich geworden, daß er durch die bloße Darstellung von Kraftlinien und atmosphärischen Verzerrungen nicht zu einer Malerei gelangen konnte, die Bergsons Anregung ästhetisch verarbeitet. In der Auseinandersetzung mit dem Kubismus erkannte er offensichtlich, daß ein Bild doch ein synchronisches, nichtzeitliches Gebilde ist, welches den zeitlichen Prozeß der Wahrnehmung nur durch eine Zeichensprache im Beschauer wieder wachrufen kann. Er schuf eine zweite Version der »stati d'animo« (Abb. 8–10) und eignete sich nun zielstrebig und unvergleichlich schnell die kubistische Bildsprache an. Die ersten Ergebnisse davon waren im Februar 1912 bei Bernheim-Jeune zu sehen.



6 Umberto Boccioni, *Gemütszustände, erste Fassung: II. Die, welche gehen*, 1911. Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna

28 U. Boccioni: *Altri Inediti e apparati critici*. Hg. von Z. Birolli. Mailand 1972, S. 11

29 Marianne W. Martin: *Futurist Art and Theorie*. Oxford 1969, S. 110

30 Herschel B. Chipp: *Orphism and Color Theory*. In: *The Art Bulletin*, März 1958, S. 55–63; Max Imdahl: *Zu Delaunays historischer Stellung*. In: G. Vriesen/M. Imdahl: *Robert Delaunay. Licht und Farbe*. Köln 1967, S. 71–87

31 *Der Sturm*, III, Nr. 138/139, S. 224

32 Delaunays Exzerpte sind abgedruckt in: Francastel/Habasque, a. a. O. (1957), S. 174–175. Vgl. Virginia Spate, a. a. O. (1979), S. 153–168 u. Sh. A. Buckberrough, a. a. O. (1978), S. 108; 120–121



7 Umberto Boccioni, *Gemütszustände, erste Fassung: III. Die, welche bleiben*, 1911. Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna



8 Umberto Boccioni, *Gemütszustände, zweite Fassung: Das Abschiednehmen*, 1911. New York, The Museum of Modern Art



9 Umberto Boccioni, *Gemütszustände, zweite Fassung: Die, welche gehen*, 1911. New York, The Museum of Modern Art



10 Umberto Boccioni, *Gemütszustände, zweite Fassung: Die, welche bleiben*, 1911. New York, The Museum of Modern Art

Ein weiterer Schritt Boccionis zur Lösung des Grundproblems seiner Kunst ist die Hinwendung seit Mitte 1912 zur Plastik, die ja im Gegensatz zur Malerei im zeitlichen Umschreiten erlebt wird. So sind Boccionis Skulpturen (Abb. 11) denn auch rundplastisch, nicht einansichtig, wie die meisten »peintures sculptées« etwa Picassos vor 1914 (Abb. 12).

Die von Apollinaire zitierten, im Dezember 1912 im »Sturm« veröffentlichten Bemerkungen Delaunays und sein von Paul Klee übersetzter Text »Über das Licht«, der im Januar 1913 erschien, verfaßte der Künstler im Zusammenhang mit seiner Arbeit an der berühmten Serie der Fensterbilder. Ohne Zweifel handelt es sich um die bedeutendsten frühen Selbstaussagen Delaunays.

Er geht von der Malerei Seurats aus, der den von Michel E. Chevreul entdeckten und von Ogden N. Rood mit Methoden der physiologischen Optik erforschten Simultankontrast der Farben zur Grammatik, wenn man so will, seines Denkens über die Farbe gemacht hatte. Unter dem Simultankontrast ist der Effekt zu verstehen, daß zwei beliebige verschiedene Farben, die zugleich ins Auge fallen, einander in Richtung auf den Komplementärkontrast intensivieren.³⁰ Ich zitiere Delaunays Äußerungen aus dem »Sturm«: »Seurat ist der erste Theoretiker des Lichtes. Der Kontrast wird Ausdrucksmittel . . . Seine Schöpfung bleibt der Kontrast der Komplementärfarben . . . Der »gleichzeitige Kontrast« sichert die Dynamik der Farben und ihre Konstruktion im Bilde; er ist das stärkste Ausdrucksmittel für die Wirklichkeit.«³¹

Das Wort »Simultaneität« enthält aus einer zweiten Quelle eine weitere Bedeutungsebene. Im Februar 1912 hatte Delaunay Peladans Übersetzung von Leonardos Trattato della Pittura gelesen und sich daraus besonders Passagen exzerpiert, worin Leonardo Argumente für die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Poesie und der Musik zusammenträgt. Im Unterschied zur Poesie gebe die Malerei dem Auge, »Fenster der Seele«, Bilder, die zu den Dingen eine »Ähnlichkeit als wären sie natürlich« aufweisen. »Bei der Schönheit jedweder fiktiver Dinge des Dichters kommt es vor, daß durch die Tatsache, daß die einzelnen Teile getrennt in aufeinanderfolgenden Zeiten gegeben werden, unser Gedächtnis an der Wahrnehmung der Harmonie gehindert wird.«³² Daraus konnte Delaunay schließen, daß die Gleichzeitigkeit (Simultaneität) der Teile eines Ganzen eine Bedingung der Harmonie sei und diese folglich am ehesten in der Malerei verwirklicht werden könne.

Seither vermieden es Apollinaire und Delaunay, auf die schon im Namen »Orphismus« enthaltene Analogie zwischen der Kunst und der Musik aufmerksam zu machen und wiesen stets auf die fundamentalen Unterschiede beider Kunstgattungen hin. Apollinaire übernahm auch Delaunays eigentümlichen Gebrauch des Begriffs »Sujet«.³³ Für Delaunay nämlich war das harmonische Farbereignis inzwischen zum eigentlichen Sujet geworden. Eigenwilligerweise sollte dieses Sujet dennoch nicht durch das subjektive Gefühl des Künstlers determiniert sein, ja, Delaunay hielt seine Kunst nicht nur für objektiv, sondern in einem höheren Sinne für realistisch!

Das verstehen wir nur, wenn wir einen Fehler korrigieren, der Apollinaire bei der sprachlichen Verbesserung von Delaunays Manuskript unterlaufen ist. Apollinaire hatte geschrieben: »Unsere Augen sind die Sinnlichkeit zwischen der Natur und unserer Seele«. Bei Delaunay heißt es: »Unsere Augen sind die Fenster der Natur und unserer Seele«.³⁴ Bei Delaunay vermittelt das Auge nicht zwischen der Innenwelt und der Außenwelt, es ist ebenso ein Fenster zu unserer eigenen, wie zur äußeren Natur. Bedenkt man dazu Delaunays Bestehen auf der Objektivität, ja Wissenschaftlichkeit seiner Methode, so kann mit der inneren Natur nur die von Chevreul erforschte Gesetzmäßigkeit des Farbensehens gemeint sein. Delaunay muß von dem naturwissenschaftlichen Phänomen des Simultankontrastes fasziniert

33 Vgl. Spate, a.a.O., S. 120; Francastel/Habasque, a.a.O. (1957), S. 156, 159

34 Vgl. Buckberrough, a.a.O., S. 120; Francastel/Habasque, a.a.O. (1957), S. 156, 159

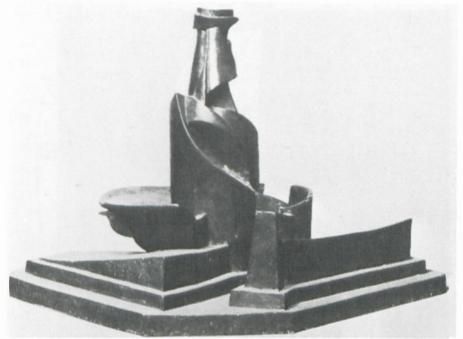
niert gewesen sein! Eine nichtgegenständliche Kunst, die sich der Gestaltung von Farbharmonien auf der Grundlage einer durch solche Gesetze bestimmten Farbgrammatik widmet, hatte für Delaunay tatsächlich ein objektives, reales Sujet, das der Natur unseres Sehannes, nicht unserem subjektiven Innenleben entspricht.

Von Seurat übernahm Delaunay eine weitere Technik: Er beobachtete die komplementären ›Halos‹, die sich um isolierte farbige Lichtquellen bilden. Für das Verständnis von Delaunays frühen ›zirkulären‹ Bildern der Sonne und des Mondes ist ein Bericht von Cendrars interessant, demzufolge Delaunay die Vorhänge seines Ateliers manchmal so weit geschlossen haben soll, daß nur noch ein Lichtstrahl eindringen konnte, um die komplementären ›Reaktionen‹ zu studieren, die das Licht im Auge hervorruft.³⁵

Die typischen zirkulären Gebilde, die seit 1913 in Delaunays Malerei immer mehr dominieren, erklärt er für in einem eigentümlichen Sinne ›bewegt‹ (Abb. 13). Er spricht aber paradoxerweise von einer ›simultanen‹ Bewegung. Warum begnügte sich Delaunay nicht damit, statische Harmonien erreicht zu haben, sondern erklärt ›Harmonie‹ für etwas Bewegtes? – Dies ist vielleicht die einzige Frage, die uns zur Konstatierung eines vagen Einflusses Bergsons auf Delaunays bildnerisches Denken veranlassen kann. Bergson zufolge ist das ursprüngliche Sein bewegt; alles Statische ist nur davon abstrahiert, trockengelegt, tot. So sucht auch Delaunay Bewegung und nicht nur Spannung in seinen Bildern. Der Kreis aber ist das einzige Bewegungsmotiv, das simultan, also ohne Bewegung der Augen aufgefaßt werden kann.³⁶ Man ist versucht zu sagen, Delaunays zirkuläre Bilder enthalten eine Art der Bewegung, die etwas Statisches hat.

Wir verstehen nun den inhaltlichen Gegensatz zu den Futuristen. Sie empfanden alles Unbewegte als tot; Bewegung und Vitalität waren für sie eins. Für Delaunay ist gerade die Integration der Wahrnehmungsdaten in ein synchronisches Bild die Bedingung von Harmonie und Vitalität: »Ohne die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Gesichtssinnes wären wir bei einer Successivbewegung stehen geblieben, sozusagen beim Takt der Uhr.« Und Apollinaire erklärt: »Die Simultanéité ist das Leben selbst, und wie die Aufeinanderfolge von Elementen in einem Werke auch immer ist, sie führt zu verhängnisvollem Ende, zum Tode, während der Schöpfer nur die Ewigkeit kennt.«³⁷

Delaunay und Boccioni konnten sich kaum verstehen. Ihre paradigmatischen Grundideen zur Kunsttheorie sind bei aller äußerlichen Ähnlichkeit einander entgegengesetzt, ebenso wie die darauf aufbauenden, an dieser Stelle nicht untersuchten weltanschaulichen Denkgebäude. Die Schwierigkeit der Verständigung aber scheint mir für die Situation des Künstlers in der Epoche der historischen Avantgardebewegungen symptomatisch zu sein. Es wurde seit kurzem als Aufgabe der Kunst angesehen, erstens auf den Sinn der Malerei überhaupt zu reflektieren, und dies in einer theoretisch legitimierten Technik zum Ausdruck zu bringen. Zweitens galt es eine komplexe, einen eigenwilligen Hoffnungshorizont enthaltende Weltanschauung zu erarbeiten, die die Kunsttheorie diese begründend umschließt. Und drittens sollte die eigene Kunst, für die gezielt Selbstpropaganda betrieben wird, als Vorgriff auf eine bessere Gesellschaft der Zukunft verstanden werden. Das ›Ideal‹ findet sich endgültig nicht mehr in einem den Künstlern gemeinsamen Diskurs über die Kunst. Die Suche nach dem ›Ideal‹ wird vielmehr von eben jener Epoche auf den Einzelnen begrenzt, in der die Kunst von sich die exemplarische Erarbeitung einer gesellschaftlich nicht mehr vermittelten ganzheitlichen Weltsicht erwartet. Deshalb müssen uns spätestens mit dem Beginn der historischen Avantgardebewegungen die Schriften der Künstler ganz in dem gleichen Sinne als Quellen gelten wie die Bilder. Denn nur sie erlauben uns, die privaten Weltbilder der Künstler etwa so zu rekonstruieren, wie ein Ethnologe in einer Feldforschung fremdartige Mythen und magische Klassifikationssysteme erforscht.



11 Umberto Boccioni, *Entwicklung einer Flasche im Raum*, 1912. Mailand, Civica Galleria d'Arte Moderna



12 Pablo Picasso, *Das Absinthglas*, 1914. Privatbesitz



13 Robert Delaunay, *Kreisformen, Sonne Nr. 1 (Formes circulaires, Soleil No. 1)*, 1912/13. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum

35 Vgl. Buckberrough, a. a. O., S. 196–197

36 Ivor Davies: Western European Art forms influenced by Nietzsche and Bergson before 1814, particularly Italian Futurism and French Orphism. In: *Art International*, 1975, Nr. 3, S. 49ff. Davies sieht Bergsons Ideen besser bei Delaunay als in Boccioni realisiert.

37 *Der Sturm*, III, Nr. 144/145, S. 256; Nr. 138/139, S. 225