

PETER ANSELM RIEDL

VOM ORPHISMUS ZUR OPTICAL ART

ÜBER DIE AKTIVIERUNG DES SEHENS DURCH DIE FARBE

Es hat seine Schlüssigkeit, dass mit dem Abbau des Abbildungswertes eine Zunahme des Eigenwertes der bildkonstituierenden Mittel Hand in Hand gehen konnte. Je mehr das Gegenständliche der Diskreditierung verfiel, desto mehr mussten Form und Farbe als Primärfaktoren ins Bewusstsein treten. Dieser Prozess bahnte sich früh an; ja er wurzelt zum Teil, wie man vor Jahren nachweisen und inzwischen erhärten konnte, in Vorstellungen der Frühromantik und hat sein Vorspiel in bestimmten voraufklärerischen Bemühungen um synästhetische Phänomene.¹

Es kann nicht Aufgabe dieser Darlegungen sein, die Geschichte der Wertemanzipation der Farbe nachzuzeichnen oder auch nur einen Aufriss der verschiedenen Möglichkeiten des Farbeinsatzes in der Geschichte der modernen Malerei zu entwerfen. Solche Versuche müssten zu einer Pauschalierung ohne Aussagewert führen. Vielmehr sollen einige Positionen erläutert und einige Argumente vorgetragen werden, die paradigmatische Verständnishilfen bieten könnten.² Ein thesenhaft knapper Überblick sei den Überlegungen vorausgeschickt:

¹ Vgl. dazu: Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, München 1964; Klaus Lankheit, *Die Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandlosen' Malerei*, in: „Neue Heidelberger Jahrbücher“ 1951, S. 56 ff. Literaturangaben zum Thema bei Stelzer, a.a.O.

² Die folgenden Ausführungen sind besonders den von Max Imdahl dargelegten Gedanken verpflichtet: Max Imdahl, *Probleme der Optical Art; Delaunay — Mondrian*

In der Konsequenz der vom Impressionismus eröffneten Chancen wird Farbe als Ausdrucksträger neuer Art frei. Einige der Nachimpressionisten entwickeln Methoden koloristischer Mitteilung, die auf der Sprachkraft der effektiv oder tendenziell reinen Farbe basieren. Extrem gesteigert erscheint diese Sprachkraft in der signalhaften Farbigkeit der Fauves und der Expressionisten. Emotionale Qualitäten rangieren prinzipiell vor rationalen, was freilich nicht durchweg Inexistenz der rationalen Komponenten bedeutet.

Gleichfalls in der Nachfolge des Impressionismus ereignet sich eine Hinwendung zum Systematischen. Unter Berufung auf naturwissenschaftliche (oder auch quasi-wissenschaftliche) Theorien wird Farbe als Grundmaterial einer berechneten Instrumentierung begriffen, die auf seiten des Rezipienten geschärfte Sensitivität verlangt oder auch erzeugt.

Bleibt in den genannten Fällen Farbe grundsätzlich gegenstandsbezogen (auch wenn ihre Sachrelation äusserst frei zu werden vermag), so wird sie im Zeichen bestimmter Entwicklungen seit etwa 1910 von solchen Bindungen befreit und als autonomes Medium der Gefühls- und Bedeutungsübertragung entdeckt. Dabei können die expressiven Qualitäten im Vordergrund stehen oder die systematischen Momente.

Durch Nutzung der Systematisierungsmöglichkeiten kann Farbe dadurch vom *Bildmittel* zum *Bildinhalt* avancieren, dass sie das Sehen gleichsam zu sich selber bringt, das heisst: dass sie zum Auslöser *und* zur Erfüllung eines bewussten Perzeptionsprozesses wird.

Indem Farbe auf solche Weise bildnerisch aktiviert wird, rückt das durch sie konstituierte oder mitgetragene Gebilde in eine ästhe-

— Vasarely, in: „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“ XXIX, Köln 1967, S. 291 ff. — Aus der Fülle der Literatur zum Themenkreis seien genannt: Walter Hess, *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler*, München 1953 (Bibliographie S. 182 ff.); Max Imdahl, *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei, Abstraktion und Konkretion*, in: „Poetik und Hermeneutik“ II, München 1966; Gustav Vriesen und Max Imdahl, *Robert Delaunay — Licht und Farbe*, Köln 1967 (Bibliographie S. 113 ff.).

tisch nicht mehr zulänglich fassbare Dimension. Das ist nicht gleichbedeutend mit dem Verlust der ästhetischen Qualitäten, will aber als eine Einschränkung des Kunstcharakters im traditionellen Sinne verstanden sein oder — positiv interpretiert — als eine Erweiterung des Wirkungsspektrums in Richtung auf eine neue Multivalenz (die ohne weiteres die Multiplizierbarkeit des Gebildes beinhalten kann!).

Den zuletzt angedeuteten Erscheinungen und Zusammenhängen soll die besondere Aufmerksamkeit gelten; Argumenten, die aus den anderen Aussagen resultieren, kommt mehr Vorbereitungs-, Abgrenzungs- oder Stützfunktion zu.

Wenn Paul Cézanne vor Bildern Delacroixs meint: „Durch die Farben gehen einem alle Gegenstände wie ein Glas Wein in die Kehle“, so verweist er nicht nur auf einen Primat der Farbe, sondern auch auf einen Strukturzusammenhang von Farbe und Gegenstand, will sagen: Form.³ In diesem Sinne sind auch die Sätze zu verstehen: „Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt zunächst nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farben. Geschichten, Psychologie, das steckt trotzdem drin, denn die Maler sind keine Dummköpfe“; und: „Man muss die Natur nicht reproduzieren, sondern repräsentieren. Wodurch? Durch gestaltende farbige Äquivalente“. Farbe ist für Cézanne die wahrnehmungsdeterminierende Macht und damit auch die eigentlich formstiftende: „Je harmonischer die Farbe wird, desto präziser wird die Zeichnung. Wenn die Farbe den höchsten Reichtum zeigt, zeigt die Form die grösste Fülle. Die Kontraste und Übereinstimmungen der Farbtöne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und Modellierung“. Eine so bestimmte Haltung unterscheidet sich schon dadurch vom Programm des Impressionismus, dass sie präzise Zeichnung und klare Form — wenn auch als Konsequenzen richtiger Farbsetzung — als Ziele angibt. Natur eröffnet sich dem Maler als Konstellation von

³ Zitiert nach Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbeck bei Hamburg (rowohlts deutsche enzyklopädie) 1971 (11. Aufl.), S. 21. Auch die folgenden Zitate nach Hess, *Dokumente*, S. 17 ff.

Farben; der Maler hat sie auf ihre Grundbezüge hin zu untersuchen, hat das Einfache zu extrahieren und — im Sinne einer „Harmonie parallel zur Natur“ — neu zu synthetisieren. Dieser Akt hat seine eigene Rationalität, bleibt aber an eine originäre Sinnlichkeit zurückgebunden. Indem der frühe Kubismus die Farbigkeit absichtsvoll reduziert und Formproblemen eine entsprechende Geltung sichert, löst er die Position Cézannes in entscheidenden Punkten auf. Picassos Frage, „ob man nicht die Dinge eher so malen müsse, wie man sie kennt, als wie man sie sieht“⁴, markiert eine Gewichtsverlagerung von der Wahrnehmung auf die Reflexion. Freilich, die Herauspräparierung von Formeigenschaften und Formrelationen steht in der Nachfolge von Cézannes Bemühen um stereometrische Klärung, nur sind — um es sehr vereinfacht zu formulieren — die Prioritäten vertauscht. Form braucht Farbe, soweit sie zu ihrer Definition notwendig ist. Die Palette eines Picasso oder Braque in der Zeit um 1908/09 mutet, mit individuellen Nuancen, an wie eine Abkürzung der Farbskala Cézannes; und in der analytischen Phase weichen die Ocker-, Braun- und Grünwerte einer auf Grau- und Brauntöne abgestellten Farbfolge. Zentrales Anliegen ist die *Formensprache*, die das Naturvorbild autonom interpretiert, das Bild also zunehmend von Abbildungsfunktionen entlastet, ohne indessen den Gegenstandsbezug aufzugeben. Die Spannung zwischen Bild und durchschimmerndem Gegenstand bleibt für die Wirkung essentiell. Auf diese bildnerischen Möglichkeiten wird im Zusammenhang mit Delaunay zurückzukommen sein; zunächst gilt es aber zwei andere Linien zu verfolgen, die für spätere Erörterungen wichtig sind.

Wie oben angedeutet, mündet die kritische Auseinandersetzung mit dem Impressionismus verschiedentlich in eine Haltung, die Farbe primär als Ausdrucksträger begreift. Wenn Vincent van Gogh von der Aufgabe spricht, „eine Farbe herauszubringen, die sich mit dem Gefühl verbindet, wie Musik mit der Erregung“, wenn

⁴ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 53.

er erzählt: „Ich versuchte mit dem Rot und Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen auszudrücken. — Es ist eine Farbe, nicht wörtlich wahr vom Standpunkt des Realismus, der Augentäuscher, aber eine suggestive Farbe, welche eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt“⁵, dann leuchtet in solchen Worten die Überzeugung auf, dass Farbe eine Mitteilungsfähigkeit zu entwickeln vermag, die den emotional Empfänglichen unmittelbar erreicht. Paul Gauguin modifiziert diese Meinung einerseits in Richtung einer „mysteriösen, rätselhaften Kraft“ der Farbe, andererseits im Sinne einer harmonisch-dekorativen Wirkung. Die Fauves ziehen auf ihre Weise die Summe. Matisse beruft sich auf van Gogh und Gauguin: „Hier sind ursprünglichere Ideen: Aufbau mit Farbflächen, Aufsuchen der stärksten Farbwirkungen — der Stoff ist gleichgültig. Das Licht wird nicht unterdrückt, aber es findet sich im Zusammenklang von leuchtenden Farbflächen. Mein Bild *La Musique* wurde mit einem schönen Blau für den Himmel, dem blauesten Blau — wobei ich die Fläche bis zur Sättigung färbte, d. h. bis zu dem Punkt, wo das Blau, die Idee des absolut Blauen, ganz in Erscheinung trat —, dem Grün der Bäume und dem Zinnober der Körper gemacht. Ich hatte mit diesen Farben meinen Lichtakkord und auch die Reinheit in der Färbung erreicht ... die Farbe war der Form gemäss. Die Form veränderte sich in Rücksicht auf die farbigen Nachbarschaften. Denn die Kraft der Aussage springt aus der farbigen Oberfläche im ganzen“.⁶ Dieses Konzept lebt von der Expressivität der Farben und ihrer Koalitionsbereitschaft im Zeichen einer gleichsam aggressiven Schönheitsforderung. Die Schärfen der Bildmitteilung werden durch einen dekorativen Elan kompensiert, der für Matisse zunehmend wichtig werden sollte. Vehementer und wie ein programmatisches Geständnis im Sinne des Expressionismus lesen sich die Sätze Vlamincks: „Ich setzte die Farben mit der einzigen Idee, die für mich alles

⁵ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 26 und S. 28.

⁶ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 38 f. Das Vlaminck-Zitat ebenda S. 43.

entschuldigt: sagen, was ich fühlte"; „Ich litt darunter, nicht noch stärker hämmern zu können, beim Maximum der Intensität angekommen zu sein, beschränkt wie ich blieb durch das Blau und Rot vom Farbenhändler“.

So ungerecht es wäre, das Farbverständnis der Fauves und der Expressionisten anderer Observanz völlig auf die Formel des Instinktiven und Vitalen zu reduzieren, so unbezweifelbar ist, dass der Wille zum Analytischen und Systematischen allenfalls in Ansätzen aufzuspüren ist. Eben dieser Wille charakterisiert eine Tendenz, die als rationalisierte Folgerung aus dem Impressionismus zu verstehen ist: den Neoimpressionismus, auch Pointillismus oder Divisionismus. Um wieder einen Künstler als kompetenten Zeugen zu Wort kommen zu lassen, sei Georges Seurats treuer Gefolgsmann Paul Signac zitiert: „Der Neoimpressionismus bedeutet prismatische Zerlegung der Farben und deren Mischung durch das Auge des Beschauers und damit verbunden Ehrfurcht vor den ewigen Gesetzen der Kunst: Rhythmus, Gleichmass und Kontrast. Diese Malweise ist die notwendige Folge des Impressionismus“. Man beachte, mit welcher Selbstverständlichkeit physikalisch-physiologische Fakten an ästhetische Wertkategorien zurückgekoppelt werden und wie entsprechend der innere Zwang einer Stilentwicklung postuliert werden kann! Weiter: „So sehr die Technik der Impressionisten instinktiv ist und flüchtig, so sehr überlegt und beständig ist die der Neoimpressionisten. Sie haben wie die Impressionisten nur reine Farben auf der Palette, sie verwerfen jedoch unter allen Umständen jede Mischung auf der Palette, ausgenommen die Mischung von im Farbkreis benachbarten Farben. Diese, untereinander abgestuft und mit Weiss erhellt, erzeugen die Mannigfaltigkeit der Farben des Prismas und alle ihre Abstufungen ... Durch kein anderes Mittel lässt sich mit Genauigkeit das Spiel und Zusammentreffen kontrastierender Elemente festhalten; z.B. das richtige Quantum Rot, das sich im Schatten eines Grün befindet, die Wirkung eines Orangelichts auf eine blaue Lokalfarbe oder umgekehrt eines blauen Schattens auf eine orange Lokalfarbe. Wenn man diese Elemente anders als durch optische Mischung kombiniert, ergibt sich eine

schmutzige Farbe. Wenn man die Pinselstriche zusammenmischt, erhält man Schmutzfarben, wenn man sie in reinen, aber nicht genau abgewogenen Strichen nebeneinandersetzt, ist keine systematische Verteilung möglich".⁷ Hier wird mit aller wünschenswerten Deutlichkeit die Überlegenheit einer systematischen Farbsetzung auf der Basis der optischen Mischung (wobei die berechnete Zerlegung vom Produzenten, die optische Vereinigung vom Rezipienten zu leisten ist!) über andere Verfahren der Bilderzeugung begründet. Bemerkenswert ist, dass der Divisionismus vom Vortrag der Impressionisten ausgeht und den lockeren Pinselzug oder -tupfer zum Modul stilisiert, der freilich nur in der Bindung an die Farbe bildstiftende Funktion gewinnt. Als Träger von Empfindung und Mittel der Gegenstandsnachahmung wird der Pinselstrich ausdrücklich relativiert; dafür wird das kalkulierte Gestalten mit Linien und Farben — immer auf der Grundlage der Kombination von Farbpunkten! — als höchstes, jeden Zufall ausklammerndes künstlerisches Ziel propagiert. Harmonie — als „Einheit von Kontrasten und Einheit von Ähnlichem, im Ton, in der Farbe, in der Linie“⁸ — bleibt auf die Einsicht in Gesetzmässigkeiten angewiesen, die den Künstler zu wissenschaftlichem Bewusstsein verpflichten. Synthese resultiert aus rationaler Analyse, eine Verwandtschaft der Malerei mit der Mathematik tritt in den Blick. Das alles bedeutet nicht die Verabschiedung emotionaler Werte; vielmehr konstituiert sich Gefühlsbezug auf einer neuen Ebene: „Alle diese Harmonien scheiden sich in solche der Ruhe, der Heiterkeit und der Trauer. Heiterkeit entsteht im Ton bei Vorherrschaft des Hellen, in der Farbe bei Vorherrschaft des Warmen, in der Linie bei Bewegung, die über die Horizontale aufsteigt. Ruhe stellt sich ein im Ton bei Gleich-

⁷ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 21 f. - Zum Neoimpressionismus und zu Seurat vgl.: John Rewald, *Von Van Gogh bis Gauguin, Die Geschichte des Nachimpressionismus*, Köln 1967; Henri Dorra und John Rewald, *Seurat*, Paris 1959 (mit Bibliographie); William Innes Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge/Mass. 1964 (mit Bibliographie).

⁸ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 23.

gewicht des Dunklen und Hellen, in den Farben bei Gleichgewicht des Warmen und des Kalten, in der Linie bei Ausrichtung auf die Horizontale. Der Ton stimmt sich auf Trauer bei Vorherrschaft der Dunkelheit, die Farbe bei jener der Kälte, die Linie bei absteigender Bewegung”⁹ — solche Sätze Seurats verraten Einsichten in wahrnehmungspsychologische Probleme, die auf Kandinskys zwei Jahrzehnte jüngere Aussagen vorausweisen.

Ein eigentümliches Bündnis mit der Wissenschaft charakterisiert die Situation. Chevreuls Untersuchung von 1839 *De la loi du contraste simultané des couleurs*¹⁰ gewinnt im Zeichen aktueller naturwissenschaftlicher Entdeckungen neue Faszination, sehphysiologische Überlegungen werden zu Prämissen bildnerischen Tuns. Gewiss bleibt vieles im Vorfeld naturwissenschaftlicher Exaktheit oder mündet ins Empirische zurück; aber die Intention einer rationalen Begründung der Wirkungen eines Kunstwerkes, auch und nicht zuletzt der *emotionalen*, wird dadurch nicht geschmälert. Für unseren Zusammenhang ist der zentrale Stellenwert der Farbe innerhalb des künstlerischen Gesamtkonzeptes entscheidend: Farbe stiftet optische Wahrnehmung und ist damit als Urelement der Bildmitteilung definiert; aus ihr resultiert Form, sie ist Vehikel der Empfindung; indem sie als physikalisches Phänomen systemgebunden ist, taugt sie als Instrument der Systematisierung im ästhetischen Bereich. Nicht zufällig sind neoimpressionistische Gemälde, namentlich solche Seurats, von einer aussergewöhnlichen Strenge der koloristischen und formalen Struktur; die Summierung aus winzigen Farbpunkten führt bei richtiger Betrachtungsdistanz nicht etwa zum Eindruck des Flimmernd-Gelösten, vielmehr zu einer bis dahin nicht dagewesenen Farb-Form Tektonik. Der Aus-

⁹ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 23.

¹⁰ Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'entluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris 1839. — Zu Chevreul vgl. u.a. Vriesen/Imdahl, *a.a.O.*, S. 79 f., und Imdahl, *a.a.O.*, 1967, S. 296 ff.

gleich der chromatischen und formalen Werte auf dem Wege konsequenter Komplementierung verbürgt die Wirkung spannungsvoller Gelassenheit. Die gleichzeitige Präsenz analytischer und synthetischer Momente lässt den Neoimpressionismus als eine dialektische Manifestation erscheinen. In der Rückschau kann sich die Vermutung einstellen, dass für eine so geartete Kunst der Gegenstand nur nachgeordnete Bedeutung haben konnte, weil die genannten Ordnungen und Bezüge seiner nur als einer Art Katalysators bedurften. Nun, es steht das Faktum, dass Seurat und seine Gefolgsleute bei aller Sensibilität für den Eigenwert der Bildmittel, das heisst vor allem: der Farbe, der Wirklichkeit treu blieben, soweit es die Bindung ans Wiedererkennbare angeht. Die mimetischen Qualitäten der Darstellung sind freilich mehr auf den Charakter der eigengesetzlichen Paraphrase reduziert.

Die folgerichtige und folgenreiche Verabschiedung des Gegenstandes wurde bekanntlich erst von 1910 an vollzogen. Ihr Bahnbrecher Kandinsky war zugleich ihr erster bedeutender Theoretiker. Schon in der parallel zu den frühen abstrakten Bildern entstandenen Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst*¹¹ reflektiert Kandinsky ausholend über die Rolle der Farbe in einer vom Objektbezug befreiten Malerei; er rekurriert auf Ergebnisse der Naturwissenschaft und liefert den Umriss einer „Grammatik“ der Farb-Form-Bezüge. Eigenartige synästhetische Erfahrungen werden ausgebreitet und ein Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ als höchster künstlerischer Leitwert postuliert. Indem Form als „Äusserung des inneren Inhaltes“ begriffen wird, wird auch der Farbe eine analoge Funktion zuerkannt; will sagen: Form und Farbe thematisieren durch ihr Erscheinen immer schon etwas Unverwechselbares und Unersetzbares: ihr auf keine Wirklichkeitsrelation angewiesenes, dem kundigen Betrachter gleichwohl sich eröffnendes Wesen. Einige Zitate mögen die Besonderheit des

¹¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912. Neue Ausgabe mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümplitz 1952 (4. Aufl.; nach dieser Neuausgabe wird hier zitiert).

Ansatzes und der Argumente Kandinskys bezeugen: "Die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren innern Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind. Ein Dreieck ... ist ein derartiges Wesen mit dem ihm allein eigenen geistigen Parfüm. In Verbindung mit anderen Formen differenziert sich dieses Parfüm, bekommt beiklingende Nuancen, bleibt aber im Grunde unveränderlich, wie der Duft der Rose, der niemals mit dem des Veilchens verwechselt werden kann ... Dabei lässt sich bemerken, dass manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z.B. Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z.B. Blau im Kreis) ... Da die Zahl der Farben und Formen unendlich ist, so sind auch die Kombinationen unendlich und zur selben Zeit die Wirkungen".¹² Angesichts solcher Einsicht mag das Bemühen um eine Systematisierung problematisch erscheinen; und letztlich hat Kandinsky auch nur erste Etappen des als richtig empfundenen Weges bewältigen können. Wenn er immer wieder das Gefühl als wichtigstes Regulativ zitiert und jene esoterische „innere Notwendigkeit“ beschwört, so bedeutet dies *auch* ein Ausweichen vor den rationalen Schwierigkeiten der Aufgabe. Zugleich ist es freilich Ausdruck einer besonderen Persönlichkeitsverfassung, die Rationalem und Irrationalem in wechselndem Masse offenstand. Jüngste Forschungen haben erhärtet, dass Kandinsky in einem wichtigen Moment Anregungen von der Theosophie empfangen hat und dass ihn gerade auch wissenschaftliche Erkenntnisse theosophisch filtrierte erreichten.¹³ Das mindert kaum seine kunstgeschichtliche Bedeutung und den Wert seiner Aussagen

¹² Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 68 f.

¹³ Vgl. dazu vor allem: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970. — Auf Beziehungen zur Theosophie weist Kandinsky bekanntlich selber hin; vgl. *Über das Geistige in der Kunst*, z.B.S. 42 f.

über form- und farbpsychologische Phänomene. Nur macht es die Grenzen seiner Systematisierungsbemühungen und die Kompliziertheit seines künstlerischen Weges eher einsichtig. Wahr ist, dass in den verschiedenen Schaffensphasen die Farbe jeweils eine eminente Rolle spielt, dass ihre Wirkung aber weniger von einem spezifischen Ordnungsgefüge her bestimmt wird als von den expressiven Qualitäten, wobei der Wille zur Definition der durch die Farbe provozierten Empfindungen zu einer entsprechend relativen Gliederung führt. Man tut Kandinsky wohl kein Unrecht, wenn man ihn — und das gilt mit Einschränkungen auch für die späteren Schaffensperioden — als Expressionisten mit der Tendenz zur ständigen theoretischen Selbstvergewisserung bezeichnet.

Nur kurze Zeit nach Kandinsky hat sich ein Maler von der Gegenständlichkeit gelöst, dem in unserem Zusammenhang der Rang einer Schlüsselfigur gebührt. Zwar hat Robert Delaunay einmal geschrieben: „Ich habe Abscheu vor Theorien, seien sie auch noch so modern. Jeder bildnerisch-poetische Zustand bedeutet Verneinung jedes Problems a priori in der Malerei“¹⁴; gleichwohl hat er sich mehrfach über seine Vorstellungen geäußert und dabei sein Verhältnis zur Tradition markiert. Der Impressionismus erschien ihm als „Beginn der Befreiungsbewegung“, Seurat als der grosse Neuerer: „Vom Licht hat Seurat die Komplementärkontraste abgeleitet ... Er hat insofern schon gegen den Impressionismus reagiert, als er sich unmittelbar den bildnerischen Mitteln zuwandte. Es ist sein Verdienst, die Bedeutung der Komplementärfarben wirklich erkannt zu haben. Die von ihm und seinen Freunden angewandte Zerlegung in Farbpünktchen und deren optische Mischung war ohne Bedeutung für den Farbkontrast als solchen, der unmittelbar zum Konstruktionsmittel der reinen Malerei wurde“. Diese „reine Malerei“ stellt sich für Delaunay als eine „selbstverständliche Universalsprache“ dar, als eine Malerei der *couleur*

¹⁴ Zitiert nach Hess, *Dokumente*, S. 66. Auch die folgenden Zitate nach Hess, *Dokumente*, S. 66 ff. — Zu Delaunay vgl. die in Anm. 2 genannten Schriften von Imdahl und Vriesen/Imdahl.

pour la couleur. Sie resultiert aus der Auseinandersetzung mit dem Kubismus, dessen Entwicklung Delaunay bis zu einem bestimmten Punkte mitvollzieht. Die Kritik am Kubismus basiert vor allem auf zwei Erfahrungen: Einmal nimmt Delaunay Anstoss an der Vernachlässigung des Kolorits zugunsten der Form, zum zweiten verwirft er — nach einer Serie von Experimenten — auch die Derivation des Bildes vom Naturvorbild. Er nutzt die Möglichkeiten des analytischen Kubismus im Sinne einer Dynamisierung und Dramatisierung, erkennt indessen, dass, wie er sagt, die „Poesie ... dabei nicht abstrakt“ sei; und er folgert: „Eine gebrochene, zerlegte Form, auch wenn sie ganz poetisch inspiriert ist, kann keine reine Sprache schaffen. — Der gebrochene Gegenstand ist nicht zu flicken. Es ist nichts zu machen, wenn man vom Gegenstand ausgeht“. Dagegen verheisst das Studium der Weise, auf welche Form durch Licht, durch die Farben des Prismas, erzeugt wird, grundlegend neue Erkenntnisse: „Ich habe eine Architektur aus Farben gewagt, in der Hoffnung, Elemente einer dynamischen Poesie zu schaffen, ganz im Bereich der bildnerischen Mittel bleibend, ohne alle Literatur und beschreibende Anekdote“. In den *Fenêtres simultanées* von 1912 wahrt Delaunay noch eine lockere Gegenstandsbeziehung, setzt im übrigen aber auf die Wirkung der absichtsvollen Farbkontrastierung und Komplementierung. Die „*couleur pour la couleur*“ manifestiert sich als Gefüge aus Farbelementen, die gleichsam als vergrösserte und spektral gereichte divisionistische points zu verstehen sind; aus den neoimpressionistischen Punkten sind artikulierte Felder geworden, der systematische Charakter ist explizit. „Ich denke“, schreibt Delaunay, „dass die *Fenster* das bezeichnen, was Apollinaire *peinture pure* genannt hat, wie er selber *poésie pure* geschaffen hat. Apollinaire wollte alle modernen Tendenzen sammeln, damit sie eine einzige Front gegen die Verständnislosigkeit des Publikums bildeten. Deshalb brachte er auch diese Auferstehung der Farbe in einen Zusammenhang und gab ihr, als einen Zweig des Kubismus, den Namen Orphismus. — Aber der Name scheint mir zu literarisch. Die Farbkontraste bei den *Fenstern* wirkten in vertikaler und horizontaler Richtung wie

Prismen". In der Tat geht es Delaunay um mehr als um eine poetische Inszenierung der Farbe: Ihre inhärente Gesetzmäßigkeit sinnfällig zu machen, ist das primäre Anliegen; und diese Gesetzmäßigkeit gründet auf den natürlichen Relationen des Spektrums und auf der gleichfalls natürlichen Rezeptivität: "Jedermann, der einfachste Handwerker, hat Augen, um zu sehen, dass es Farben gibt, dass diese Farben Spiele ausdrücken, Modulationen, Rhythmen, Gegengewichte, Fugen, Tiefen, Schwingungen, Akkorde, monumentale Vereinigungen, d.h. Ordnung, nicht durch Zwang, sondern nach dem Menschen eingeborenen Massen, dass sie unseren Sinnen sofort einleuchten". Die von Delaunay behauptete Existenz einer biologisch verankerten Empfänglichkeit für Farbphänomene verpflichtet den besonders Sensiblen — also den Maler — zu einer paradigmatischen Nutzung dieser Gabe, das heisst: zur Untersuchung und überzeugenden Visualisierung chromatischer Grundbeziehungen.

In den Bildern der *Disques simultanés*-Serie sucht Delaunay nach exemplarischen Lösungen unter der Prämisse eines zirkulären Ordnungssystems der Farben: „Die einfachste Kreisfläche war eine bemalte Leinwand, bei der die einander entgegengesetzten Farben nichts anderes mehr bedeuten sollten als das, was tatsächlich sichtbar ist ...; Farben durch Kontraste kreisförmig bewegt. Aber welche Farben? Rote und blaue, im Zentrum gegeneinandergesetzt, ergeben ultrarapide Schwingungen, wahrnehmbar dem nackten Auge, physisch ... Um diese Mitte, immer in zirkulären Formen, habe ich andere Kontraste gesetzt, alle untereinander und zugleich simultan zum Ganzen des Bildes, zur Totalität der Farben in Gegenstellung, und zwar die einen komplementär, die anderen in nicht-komplementären Spannungen"; „Der Simultankontrast ist die Dynamik der Farben und ihre Konstruktion". Wenngleich Delaunay seine Erkenntnisse und sein Tun ideologisch zu überformen geneigt ist, verliert er den physikalisch-physiologischen Ansatz nicht aus den Augen: „Unsere Seele besitzt ihr Leben in der Harmonie, und die Harmonie wird erzeugt von der Simultaneität, mit der die Masse und Proportionen des Lichtes

in die Seele kommen. Das Thema ist ewig, es ist rein bildnerisch und kommt aus dem Sehen, es ist der reine Ausdruck der menschlichen Natur. Das ewige Thema ist also in der Natur selbst gefunden". Die Wendung „Das Thema kommt aus dem Sehen" meint nichts anderes als eine Rückkoppelung des künstlerischen Erfindungs- und Erlebnispotentials an eine elementare Vitalfunktion. Malen ist thematisiertes Sehen, Bildwirkung basiert auf den den Farben immanenten optischen Reizen, die Farbe ist Bildinhalt und — sofern sie auf prinzipielle Wahrnehmungsmechanismen verweist — Vehikel des Bildsinns! Sehen und Malen entfalten in solcher Wechselrelation kognitiven Wert, ohne dass irgendwelche Gegenstände bemüht oder Assoziationen gefordert würden. Gerade die Abstinenz gegenüber der vertrauten Dingwelt garantiert die Reinheit der Seh- und Gestaltungserfahrung. Delaunay sieht Leben und Kunst auf eine Harmonie hin determiniert, die das Ergebnis starker, simultan erlebbarer Spannungen und Bewegungen ist. *Simultanéité rythmique* und *mouvement synchronique* lassen sich für ihn am eindringlichsten durch Farbinszenierungen verdeutlichen, weil auf keine andere Weise die Sinne unmittelbarer zu erreichen und zu beanspruchen seien. Im optisch registrierten Zugleich von Gegensätzen und Harmonien, die selber aus Gegensätzen geboren sind, scheint der *mouvement vital du monde* auf. Mit derartigen Vorstellungen lässt Delaunay — wie vor allem Max Imdahl eindrucksvoll dargelegt hat¹⁵ — die Möglichkeiten der Neoimpressionisten weit hinter sich und zieht aus der gemeinsamen Hauptquelle, Chevreuls *De la loi du contraste simultané des couleurs*, ebenso kühne wie originelle Konsequenzen. „Möglicherweise hat auf der Ebene des von Delaunay geforderten aktivierten Farbensehens das Spektrum eine ähnliche, das heisst die Vorstellung der Wirklichkeit ähnlich erweiternde Bedeutung für den Kolorismus wie die Zentralperspektive für den Linearismus", meint Imdahl und entwirft eine Analogie der den Raum systematisierenden und zwischen verschiedenen räumlichen Positionen vermittelnden Perspektive zu den Farben des Spektrums,

¹⁵ Imdahl, a.a.O., 1967, S. 295 ff.

die alle möglichen Aktionen des chromatischen Zueinander- und Gegeneinanderspielens, des Sich-Bekämpfens und Sich-Ergänzens überfangen und synchronisieren.¹⁶ In der Tat erscheint das, was „Chevreul noch als Malpraxis verstand, als Leitfaden der Farbgebung mit dem Ziel der Gewinnung von Harmonien und von Disharmonien“ (Imdahl), von Delaunay in die Dimension einer Methode der Weltaneignung erhoben. Der grundsätzliche Wert der Erkenntnisse Chevreuls bleibt dadurch unberührt, ein Wert, der in der Beobachtung verankert ist, dass differente Farbzonen, die aneinander grenzen, simultan betrachtet ihren Farbwert ändern („font paraître ... plus différentes qu’elles ne sont réellement ...“). Dieses als „Simultankontrast“ bezeichnete Phänomen der Modifikation durch das Sehen (also nicht durch Eingriffe in das Gesehene!) findet sich bei Chevreul ausführlich kommentiert und belegt. Die schwächende Rolle von Schwarz neben einer Buntfarbe, die intensitätssteigernde von Weiss, die Erscheinung der Harmonie der Ähnlichkeit bei zwei verwandten Farbwerten in gleicher Tonhöhe oder zwei ähnlichen Tonhöhen *eines* Farbwertes, die Harmonie des Kontrastes bei einander benachbarten Komplementärfarben, die Intensitätserhöhung des Individualwertes durch Komplementärkontrastierung, die Erzeugung von Disharmonie und optischer Irritation durch die nachbarliche Ansiedelung nichtverwandter und nichtkomplementärer Farben, alle diese uns ohne weiteres geläufigen Phänomene hat Chevreul als erster im Zusammenhang beschrieben. Die Integration in ein System, das nach Chevreul „alle Eigenschaften eines Naturgesetzes“ hat, wird in Gestalt eines Farbkreises mit zwölf Stufen vollzogen, wobei jede Farbe nach zwanzig Tonstufen zwischen Schwarz und Weiss untergliedert ist.

Delaunay *dynamisiert* das Kreismodell, indem er die Reizqualitäten der Farben entsprechend einsetzt. Er verwandelt dadurch nicht nur eine Anschauungshilfe in ein künstlerisches Grundmuster, sondern weist dem Betrachterauge, wie Imdahl scharfsinnig bemerkt

¹⁶ Imdahl, *a.a.O.*, 1967, S. 298.

hat, auch eine neuartige Funktion zu.¹⁷ Wenn nämlich das Bild vom „Gleichzeitigkeitsverhältnis der vielfältigen und allseitig orientierten Farbaktionen“ lebt, dann kann das Auge dieses Bild nicht in ruhig verweilender Einstellung perzipieren; vielmehr ist es zu einem aktiven Engagement gezwungen, zu einem sich ständig erneut auf die optische Provokation Einlassen, zu einem Mitvollziehen der Bildrhythmik. Eine Komposition Seurats fordert keineswegs eine solche Leistung; sie gewährt dem Auge, hat es sich erst einmal auf die durch die Faktur bestimmte Feinstruktur eingestellt, Ruhe, ja sie übt durch die strenge Grosstruktur eine geradezu fixierende Wirkung. Delaunays Simultan-Kreisscheibenbilder gönnen dem Sehorgan keine Besinnung, drängen es stattdessen in die Rolle eines *Mitakteurs*; denn was wäre eine optische Provokation ohne Antwort von entsprechender Intensität! Man wird natürlich fragen müssen, inwieweit unter den genannten Bedingungen ein systematisches Verhalten möglich ist, genauer: inwieweit Delaunay wirklich strikt nach den Gesetzen des Simultankontrastes verfährt. Tatsächlich begegnen unter den in Frage kommenden Werken verhältnismässig wenige kanonische Lösungen; häufig sind exakt kalkulierte Farbkonstellationen mit offensichtlich mehr intuitiv gewonnenen kombiniert. Farbe erscheint nicht nur als Irritationsmittel im Sinne eines das Sehen auf sich selber zurückweisenden Wertes, sondern auch als Ausdrucksmittel im Sinne abstrakt-expressionistischer Tendenzen (hier ergeben sich gewisse Berührungspunkte mit Kandinsky). Wie denn die Simultan-Kreisscheibenbilder auch formal nicht aufs Schematische festgelegt sind; selten sind die Kreisformen geometrisch exakt, meist begegnen sie in lebhaft freier Gruppierung. Man kommt nicht umhin, Delaunays Bildern der Jahre 1913/14 eine bestimmte Ambivalenz nachzusagen, die meines Erachtens im übrigen mit der höchst inhomogenen und problematischen weiteren Entwicklung des Meisters zusammengesehen sein will. Aber man darf deswegen die eminente

¹⁷ Imdahl, *a.a.O.*, 1967, S. 299.

Bedeutung des geistigen Ansatzes und auch der künstlerischen Leistung Delaunays nicht ungebührlich in Frage stellen.

Konzessionslose Folgerungen aus den Möglichkeiten einer vom Sehen ausgehenden und das Sehen aktivierenden Malerei wurden von Künstlern gezogen, deren Bemühungen man unter dem Begriff der *Optical Art* zu subsummieren pflegt.¹⁸ Die Anfänge der Bewegung reichen weit zurück und wollen keineswegs nur mit dem Orphismus verbunden sein. Der vor allem als Theoretiker wichtige Adolf Hölzel, der Hölzel-Schüler und Bauhaus-Lehrer Johannes Itten, der gleichfalls am Bauhaus und seit 1933 in Amerika tätige Josef Albers und andere Meister haben Entscheidendes zur Ausformung einer Position beigetragen, wie sie heute beispielhaft von Victor Vasarely vertreten wird. Die historische Ableitung steht hier nicht zur Debatte, vielmehr geht es wiederum um die Charakterisierung einiger Grundanliegen und -probleme.

In seiner Einleitung zur erstmals 1963 publizierten Schrift *Interaction of Color*¹⁹ formuliert Albers: „In visueller Wahrnehmung wird eine Farbe beinahe niemals als das gesehen, was sie wirklich ist, das heisst als das, was sie physikalisch ist. Dadurch wird die Farbe zum relativsten Mittel der Kunst. Um Farbe mit Erfolg anzuwenden, muss man erkennen, dass Farbe fortwährend täuscht“. Albers fordert eine Sensibilisierung des Auges durch experimentelles *Trial-and-error-Training* mit dem Ziel: „Farbe agieren sehen, wie auch Farbbezogenheiten empfinden“. Will sagen: Er stellt ein an Delaunay erinnerndes Postulat auf. Schlüsselbegriffe sind für ihn *Relativität* (im besonderen als Instabilität einer Farbe bezogen auf den wechselnden Bedingungen unterworfenen Sehvorgang), *Interac-*

¹⁸ Zur Optical Art (Op Art) vgl.: René Parola, *Optical Art, Theory and Practice*, New York/Amsterdam/London 1969; Cyril Barrett, *Op Art*, London 1970; ausserdem den in Anm. 2 zitierten Aufsatz von Imdahl (1967) und die Ausführungen Imdahls in: *François Morellet, Katalog der Wanderausstellung 1971/72* (Eindhoven, Paris, Hamburg usw.), S. 7 ff.: Über einige Werke Morellets im Blick auf Stella und Vasarely.

¹⁹ Josef Albers, *Interaction of Color*, Yale University Press, New Haven 1964. Deutsche Ausgabe unter gleichem Titel: Köln 1970 (alle Zitate nach dieser deutschen Ausgabe).

tion (das heisst: gegenseitige Beeinflussung von Farben, welche wechselseitige Abhängigkeit impliziert), *factual fact* (das heisst: objektiv gegebene, messbare Tatsache) und *actual fact* (das heisst: wirkliche Bewusstseins-Tatsache).²⁰ Der Konstanz des *factual fact* steht die den Imponderabilien der Wahrnehmung unterworfenen Variabilität des *actual fact* gegenüber, wobei Zeit, Vorwissen, psychische Verfassung, Beleuchtung usw. als wahrnehmungsbeeinflussende Faktoren eine Rolle spielen. Obwohl Albers naturwissenschaftliche Erkenntnisse umfassend respektiert, möchte er seine Schrift nicht als Theorie verstanden wissen, vielmehr als Anleitung zur praktischen Erfahrung: „Was hier und zuletzt zählt, ist nicht das sogenannte Wissen um sogenannte Fakten, sondern das Schauen, das Sehen. Sehen — gepaart mit Phantasie — meint hier ein Schauen wie in Weltanschauung“ (man beachte diese Wendung des Wahrnehmungsvorgangs in einen Vorgang tieferer Aneignung und denke wiederum zurück an Delaunays Überformung des Sehaktes!).

Albers' Aussagen über Farberinnerung, Farbenlesen, Farbintensität, Farbinversionen, Farbmischungen, Transparenz und Raumillusion, Farbtemperaturen und Farbtrennungen gehen stets von einfach nachzuvollziehenden und entsprechend dokumentierten Beobachtungen aus und sind daher von grösster Stringenz. Das Phänomen der Farbsubtraktion wird beispielsweise so erläutert: „Diese ... Erfahrung kann gewonnen werden, indem man zunächst drei kleine, verschieden rote Papierstücke auf weissem Grund betrachtet. Zuerst werden sie schlicht als rot erscheinen. Wenn man die drei Rot dann auf einen anderen roten Hintergrund legt, tritt ihre Verschiedenheit hinsichtlich Farb- wie Helligkeitswert stärker zutage. Wenn schliesslich die drei Rot auf einen Hintergrund gelegt werden, der denselben Farbton hat wie eines der drei Papierstücke, werden sich nur zwei Rot zeigen. Das dritte ist verschluckt — subtrahiert ... Weitere Versuche mit hellen Farben auf hellen Hintergründen und mit dunklen Farben auf dunklen Hintergründen ergeben, dass der Helligkeitswert eines Hintergrundes in der gleichen

²⁰ Zu diesen Definitionen vgl. Albers, *a.a.O.*, S. 116 ff.

Weise wie sein Farbwert subtrahiert".²¹ Ergebnis des Experiments ist also die Entdeckung der *virtuellen Multivalenz* der Farbe oder, anders ausgedrückt, der Aporie des Auges gegenüber der Farbe und Farbrelationen: „Wer behauptet, Farben unabhängig von ihren trügerischen Veränderungen zu sehen, führt einzig sich selbst hinteres Licht, und niemanden anders".²² Aus der Einsicht, dass jede Farbe durch zwei Charakteristika festgelegt ist, nämlich Farbtintensität (Farbigkeit) und Lichtintensität (Helligkeit), und aus der Erkenntnis, dass durch diese beiden Faktoren determinierte Farbintervalle Raumillusion erzeugen können, erwächst für Albers eine Aufgabe, die in den bekannten Quadratbildern Lösungen vielfältiger, aber dem nämlichen Prinzip verpflichteter Art gefunden hat. Ineinandergeschachtelte Quadrate abgestufter Grösse bewirken dadurch räumliche Sensationen, dass ihr Kolorit durch Modulationen eines Paares von Ausgangsfarben (die mehr oder weniger verwandt sein können) bestimmt wird. Die Findung dieser Modulationen setzt natürlich Kenntnisse voraus, die aus Erfahrung resultieren und sich bei entsprechendem Training vermehren lassen; aber ein wichtiges Regulativ bleibt das individuelle Empfinden. Denn: „... kein mechanisches Farbsystem ist flexibel genug, die vielfältigen ... Einflussfaktoren im voraus in einem Rezept zu erfassen. Gute Malerei, gute Farbgestaltung, lässt sich mit gutem Kochen vergleichen. Auch ein gutes Kochrezept verlangt wiederholtes Kosten. Und das beste Probieren hängt ab von einem Koch mit Geschmack".²³ Man sollte solche Sätze nicht als antisystematisches Bekenntnis missverstehen; sie zeugen lediglich von der Einsicht, dass dort, wo es um physiologische und psychologische Phänomene geht, jede Doktrin ihre Grenzen an nur bedingt systematisierbaren und verbalisierbaren Bedingungen findet. Im übrigen weist sich Albers oft genug als souveräner Kenner der verschiedenen Farbsysteme aus.

²¹ Albers, *a.a.O.*, S. 46.

²² Albers, *a.a.O.*, S. 49.

²³ Albers, *a.a.O.*, S. 74.

Vergleicht man die Quadratbilder mit Delaunays Kreisscheibenbildern, so wirken die Arbeiten Albers' zunächst ungleich strenger und unpersönlicher; das Zufällige scheint aus ihnen eliminiert, strukturell scheinen sie ohne Schwierigkeiten reproduzierbar. Freilich, bei aller Einfachheit der Anlage enthüllen sie sich, betrachtet man sie eingehender, als höchst kunstreich organisiert. Die Mittenverschiebung der Quadrate und vor allem die ausgeklügelte Farbstellung sichern ihnen erstaunliche Eigenschaften; ungeachtet der Flächenhaftigkeit scheinen sie seltsam instabil, verhalten sie sich nicht wie planimetrische Fügungen, sondern wie räumliche Figurationen von kaum angebbarer, weil sich virtuell verändernder Tiefenentfaltung. Diese optische Multivalenz macht sie zu Dokumenten der Relativität menschlicher Wahrnehmung, denn selbstverständlich sind sie an sich *factual facts*, die lediglich unter den Perzeptionsbedingungen den Charakter von *actual facts* gewinnen. Auf eine maximale Spannung zwischen diesen Formen der Existenz hin — der objektiven und der relativen — sind sie konzipiert. Albers hat die Möglichkeiten der Schaffung solcher Spannung vielfach ausgelotet; unter den erarbeiteten, zuweilen sehr komplexen Bildlösungen behaupten die Quadratbilder dank ihrer Schlüssigkeit (die paradoxerweise zugleich eine Offenheit ist!) und ihrer Variationsfähigkeit einen Sonderrang.

Die Quadratfigur gewinnt, diesmal im Sinne eines multiplizierbaren oder dividierbaren Grundrasters, seit den späten fünfziger Jahren für einen Künstler Bedeutung, der als Hauptexponent der Optical Art gilt.²⁴ Nach ausgedehnten stilistischen Erkundungen findet Victor Vasarely zu einer Methode, die auf einer Reihe von Erkenntnissen und Überzeugungen basiert: Demnach hängt

²⁴ Zu Vasarely vgl.: Imdahl, *a.a.O.*, 1967, S. 299 ff.; Victor Vasarely und Marcel Joray (Einführung): *Vasarely*, Neuchâtel 1965 (mit Bibliographie bis einschliesslich 1964), hier zitiert als: *Vasarely, 1965*; Victor Vasarely und Marcel Joray (Einführung): *Vasarely II*, Neuchâtel 1970 (mit Bibliographie bis einschliesslich 1969), hier zitiert als: *Vasarely, 1970*; Werner Spies, *Vasarely*, Stuttgart 1969; Werner Spies, *Victor Vasarely*, Köln 1971; Peter Anselm Riedl, *Victor Vasarely: Folklor-N2*, Stuttgart 1971.

die Intensität des Bildeindruckes primär von der Eignung zur Erzeugung optischer Irritationen ab; nicht Originalität der Bildfindung im Sinne der traditionellen Ästhetik ist erstrebenswert, sondern eine Grundstruktur, die möglichst überschaubar und reproduzierbar ist; geometrische Formen (wie Quadrat, Kreis, Dreieck, Rhombus, Oval usw.) erfüllen am ehesten die Forderung der Einfachheit und Wiederholbarkeit — aber indem sie als farbige Flächenformen zum Einsatz kommen, wird ihre Eindeutigkeit je nach der Art der Farbgebung gebrochen. Die kalkulierte Kombination der Farbformen ist es, die dem Bild zu vitaler Existenz verhilft, vital insofern, als das Auge die gebotenen Komplementär- und Ambivalenzeffekte als eine Herausforderung erfährt, die keine Versöhnung erlaubt, vielmehr durch ein gereiztes Sich-ständig-neu-Einlassen beantwortet werden will. Sofern das Auge nicht zur Ruhe kommt, enthüllt sich das planimetrische Grundmuster als ein zwar relativ einfach memorierbarer, aber von der Erlebnis-totalität Bild her betrachtet, letztlich unverlässlicher Wert. Bild als *factual fact* und Bild als *actual fact* sind mithin — in weit höherem Masse, als das bei Albers der Fall zu sein pflegt — nicht identisch, und wiederum ist Farbe Stifterin der Disidentität. Die Diskrepanz zwischen dem objektiv Gegebenen und dem physiologisch Wahrnehmbaren und psychologisch zu Verarbeitenden erhellt besonders daraus, dass Vasarely von einer sogenannten *unité plastique* ausgeht, die sich etwa als Quadrat mit einem kleineren Quadrat als Füllfigur oder als Quadrat mit einem Kreis als Kern darstellt; diese plastische Einheit ist ein Verfügungswert, der sich vervielfachen und verschieden dimensionieren lässt. Durch die differente farbige Auslegung der Grund- und der Füllfigur wird sie, wie Vasarely sagt, zur „Synthese der reinen Dialektik“. Ob man reziproke Farb- oder Helligkeitswerte wählt (im Grenzfall reine Komplementärfarben bzw. Schwarz und Weiss) oder verwandte und in der Helligkeit benachbarte Farben: allemal vollzieht sich die Wahrnehmung simultan, freilich nicht im Sinne einer beruhigenden Synthese, sondern als Erfahrung von Spannungen, die sich visuell häufig nicht mehr bewältigen lassen. Durch sogenannte

Umspringeffekte (vom farbigen Positiv zum Negativ nämlich und zurück), durch Simultankontraste und Farbambivalenzen werden Bilder, die sich aus *unités plastiques* konstituieren, zu oszillierend-unsteten Erscheinungen, welche das Auge bis hin zur Schmerzempfindung strapazieren. Das Sehen als solches wird auf die Probe gestellt, seine Grenzen werden dadurch aufgedeckt, dass es vor einem rational durchaus aufschlüsselbaren Gebilde im Extrem seinen Dienst verweigert. Das Bild wird umso erregender, je näher es an den Grenzen des Perzeptionsvermögens operiert. Dabei rückt die Frage seiner Authentizität in ein besonderes Licht: Ist die Wirkung des Bildes so sehr mit den optischen Sensationen des Betrachters identisch, so wird das Bild als solches ersetzbar, wenn nur die Wirkung gewahrt bleibt. Will sagen: Eine Kopie, von gleicher oder anderer Hand, manuell oder mechanisch gewonnen, kann ohne Wirkungsverlust an die Stelle des zum Prototyp reduzierten Originals treten. Das Bild als *factual fact* — um bei der nützlichen Terminologie Albers' zu bleiben — ist nachmachbar; seine Partitur steht der Ratio offen. Als *actual fact* existiert es immer nur in der jeweiligen Erfahrung, die, wie Imdahl treffend bemerkt hat, eine Erfahrung „sich erneuernder Disidentität“ ist.²⁵ Fern aller mimetischen Qualitäten und unabhängig vom Originalcharakter, vom Handschriftlichen und Spontanen, wird Bild als Vermittler von Bewegung — optischer Bewegung — und von Energie möglich, als Anlass und Instrument der Selbstreflexion des Sehens.

Auch Vasarely hat sich mehrfach über seine Absichten geäußert. Sein System der *Plastischen Einheit* erläutert er so: „Jede Einheit ist proportional reduzierbar-ausdehnbar, womit alle Größen möglich werden, selbst der *Mobile Masstab* bei der Herstellung. Der ‚viereckige‘ Charakter ermöglicht ein Maximum rationeller Manipulierbarkeit und den jeweiligen arithmetischen Bezug zum Ausgangspunkt. Mit einem Alphabet von dreissig ‚Formen-Farben‘, alle im Bereich der Einheit, verfügen wir bereits über mehrere

²⁵ Imdahl, *a.a.O.*, 1967, S. 301.

tausend Möglichkeiten durch simple Permutation der Doppel. Je nach der Zahl der Einheiten, die in die Komposition eintreten..., auf Grund komplexer Permutationen (schwarz-weiss, schwarz-farbig, farbig-farbig kontrastierend oder harmonisierend), mit Hilfe des Einsatzes progressiver Grössen (Mischung in der gleichen Komposition von Einheiten zwei-, vier-, acht- oder sechzehnfacher Grössenordnung) und schliesslich durch Spiegelbilder, Richtungsänderungen, Mono- und Multichromatismen, durch den Austausch vibrierender und stillstehender Blätter vermögen wir eine Zahl von Möglichkeiten zu erreichen, die praktisch unbegrenzt ist. — Seit den plastischen Künsten eine *Kombinatorik* solcher Reichweite zur Verfügung steht, ist ihnen ein Werkzeug in die Hand gegeben, das universellen Charakter hat, aber dennoch die Äusserung der Persönlichkeit wie auch die Darstellung ethnischer Besonderheiten nicht ausschliesst. Schon jetzt sind die Umrissse einer wahrhaft *Planetarischen Folklore* erkennbar, modern in der Idee wie in der Technik, einfach in ihrem Ausgangspunkt, aber höchst komplex auf ihren Gipfeln".²⁶ Bemerkenswerterweise entwirft auch Vasarely ein universalistisches Konzept, das auf die Rezeptivität möglichst vieler Individuen baut und in Sätzen wie diesen in die Sozialutopie mündet: „Die vielformige und vielfarbige Plastische Einheit ist ein potentielles ‚Multiple‘. In grossen Serien vorgefabriziert, wird sie das gewaltige Ausmass architektonischer Konstruktionen erreichen und uns endlich die Bunte Stadt bescheren ... Die bunten Städte des Glücks werden eines Tages in ihrer herrlichen Vielfältigkeit dastehen ... Und an diesem Tage werden alle, die politischen Mächte, die Universitäten und die Industrien die Notwendigkeit einer fundamentalen Veränderung der bildenden Künste akzeptieren müssen".²⁷ Mit dem Gedanken einer Demokratisierung der Kunst durch Relativierung der Funktion schöpferischen Handelns und entsprechender Aufwertung der Möglichkeit der Reproduktion wird mithin das optimistische Bild einer von Farbsensationen ver-

²⁶ Vasarely, 1965, S. 157.

²⁷ Vasarely, 1970, ohne Seitenangabe (das Buch ist nicht paginiert).

klärten, heiteren Welt gezeichnet. Schon bei Delaunay war die Konzeption einer „selbstverständlichen Universalsprache“ begegnet; bei Albers die Vorstellung von der Einübbarkeit differenzierten Farbsehens, die sich mit einem allgemeinen Appell zu entsprechendem Training verbindet. Vasarely postuliert in der Verlängerung solcher Gedanken die Idee einer weltumspannenden Farbkunst, die Ausdruck und zugleich auch Bedingung einer immens gesteigerten Farbsensibilität ist. Es wäre reizvoll, diese Fakten im Zeichen der Frage zu untersuchen, inwieweit sozialutopische Vorstellungen etwa Korrelat abstrakter Mittelungsweisen sind. Eine Erörterung dieses Problems würde den Darstellungszusammenhang sprengen.²⁸ Nur *eine* mögliche Antwort sei thesenhaft angedeutet: Dass nämlich mit der Verabschiedung einer weithin verständlichen Ikonographie die Hoffnung auf eine allgemeine Steigerung der Rezeptivität für ikonographisch nicht fassbare Phänomene an Wichtigkeit gewinnt; anders akzentuiert: dass nicht — wie Gehlen das sieht²⁹ — der Kommentar zum unerlässlichen Sekundanten des Werkes wird, sondern dass eine geschärfte Empfindlichkeit für das letztlich nicht verbal Auslegbare als wesentliches, ja notwendiges Ziel begriffen wird. In diesem Horizont ist wohl Vasarelys Wort, vom „endgültigen Bruch mit der hybriden Erbschaft der Vergangenheit“ und den „veralteten Definitionen der Kunst und des Künstlers“ zu verstehen³⁰; Kunst hört auf, hybrid zu sein, wenn die Spannung zwischen Farb-Form-Konstellationen und ablösbarem Inhalt zugunsten einer Einheit, wie sie die *unité plastique* repräsentiert, aufgehoben und eine literarisch nicht gestörte Kommunikation mit dem Betrachter — das heisst: mit dem empfänglichen Individuum und im Idealfall mit der sensibilisierten Gesamtgesellschaft — gestiftet ist. Wie steht es aber nun im einzelnen um die gesellschaft-

²⁸ Vgl. dazu den in der Festschrift für Klaus Lankheit (Köln 1973) erschienenen Aufsatz der Verfassers: *Abstrakte Kunst und der Traum von der rezeptiven Gesellschaft*.

²⁹ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Frankfurt/Main und Bonn 1960; vgl. die Rezension des Verfassers in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jahrgang 25, 1962, S. 92 ff.

³⁰ Aus dem *Manifest 1959*; vgl. *Vasarely, 1965*, S. 117.

liche und innovatorische Funktion des Kunstwerkes und seines Erfinders? „Jede plastische Form-Farbe stellt eine messbare und objektive physikalische Konstante dar, doch ihre Deutung ist subjektiv auf Grund des Phänomens der Verwandlung von Quantität in Qualität. Auch variiert diese Deutung mit den unterschiedlichen Graden der Sensibilität des Betrachters ... Jedes authentische Kunstwerk muss neu und bisher unbekannt sein. Unbekannt hinsichtlich der Information, die es mitzuteilen hat, neu in seiner physischen Erscheinung, um sich der Dauer gegenüber behaupten zu können ... Nur die mit grosser informativer Kraft geladenen Kunstwerke werden die Verkleinerung durch die mechanische Übertragung siegreich überstehen ... Ohne den Grundsatz der Einmaligkeit gänzlich zu verleugnen, entscheiden wir uns für den edleren und menschlicheren Grundsatz der Vielheit. Dieser Ausgangs-Prototyp ist ein komplettes Kunstwerk, das so entworfen ist, als sei es im Augenblick seiner Vollendung nicht *ein* Kunstwerk, sondern *hundert* Kunstwerke. Sein Wert besteht nicht in der Seltenheit des greifbaren Objekts, sondern in der Seltenheit der Qualität, die es ausdrückt ... Jeder wahrhafte Sucher schwankt zwischen zwei gegensätzlichen Polen, die sich dennoch ergänzen: Inspiration, Phantasie und Freiheit auf der einen Seite, Strenge, Disziplin und Zwang auf der anderen. Aus der breiten Mittelzone des Masses wird die Universal-sprache hervorgehen, das Endziel des Menschen in jeder Beziehung“.³¹ Diese Aussagen mögen verblüffen, nicht nur, weil sie schwer auf einen Nenner zu bringen sind, sondern auch, weil in ihnen Begriffe vorkommen, die mit der Grundhaltung Vasarelys zunächst kaum vereinbar erscheinen. Die Vorstellung der „Verwandlung von Quantität in *Qualität*“ und der „Seltenheit der *Qualität*“ führt eine Kategorie ein, die man eher im Bereich der herkömmlichen Ästhetik ansiedeln möchte. Und mit der Bejahung von *Inspiration, Phantasie und Freiheit* als Partner von Strenge, Disziplin und Zwang scheint die Brücke zur Tradition vollends geschlagen. Man

³¹ Erstes Zitat aus dem „*Manifest 1959*“; vgl. *Vasarely, 1965*, S. 117; zweites Zitat nach *Vasarely, 1970*, ohne Seitenangabe.

denkt an Delaunays intuitive Komponente zurück und an Albers' pikanten Vergleich der Malerei mit der Kochkunst. In der Tat findet die Systematik Vasarelys ihre Grenzen im Beharren auf der Fähigkeit zur innovatorischen Leistung und im Zugestehen eines Schwankens zwischen heterogenen Polen. Freilich, der Künstler entfernt sich dem seit Sturm und Drang gewohnten Bild. Er ist nunmehr Erfinder von Grundtypen, er entwickelt und kodifiziert Form- und Farbmuster, er plant Kompositionen, die von anderen verwirklicht werden können, und er nähert sich der Verfahrensweise des Programmierers an. Aber er bleibt — und dies gilt es festzuhalten — bei aller Systematisierung und Standardisierung der Konzipierende und Wählende, bleibt die sensible Leit- und Kontrollinstanz. Sein Programmieren ist immer schon ein Produzieren von Besonderem und Eigenem. Auch der Einsatz eines Computers kann daran nichts ändern, denn entscheidend bleibt die Vorleistung der bewussten Selektion, bleibt die Tatsache, dass die Resultate Gebilde mit jeweils eigener Struktur, wenn auch innerhalb eines begrenzten Verwirklichungshorizontes, sind. Die pessimistische Diagnose einer Selbstaufhebung des Schöpferischen ist angesichts Vasarelys also fehl am Platze. Zumal man die Befreiung des Bildes als eines Mediums des sich selber innewerdenden Sehens vom *traditionellen* Kreationsakt selbst schon als schöpferische Leistung verstehen muss.

Kehren wir zurück zu Struktur und Wirkungsweise der Bilder Vasarelys, um die dargelegten Gedanken in Richtung auf das Farbthema zu ergänzen und zu erweitern. Als wichtiges Merkmal wurde die Diskrepanz zwischen einem rational durchschaubaren Grundmuster und einer optisch schockierenden, das sukzessive Lesen ungemein störenden Totalerscheinung konstatiert. Die Störung kann schon aus der Vervielfachung des planimetrischen Grundschemas resultieren, dann aus seiner systematischen Differenzierung oder Deformierung; vor allem aber aus den Farbmanipulationen, durch welche geometrisch eindeutige Figurationen im Sinne komplexer Raum- und Interferenzeffekte umfunktioniert werden können. Kombiniert man die verschiedenen Möglichkeiten,

ergibt sich eine ausserordentliche Skala der Gestaltungschancen. Vasarely — keineswegs ein Dogmatiker seines Prinzips — hat in den letzten Jahren von der Basis der *unité plastique* aus nach verschiedenen Richtungen experimentiert. Er hat Kompositionen geschaffen, die das Auge weniger brüsk fordern als durch raffinierte Modulationen, durch serielle chromatische Stufungen beanspruchen. Sich intensivierende bzw. abschwächende Valeurs von Grund- und Kernformen können sich beispielsweise so entgegenbewegen, dass Fügungen von eigentümlicher Faszination entstehen. Das Quadrat-rasterschema kann durch Rauten- oder Quadrat-Rhomboid-Gerüste ersetzt werden, die interessante raumillusionistische Wirkungen erlauben. Frappierender noch sind die Bildlösungen, bei denen *Plastische Einheiten* oder deren Derivate gleichsam zu elastischen Gebilden geworden sind. Unter Titeln wie *Atmende Oberflächen* oder *Expandierendes Schachbrett* werden Farb-Form-Fügungen dargeboten, die ein Äusserstes an Augentäuschung provozieren und die Bindung an die Malfläche ad absurdum führen. Bestimmte Bildzonen sind orthogonal gerastert und mit unverzerrten Binnenformen besetzt; aus dieser Schicht brechen gewölbte oder eingezogene Zonen aus, die durch kalkulierte Verformung, Vergrösserung oder Verkleinerung des Leitmusters und analoge Farbstufung wirken. Wenn auch die optische Irritation zum Teil mit Hilfe herkömmlicher Mittel der Raumsuggestion erreicht wird, so trägt die Farbe doch entscheidend zu ihrer Entstehung bei. Was vielen dieser freieren Auslegungen des Prinzips der *Plastischen Einheit* zu eigen ist, was vor allem bei Bildern begegnet, die durch Tonstafelungen innerhalb kernformloser Quadratraster gewonnen sind, und was letztlich eine erstaunliche Qualität der Kunst Vasarelys überhaupt ausmacht, ist die mit der Raumwirkung verschwisterte luministische Potenz, Zwei Zitate sind in diesem Zusammenhang von Belang: „Die Zwei-Dimension ist ein unendlicher magischer Raum in einem realen, winzigen Volumen. Die Über-Dimension: Form-Farbe, Plastizität, Licht, Bewegung-Zeit entstehen in der zweidimensionalen Fläche...“; und: „In meinen Kompositionen gibt es keine greifbaren Bezüge zu Gegenständen, und dennoch

strömt Licht aus ihnen! Diese überraschende Wirkung ist das Ergebnis der streng exakten Permutation meiner Farbtonleitern. Diese polychromen ‚Clairs-obscurs‘, erzielt mit Hilfe opaker Farbe, haben besondere Bedeutung in einem Augenblick, wo Fläche und Farbe von der Mehrheit der jungen Künstler immer mehr zugunsten des luminokinetischen Objekts aufgegeben werden“.³² Vasarely hebt also ausdrücklich auf das Faktum ab, dass Licht in seinen Bildern als eine Funktion der Farbe gegenwärtig ist, nicht als ein isoliert denkbares oder an irgendwelche Assoziationen gebundenes Phänomen. Licht erscheint, um eine treffende Formulierung aufzugreifen, als „durch Bildereignisse ausgelöstes Äquivalent für Erfahrung des Lichtes“.³³ Gleich der Raumhaltigkeit hat die Lichthaltigkeit an der Bildwirkung konstitutiv Anteil; sie führt zu einer „optischen Entmaterialisierung“ und zu einer optischen Dynamisierung, denn Helligkeitskontraste (sprich: Abweichungen von Farbhelligkeitsstufen) implizieren den Effekt von Bewegung. Man erinnere sich der Delaunayschen Idee vom innigen Zusammenhang der Werte Farbe, Licht und Bewegung und beachte die Relation zur Optical Art; wichtig ist in diesem wie in jenem Falle die grundsätzliche Abstraktion von allem Gegenständlichen, die Verlagerung in den Bezirk *unvermittelter* optischer Erfahrung; was die Bedeutung der physiologischen Komponente angeht, sind die Gewichte freilich im erläuterten Sinne verschieden verteilt.

Hier wurde aus der Fülle künstlerischer Tendenzen unseres Jahrhunderts *eine*, durch den besonderen Stellenwert der Farbe ausgezeichnete Linie *partiell* verfolgt; partiell, sofern der bewussten Einseitigkeit der Themenwahl ein punktuell, auf das Beispielhafte gerichtetes Zugreifen entsprach. Es gilt nun, einige Folgerungen zu ziehen und einige Fragen zu stellen, die sich zum Teil unabweisbar aufdrängen. Wenn es stimmt, dass — beginnend mit dem Divisionismus, schärfer profiliert im Orphismus und pointiert in der Optical Art — das Bild als thematisiertes Sehen möglich wird, dann

³² Zitate nach Vasarely, 1970, ohne Seitenangabe.

³³ Imdahl, a.a.O., 1967, S. 302.

ist dies ohne Zweifel ein sehr erheblicher Gewinn. Denn wenn eine menschliche Elementarfunktion — die optische Wahrnehmung — sich im Bilde selbst zu reflektieren und durch das Bild ihre Bedingtheit zu erfahren vermag, bedeutet dies eine eminente Erweiterung der gestalterischen Möglichkeiten. Allerdings sind der Bilderfindung durch das Sehen auch die Grenzen gezogen; alles, was nicht zur Aktivierung des Sehens beiträgt, ist, streng genommen, irrelevant; das Bild selber ist reproduzierbar, solange es nur die Sehaktivierung herbeizuführen vermag — worin nun wieder ein Fortschritt im Sinne einer Demokratisierung erblickt werden will. Indem das Bild das Sehen (im Grenzfall schmerzhaft) zu sich selber bringt, erhöht es das optische Wahrnehmungsvermögen *generell*, macht es das Auge für Reize im ausserkünstlerischen Bereich sensibel. Aber wird für diese Vorzüge nicht ein hoher Preis bezahlt? Unleugbar ist mit der Aufwertung der physiologischen Dimension eine Minderung anderer Werte verbunden. Bleibt noch Raum für eine Symbolfunktion der Farben? Wird die psychologische Wirkung nicht auf Signal- und Irritationseffekte reduziert, also auf einen einfachen Annex der physiologischen? Führt, kurz gesagt, der Weg zur Selbstentdeckung des Sehens nicht in die Entspiritualisierung? Derart, dass man eine Analogie zwischen dem Informationsverlust durch Abkehr von der gegenständlichen Malerei und einem Verbindlichkeitsverlust durch Abkehr von einer mit symbolischen und expressiven Momenten aufgeladenen Abstraktion konstruieren könnte? Wird Augensinnlichkeit dort, wo sie auf sich selbst zurückgeworfen ist, nicht zu einer der Abstumpfung durch Gewöhnung ausgesetzten Qualität? Ist der vehemente Durchbruch der neuen Realismen verschiedener Observanz etwa auch als Antwort auf die Op-Art-Bewegung zu begreifen, die damit bereits in eine historische Dimension verwiesen würde?

Ohne die in diesen Fragen aufbrechende Skepsis ganz zurücknehmen zu wollen, sei einiges zu bedenken gegeben, das teilweise bereits vermerkt wurde, teilweise aus dem Erläuterten resultiert. Die Künstler, von denen hier gehandelt wurde, haben (mit unterschiedlichem Nachdruck und individuell variierender Absicht) auf die

Möglichkeit der Systematisierung gesetzt; aber sie waren bzw. sind keine Systematiker in strengem Verstande. Selbst wenn ein Vasarely zuweilen heftig gegen die Inspiration polemisiert³⁴ und ein Maximum der Manipulierbarkeit und Normierbarkeit für erstrebenswert erklärt, so konzidiert er dem „wahrhaften Sucher“ dann doch wieder ein Schwanken zwischen den Polen der Inspiration und der Strenge, der Phantasie und der Disziplin. Die Allianz mit der Wissenschaft macht aus Künstlern noch keine Wissenschaftler. Auch das Prinzip der Wiederholbarkeit führt nur bedingt zu einer Nivellierung; zwar erfährt die Erwartung der Originalität eine Abwertung, doch die vom Bild (sei es vom Prototyp oder einer Wiederholung) ausgelöste und in Gang gehaltene Sehaktivität ist alles andere als ein schematischer Vorgang: sie ist etwas höchst Lebendiges, Erregendes und individuell Nuanciertes! Mag das Bild alles Mimetische ausschliessen, mag es auf Symbolbezüge verzichten, mag es in die Anonymität des Multiplizierbaren entrückt sein: Indem es das Auge fordert und in Unruhe hält, stiftet es einen Dialog zwischen Sinnesorgan und seinen unendlich mannigfaltigen Bedingungen, der, als ein Akt der Ichaneignung und Weltaneignung, letztlich über alle ästhetische Problematik hinausführt.

SUMMARY

From the broad spectrum of the ways in which colours have been used in twentieth-century painting the author chooses a line of development, which is not so much concerned with the expressive qualities of colour than with its ability to activate

³⁴ So Vasarely in: *Vasarely, 1970*, ohne Seitenangabe: „Wir kennen wohl die bunten Schachbretter von Klee, Sophie Täuber-Arp, Freundlich und anderen ... Die Kompositionselemente dieser Strukturen waren vielfarbig, ein rotes Quadrat oder Rechteck neben einem blauen Quadrat oder Rechteck zum Beispiel. Diese Künstler gingen wie echte Maler vor, trugen nach dem Gutdünken ihrer Inspiration mit dem Pinsel einfarbige Striche auf, die sie dann nach Bedarf hier und da korrigierten. Keinerlei wirkliche Farbkombinatorik konnte aus solchen Arbeiten hervorgehen, denn sie waren der gelungenen oder misslungenen Ausdruck eines Bildgefühls, das auf das Einzelstück beschränkt war.“

physiological stimuli more or less systematically. Following Max Imdahl's approach, the development of art is traced from Neo-Impressionism, via Robert Delaunay's Orphism, to Optical Art. The latter is characterised by an intensive confrontation with the problems of optical perception. Gradually abandoning object representation. Optical Art has come to the point, where colour has shifted from being a *pictorial means* to a *pictorial end*, drawing visual attention to itself, as it were; this means that it both releases *and* performs a conscious process of perception. Owing to this colour activation, the shapes thus constituted or carried along acquire a dimension which cannot be grasped adequately in terms of traditional esthetic categories. One might speak of a broadening of the effect spectrum in the direction of a new multivalency (which may mean that the shape is multipliable). The origins of this theory must be sought in the theory and practice of Divisionism. Delaunay was important on the basis of his dictum that "the subject arises out of the vision", from which the masters of Optical Art, such as Josef Albers and Victor Vasarely, — who are dealt with in some detail — drew some decisive consequences.

RÉSUMÉ

Parmi les différentes conceptions de l'emploi de la couleur dans la peinture du 20^e siècle l'auteur a choisi la lignée qui mise moins sur les possibilités expressives de la couleur que sur l'activation plus ou moins systématique des propriétés de stimulation physiologique. Selon les vues de Max Imdahl il esquisse un développement qui part du Néo-Impressionisme et qui, en passant par l'Orphisme de Robert Delaunay, aboutit à l'Optical Art. La préoccupation intensive avec les problèmes de la perception optique et l'abstraction progressive de tout sujet ont en quelque sorte mis la fonction de l'œil au centre et ont ainsi changé le rôle de la couleur d'*instrument de peinture en objet de peinture*. De cette manière la couleur à la fois provoque *et* comble un processus de perception consciente. Une telle activation de la couleur place son produit (le « tableau ») en dehors des catégories esthétiques traditionnelles. On peut parler d'un élargissement du champ des effets vers une nouvelle multi-valence (qui comprend aussi la possibilité de multiplier le produit, c'est-à-dire le « tableau »). L'auteur retrace les racines de ces nouvelles possibilités dans la théorie et la pratique du Divisionnisme. Delaunay marque un important pas en avant avec l'affirmation: Le sujet procède de la vision. L'auteur termine par l'œuvre de deux maîtres de l'Optical Art, Josef Albers et Victor Vasarely, où il voit les conséquences des conceptions précédentes.