

DELAUNAYS »FORMES CIRCULAIRES« UND DIE PHILOSOPHIE HENRI BERGSONS. ZUR METHODE DER INTERPRETATION ABSTRAKTER KUNST

VON MICHAEL F. ZIMMERMANN

Der Übergang von Robert Delaunays *Fensterbildern* aus dem Jahre 1912 zu den im darauffolgenden Jahre entstandenen *formes circulaires* kann durch die stilgeschichtliche Analyse allein nicht erklärt werden. Weltanschauliche Anregungen veranlaßten den Künstler dazu, den Sinn seiner Kunst im Ganzen seiner Zeitsituation neu zu überdenken und zu bestimmen. Bergsons Philosophie war dafür der entscheidende Anstoß, und die *formes circulaires* sind das künstlerische Ergebnis dieser Neuorientierung, die bleibende Spuren im ganzen späteren Werk Delaunays hinterlassen hat. Die *Fensterbilder* können als gelungene Synthese der koloristische Tradition der jüngsten französischen Malerei und des Kubismus angesehen werden.¹ Obwohl die *formes circulaires* erst neuerdings wieder als Ergebnis einer säkulären Tendenz zum befreiten Farbsehen interpretiert wurden, scheinen sie doch zugleich persönlichere Werke zu sein, in welchen sich auch eine sehr individuelle Lebensphilosophie ausdrückt.² Diese soll hier, soweit die Quellen, besonders die Ende 1912 und im darauffolgenden Jahre entstandenen Schriften des Künstlers, es zulassen, rekonstruiert werden. Ein entscheidendes Problem Delaunays war in dieser Zeit die Selbstabgrenzung gegenüber dem Futurismus. Dem Künstler soll hier nicht ein philosophisch adäquates Verständnis der Bergsonschen Lehre unterstellt werden. Doch kann auch die besondere Art seiner Rezeption nur auf dem Hintergrund einer Betrachtung verstanden werden, welche dem systematischen Charakter dieser Philosophie gerecht wird. Denn Delaunays Auseinandersetzung mit Bergson zeigt sich nicht nur an der Übernahme einzelner, durch den Künstler oft modifizierter Kerngedanken, sondern besonders an einer systematisch fundierten Einstellung gegenüber so verschiedenen Phänomenen wie dem Film, einer positivistischen Farbenlehre und der Bedeutung der Musik gegenüber der bildenden Kunst. Deshalb muß Bergsons Gedankengebäude hier eingehender dargestellt werden als dies für gewöhnlich in kunsthistorischen Arbeiten geschieht. Es wird sich erweisen, daß Delaunay intuitiv philosophische Zusammenhänge erkannte, die er als Argumente gegen die Futuristen ins Feld führte. In Delaunays Äußerungen, die auf den ersten Blick als kaleidoskopisch erscheinen, wird auf dem Hintergrund der Bergsonschen Lehre Folgerichtigkeit und Zusammengehörigkeit von Argumenten erkennbar.³ Das Künstlerweltbild, um dessen Wiedergewinnung es hier geht, sollte nicht als schlechte Philosophie aufgefaßt werden, sondern als ein individueller Versuch, in einer an Sinnangeboten ärmer werdenden Welt weltanschaulichen Halt zu gewinnen. Als in der Zeit der von Apollinaire propagierten »peinture pure« ehemals verbindliche künstlerische Werte in Frage gestellt werden, bekommt der einzelne Künstler eine schwere Aufgabe aufgebürdet: Will er nicht im Kielwasser neuester Kunst-ismen mitschwimmen, muß er den Sinn seiner Kunst vor dem Hintergrund einer persönlichen, in ihrer Verbindlichkeit und Selbstverständlichkeit nicht mehr garantierten Sicht von den Problemen der Kunst in der modernen Welt bestimmen. Darum bemühte sich Delaunay in zahlreichen Versuchen, sein eigenes Werk theoretisch zu interpretieren.

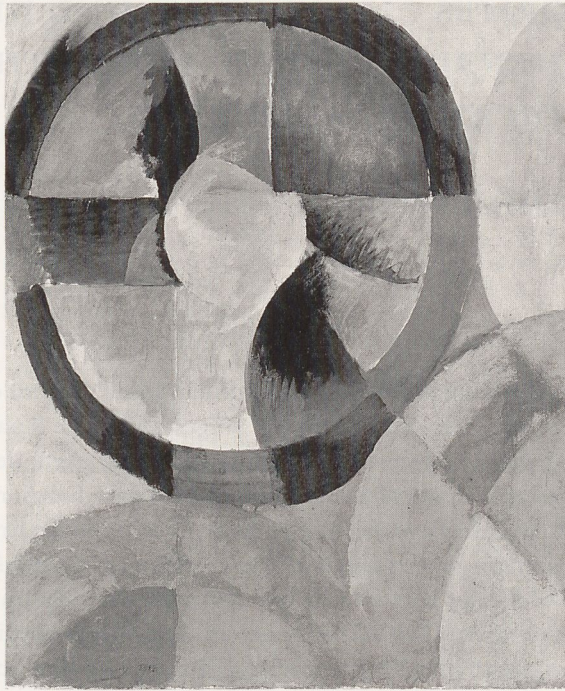


Abb. 1 Robert Delaunay, *Soleil No. 1*, 1913, Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum

Durch die Auseinandersetzung mit Bergson wurde seine auch vorher schon sehr eigenständige Auffassung vom Wesen der Kunst tiefgreifender umgeformt als man bisher annahm. Nimmt man von Bergsons System nur die Grundthesen zur Kenntnis, wird nicht deutlich, daß Delaunay seine antipositivistische Wendung gegen die divisionistische Farbenlehre der Anregung durch den Philosophen verdankt. Seurats Farbsystem ist nur auf dem Hintergrund einer mechanistischen psychophysischen Seelenlehre zu verstehen. Gegen diese von Ärzten-Philosophen und Positivisten getragene Ideologie der 1880er Jahre, der das Verständnis der »homme-machine« ein erreichbares Ziel schien, hatte der junge Bergson revoltiert.⁴ Spuren davon finden sich in seiner Philosophie; manche Fragestellung der Psychophysik führt Bergson neuen Lösungen zu. Seine idealistisch-irrationalistische Reaktion gegen den extremen Positivismus der 1880er Jahre wiederholt sich in Delaunays Auseinandersetzung mit dem Divisionismus. Den Futuristen unterstellt der Künstler ein positivistisches Verhältnis zur Bewegung, während er selbst beansprucht, die metaphysische Bedeutung der Zeit erkannt zu haben. Angeregt durch den Philosophen, überhöht Delaunay schon vorher bestehende Tendenzen seiner Malerei in den *formes circulaires* und verfestigt sie weltanschaulich derart, daß sie für sein späteres Werk bestimmend bleiben. Die *formes circulaires* sollen hier nicht durch einzelne Bergsonsche Gedanken plausibel gemacht, sondern durch die Rekonstruktion einer den Sinn seiner Kunst umgreifenden Weltanschauung gedeutet werden.

Dafür ist es zunächst (unter I.) notwendig, durch die genaue stilistische Analyse aller frühen Werke eine Vorstellung von der Entstehung des neuen Kreismotivs zu gewinnen. Denn das Kreismotiv wurde durch theoretische Gedanken nicht im Nachhinein verteidigt, es entstand gleichzeitig mit den modifizierten weltanschaulichen Vorstellungen des Künstlers. Auf Grund dieser Untersuchung

müssen die drei großen Gemälde über das Thema *Sonne und Mond zugleich* den kleineren Versionen der Serie insgesamt zeitlich nachgeordnet werden. Letztere erscheinen als tastende Versuche, in welchen die Bedeutung des neuen Motivs dem Künstler anfangs noch nicht klar vor Augen stand. Die Darstellung von Delaunays Selbstabgrenzung gegenüber dem Futurismus folgt (II.) auf diese Stilanalyse. Da die Angriffe des Künstlers gegen die Italiener nur auf dem Hintergrund von Gedanken verständlich werden, die er Bergson entlehnte, muß anschließend (III.) ein Überblick über dessen philosophisches System gegeben werden. Bergsons Reaktion auf den positivistischen Psychologismus wird dabei das beherrschende Gedankenmotiv sein. Danach wird (IV.) ausschließlich an Hand der im engsten Sinne zeitgenössischen Schriften des Künstlers erörtert, was Delaunay davon übernahm und wie er entlehnte Ideen umformte.

Schließlich stellt sich (V.) die Frage, ob der Kerngedanke Bergsons überhaupt ein bildnerisches Äquivalent finden kann, ob also eine Bewegung darstellbar ist, die sich nicht vor dem Auge des Betrachters abspielt, sondern diesen in den fortwährenden Bewegungsfluß einbezieht und dadurch die Zeitlichkeit seiner Existenz in der Anschauung erlebbar macht. Diese Frage ist in der Delaunay-Forschung vehement umstritten. Wenn eine Antwort darauf versucht wird, müssen dabei verschiedene Ansichten über das Problem der Bewegung und der Zeitlichkeit in der Malerei kritisch erwogen werden. Doch wirft dieses Thema grundsätzliche Fragestellungen auf, die die Interpretation, aber auch schon die Beschreibung von Werken abstrakter Kunst betreffen. Die methodischen Grundsätze, die bei der hier vorgeschlagenen Deutung befolgt wurden, werden nicht in der Einleitung, sondern erst in diesem Zusammenhang begründet, da sie in der Auseinandersetzung mit anderen

Abb. 2 Robert Delaunay, *Soleil No. 2*, 1913, Leimfarbe auf Leinwand, 100 × 68 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne



Interpretationen einfacher zu entwickeln sind. Maßgeblich waren dafür Gedankengänge Ludwig Wittgensteins, die von vielen sprachanalytischen Philosophen akzeptiert werden.

Besonders sollte die Beschreibung abstrakter Kunstwerke von der Interpretation zunächst unbeeinflusst bleiben. Wenn man etwa in einem Bild Picassos aus dem Jahre 1910 diffuses Dunkel und bedrohliche kristalline Formationen sieht, ist diese Sichtweise zunächst genauso berechtigt wie eine andere, welche die rationale, harmonische Bildgeometrie hervorhebt. Seit dem weitgehenden Ende einer Kunst, die sich einer den Betrachtern verständlichen Ikonographie bedient, gibt es keine gesellschaftlich verbürgte Reaktion auf Bilder mehr. Welcher Aspekt vom Künstler beabsichtigt war, welche der bildnerischen Gegebenheiten Bedeutung tragen, wie diese Zeichen aufgefaßt werden sollen, ergibt sich erst aus der historischen Interpretation. Die anfängliche, vorläufige Beschreibung bedarf daher nach erfolgter Deutung einer semantischen Präzisierung: Sie betrifft die Sprache des Bildes und die Lesart, die der Künstler beabsichtigte. Entsprechend sei es jedem Leser erlaubt, in Delaunays *formes circulaires* zunächst kein Kreisen zu sehen.

I. Zur stilistischen Entwicklung der Serie

Außer den drei großen Kompositionen über das Thema *Sonne und Mond zugleich* malte Delaunay im Laufe des Jahres 1913 neun Gemälde, in welchen nur die Sonne (*formes circulaires, soleil*) oder der Mond (*formes circulaires, lune*) zum Sujet werden. Neben einem vollends gegenstandslosen kreisförmigen Gemälde (*Disque. Première peinture inobjective*, Abb. 12) entstanden damals fünf Bilder über die Sonne und drei über den Mond. Da der Künstler sein kompliziertes, verwirrendes Numerierungssystem aufgab, mit welchem er die *Fensterbilder* durchgezählt hatte, ist die relative Chronologie der kleineren Gemälde unproblematisch. Dafür wirft die genaue Datierung bisher ungelöste Fragen auf; unklar ist auch, an welcher Stelle der *Disque* und die großen Gemälde in die Abfolge der kleinen eingeordnet werden können.

Die Annahme, daß Delaunay die Serie zwischen April und November 1913 malte, als er sich mit seiner Frau Sonia und einigen Freunden in einem Haus in Louveciennes eingemietet hatte, wurde neuerdings wieder verfochten. Nur für das erste Scheibenbild wird bisweilen eine frühere oder aber spätere Entstehungszeit in Erwägung gezogen. Als Argument für diese Datierung wird ein Brief Delaunays vom 17. April 1913 angeführt. Darin ist erstmalig von einem Bild über die Sonne die Rede. Am 2. Juni spricht Delaunay in einem Brief an August Macke wieder davon und betont, daß alle seine Synchronien fortan aus der Bewegung entstehen sollten. Daß die vorgeschlagene Datierung Delaunays eigenen Angaben in den Signaturen widerspricht, scheint angesichts seiner allgemeinen Neigung zu Frühdatierungen zunächst kein sehr schwerwiegendes Argument zu sein. Während die unkorrekten Datierungen jedoch meist sehr allgemein gehalten sind und sich wohl auf das erste Keimen der Bildidee beziehen, sind die Angaben auf den frühen »Kreisformen« genauer: *Soleil No. 1* ist auf 1912 datiert, Nr. 2 und Nr. 3 auf 1912–1913, ein entwicklungsgeschichtlich sicher später einzuordnender *soleil* aus Züricher Privatbesitz entstand der Signatur zufolge im März 1913, die Angabe zu Nr. 4 lautet wieder allgemein 1913. Das legt die Vermutung nahe, daß die Serie schon vor dem Sommeraufenthalt in Louveciennes in Paris entstand, vom Künstler aber als reines Experiment angesehen und erst nachträglich als ästhetischer Durchbruch erkannt wurde. Für die frühe Entstehungszeit spricht auch die Tatsache, daß die ganze Serie der *soleils* bereits im September auf dem »Ersten Deutschen Herbstsalon« in Herwarth Waldens Berliner »Sturm«-Galerie gezeigt werden konnte – nur den *Disque*, der erst 1922 ausgestellt wurde, sah der Künstler wohl vorerst als

Versuch ohne künstlerischen Eigenwert an. Die großen, beide Motive vereinigenden Bilder könnten dann in Louveciennes entstanden sein, nachdem sich Delaunay von der Wichtigkeit des Motivs überzeugt hatte.⁵

Berichte Sonia Delaunays unterstreichen den experimentellen Charakter der Serie: Danach ging Robert – wie vorher Seurat, der als erster auf dem »Simultankontrast« ein koloristisches System aufgebaut hatte – von der Beobachtung komplementärer »Halos« um stark leuchtende Gegenstände aus. Auf dem Boulevard St-Michel waren seit kurzem elektrische Beleuchtungskörper installiert – Delaunay beobachtete die komplementären, auf der Adaptation der Retina beruhenden Reaktionen, die sich im Auge einstellen. Ähnliches berichtete Gustave Kahn über Seurat. Delaunay zwang sich sogar, die Sonne mit dem Auge zu fixieren.⁶ Das Auge sucht beim Blick auf die Sonne dem starken Lichtreiz auszuweichen; dabei scheinen auf dem irritiert zuckenden Augenhintergrund farbige Scheiben zu tanzen. Deren Bewegung übersetzte Delaunay in den *formes circulaires*. Anders als Seurat arrangierte er die Farben nicht sogleich auf Grund einer vom Komplementärkontrast ausgehenden, die expressive Wirkung berücksichtigenden Berechnung, sondern folgte seinen Beobachtungen über die natürliche Reaktion des Auges auf die äußeren Farb- und Lichtreize. Die Rolle der Beobachtung betonte er auch in dem vielzitierten Brief an Macke vom 2. Juni 1913: «Une chose indispensable pour moi, c'est l'observation directe dans la nature, de son essence lumineuse. Je ne dis pas précisément avec une palette à la main (quoique je ne suis pas contraire aux notes prises d'après la nature immédiate, je travaille beaucoup d'après nature; comme on appelle cela vulgairement: devant le sujet). Mais où j'attache une grande importance, c'est à l'observation du mouvement des couleurs. [...] Avant tout, je vois toujours le soleil! Comme je veux l'identification de moi

Abb. 3 Robert Delaunay, Soleil No. 3, 1913, Öl auf Leinwand, 81 × 65 cm, Privatbesitz



et des autres, c'est ici et là le halo, les halos, les mouvements des couleurs. Et je crois que cela est le rythme.»⁷

Gewöhnlich beginnt die Darstellung der Serie mit dem »ersten kreisförmigen Gemälde« aus der Sammlung Mrs. Burton Tremaine (Abb. 12). Würde man für dieses Bild die vielfach vorgeschlagene Datierung auf das Ende des Jahres 1912 akzeptieren, stände es isoliert in Delaunays Werk. Seit den *fenêtres* ist ein pastoser Farbauftrag ebenso wenig üblich wie die Wahl eines großen Formates. Deshalb wird hier davon ausgegangen, daß diese *première peinture inobjective* erst nach Abschluß der Serie der frühen Kreisbilder, vielleicht im Herbst 1913, entstand. In *Formes circulaires. Soleil No. 1* (Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum; Abb. 1) setzt der Künstler den lasierenden Farbauftrag der *Fensterbilder* fort und entwickelt das orthogonale Gerüst dieser Kompositionen weiter. Auch das aquarellartige, Erdfarben vermeidende Kolorit erinnert eher an die späten *Fensterbilder* als an das *Scheibenbild*. Während Delaunay komplementäre Farbpaare dort grundsätzlich vermied, wird ein komplementärer Ausgleich hier durch die ungleiche Farbquantität, die Helligkeit und den Sättigungsgrad der Farbpaare verhindert. An der Stelle des einfachen »Fadenkreuzes« des *Disque* sehen wir ein Doppelkreuz; seine orthogonale Struktur ist auch bestimmend für weitere dem Hochrechteck der Komposition eingeschriebenen Kreise. Der durch drei hellgelbe, um ein zentrales Viereck »gebrochene« Kreissegmente gebildete Fleck im Zentrum des großen Kreises und die vorherrschend warme Farbigkeit deuten das Thema »Sonne« an.

Im zweiten Bild der Serie im Pariser Musée National d'Art Moderne (Abb. 2) verzichtet Delaunay auf das »Fadenkreuz«; die sich orthogonal kreuzenden Linien verbiegen sich zu Kreissegmenten, und diese ergänzen sich wiederum zu s-förmigen Kurven. Ein das zentrale Scheibenmotiv begrenzendes, konzentrisches Farbband, abschnittsweise verschieden gefärbt, wird »zertrümmert«. In *Soleil No. 3* (Privatbesitz; Abb. 3)⁸ geben diese konzentrischen Farbabschnitte ihre Farbe, die dabei dünner wird, in großen, kreisenden Verlaufsspuren in die Umgebung weiter. Die »Scheibe« scheint dadurch zumindest an ihren Rändern in Bewegung zu geraten; die Sonnenscheibe wird von der Bewegung mitgerissen und dadurch gleichsam gespalten. Große, die Bildecken anpeilende Diagonalen gehen von ihr aus und binden die Scheibenform in das sie eng umschließende Bildgeviert ein. Das Motiv des sich drehenden Rades erinnert an die »grande roue« auf dem Marsfeld, die Delaunay zur gleichen Zeit in den späten Versionen der Eiffelturm-Serie (im Essener Folkwang-Museum und im New Yorker Guggenheim-Museum) sowie in einer Serie von Zeichnungen zu demselben Thema darstellte.⁹ In einem innerhalb der Serie relativ späten Bild *Formes circulaires. Soleil* aus Züricher Privatbesitz (Aquarell auf Karton; Abb. 4) werden die sich bisher s-förmig um das helle Zentrum windenden Linien nach außen gebogen und umschreiben nun dunklere Formen, die wie Kometen vom Lichtfleck in der Mitte aus abstrahlen scheinen.¹⁰ Diese nicht nummerierte Studie wurde früher bisweilen mit *Soleil No. 4* (Essen, Folkwang-Museum; Abb. 5) verwechselt. Die durch große s-Kurven aufgebrochene zentrale Scheibenform scheint über den Bildrand hinauszustreben. Sie kommt dem Sonnenmotiv in den großen Gemälden zum Thema »Sonne und Mond zugleich« am nächsten.¹¹

In den drei Bildern der Serie *Lunes* dominieren kalte Farben verwandter Intensität: Preußischblau, Blaugrün, Rotviolett und, für die Mondscheibe, Hellgelb. Sowohl im hellen als auch im dunklen Bereich wird ihre Intensität im Gegensatz zu den »Sonnenbildern« durch geringe Sättigung gedämpft, wodurch die matte Wirkung des Mondscheins nachgeahmt wird. Der Mond erscheint als eine auf die Seite geneigte Mandorla, die durch allmählich dunkler werdende konzentrische Farbstreifen mehrfach gerahmt und an den Spitzen durch je einen dunklen, gegenläufigen Halbkreis kontrastiert wird. Im ersten Bild der Serie aus Baseler Privatbesitz (Abb. 6) wird schon durch die



Abb. 4 Robert Delaunay, *Formes circulaires. Soleil*, 1913, Aquarell auf Karton, 59 × 46 cm, Zürich, Privatbesitz

Verwendung einer hellen, feinen Leinwand der seidige Schimmer der Farben vorbereitet. In der *Lune No. 2* (Bonn, Städt. Kunstsammlungen, Abb. 7) vereinfacht Delaunay die Komposition, indem er auf die dunklen, an die Scheibe oben und unten anschließenden Segmente verzichtet und die Viertelkreise, worin diese ihrerseits geteilt werden können, entlang einer die Mondscheibe umschließenden konzentrischen Bahn gewissermaßen nach außen driften läßt. Für die weniger hektische Bewegung, mit der die Nachbilder den Mond, wenn man auf ihn blickt, zu umkreisen scheinen, ist dies ein effektvolles bildnerisches Äquivalent. Die großen elliptischen Verlaufsspuren, in welche sich die Kreisbahnen in *Soleil No. 3* auflösen, finden sich auch im dritten und vielleicht letzten Bild der Serie über den Mond aus der Sammlung Charles Delaunay (Abb. 8). Die intensivere Farbigkeit trägt zur kraftvolleren, über die Bildränder hinaus strahlenden Bewegung bei.¹²

In den großen Kompositionen über das Thema *Formes circulaires. Soleil, lune* werden die beiden Motive nebeneinander dargestellt und zu einer Allegorie auf den Kosmos überhöht. Das in den *Fensterbildern* erreichte allegorische Verhältnis zum zeitgenössischen Erleben des Stadtraumes wird weiter totalisiert zu einer die ganze Philosophie der »simultanéité« umfassenden Ikone.¹³ In einem breitformatigen Gemälde dieses Themas aus dem Stedelijk Museum in Amsterdam (Abb. 9) wird das aquarellartige Kolorit zugunsten einer schwereren, golden wirkenden Farbigkeit aufgegeben. Delaunay malte auf eine grau-braune, mit einer harzartigen Masse grundierten Leinwand. Das den größeren Teil der Bildfläche einnehmende, weitgehend mit dem ersten Bild der Serie *lunes* übereinstimmende Motiv des Mondes wird in seiner Wirkung durch den kleinteiligen Bewegungsrhythmus des Sonnenmotivs kontrastiert. Der blasse Mond – in der symbolistischen Dichtung, etwa bei Jules Laforgue,



Abb. 5 Robert Delaunay, Soleil No. 4, 1913, Öl auf Leinwand, 73 × 61 cm, Essen, Folkwang-Museum

als stummer Begleiter des Einsamen stets wiederkehrend – wird dadurch ins Romantisch-Rätselhafte gesteigert.¹⁴

In dem ganz ähnlichen runden Gemälde aus dem New Yorker Museum of Modern Art (Abb. 10) breiten sich die in der verkleinerten Reproduktion allzu kleinteilig wirkenden Sonnenformen weiter aus. Das Motiv der Sonne wird durch vier sich regelmäßig im Winkel von 45 Grad kreuzende Linien wieder verfestigt, aber von einem Farbmeer umbrandet, welches man abwechselnd als auf dem Augenhintergrund tanzende Scheiben oder als s-förmig ineinander übergehende Kreissegmente deuten kann.¹⁵ Auf diese Weise bietet die Komposition mehrere miteinander nicht vereinbare Möglichkeiten der Organisation des visuellen Feldes an und wirkt dadurch zugleich statisch und dynamisch. Zu diesem paradoxen, rätselhaften Effekt trägt sogar die Maltechnik bei: der Eindruck nuancenreicher, lasierender Farben wird durch das Nebeneinandersetzen nahe verwandter, aber pastoser Farben in einer verreibenden, meist unregelmäßigen Pinselführung erreicht. Der Übergang zwischen den beiden Motiven – im Amsterdamer Bild noch eine dunkle Zone – wird durch Türkis- und Blautöne gestaltet, die solcherart ineinander verrieben wurden. Obwohl das Motiv der Sonne in seiner geometrischen Struktur eher den früheren Gemälden der Serie ähnelt, ist es doch keine Wiederholung eines dieser Werke, sondern eine Neuentwicklung. Den späteren Soleil-Versionen könnte Delaunay das orthogonale Schema der früheren Bilder wieder auferlegt haben, um die Komposition zu verfestigen.

Eine dem New Yorker Bild eng verwandte Version im Kunsthaus Zürich (Abb. 11) wurde im Jahre 1935 stark überarbeitet und muß deshalb in diesem Zusammenhang nur erwähnt werden. Verschieden große Kreise lösen sich wie Seifenblasen aus dem zentralen Sonnenmotiv und scheinen durch

den Bildraum zu schweben. Der Eindruck der Bewegung verflüchtigt sich so in einer nicht beabsichtigten surrealen Raumvision; Delaunay verfolgte das Motiv nicht weiter und arbeitete während der Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs überwiegend an gegenständlichen Bildthemen. Das »erste kreisförmige Gemälde« aus der Sammlung Mr. und Mrs. Burton Tremaine (Abb. 12) entstand vermutlich erst im Zusammenhang mit den im Herbstsalon 1913 in Berlin ausgestellten Skulpturen. Leider ist nur von einem der drei zerstörten plastischen Ensembles eine Photographie überliefert (Abb. 13). Unter dem Titel *Pferd, Prisma, Sonne, Mond* sieht man ein bemaltes Holzpferdchen vor einem dem *Disque* ähnlichen Scheibenbild. Solche Versuche, Figuren im Zusammenhang mit zirkulären Strukturen darzustellen, führten erst 1914 in *Hommage à Blériot* (Basel, Kunstmuseum) zum Erfolg.¹⁶ In der *première peinture inobjective* wird wie bei einer Schießscheibe oder bei einigen Farbkreis-schemata ein Kreis durch ein Kreuz aus einer lot- und einer waagerechten Linie geviertelt: das Motiv, auf brauner, naturfarbener Leinwand gemalt, erinnert auch von der Größe her an ein Glücksrad, und man kann den Eindruck gewinnen, als bewegten sich die Farbfelder in konzentrischen Kreisen vom Zentrum nach außen oder drehten sich wie größer werdende, hintereinandergeschichtete Scheiben in nicht erkennbare Richtungen.¹⁷ Wenn Delaunay dieses Werk später als sein erstes ungegenständliches Gemälde bezeichnete, so kann man daraus folgern, daß die früheren *formes circulaires* noch auf Beobachtungen zurückgehen und im Betrachter die Erinnerung an Beobachtungserlebnisse wachrufen sollen.

Abb. 6 Robert Delaunay, *Lune No. 1*, 1913, Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm, Basel, Privatbesitz



II. Delaunays Selbstabgrenzung gegenüber den Futuristen

Der Künstler ließ keine Gelegenheit aus, darauf hinzuweisen, daß sich seine Absichten in der Malerei wesentlich von den künstlerischen Zielen der Futuristen unterscheiden. Den Sinn der von ihm angestrebten Bewegungsillusion definierte er von Anfang an aus dem Vergleich zu den Futuristen. Dabei sind seine Gedanken schwerer verständlich als die der auf propagandistische Selbstdarstellung bedachten Italiener. Delaunay verfolgte zwei Ziele, die einander auszuschließen scheinen: Als er die ersten »Scheiben« gemalt hatte, fand er, wie er zwanzig Jahre später berichtete, voller Begeisterung: «J'ai trouvé! Ça tourne!»¹⁸ Dennoch beanspruchte er den durch die Kubisten vorgeprägten Begriff der Simultaneität für diese Bilder: Zeitlich Auseinanderliegendes wird im Gemälde zu einem synchronischen Vorstellungsbild vereinigt.

Dieses in Delaunays Äußerungen zu findende Paradox läßt vermuten, daß die ambivalente, statische und zugleich dynamische Wirkung der *formes circulaires* beabsichtigt war. Sie ergibt sich aus den verschiedenen Möglichkeiten der Dechiffrierung der Formen als rotierende oder ineinanderfließende Formen einerseits und als stabile, durch orthogonale Gerüste versteifte Scheiben andererseits. Wenn das Angebot zweier sich ausschließender Sehweisen im Bilde auf der Ebene der Künstlertheorie paradox wird, so ist das nur konsequent: Wie man eine Vignette der Gestaltpsychologie nicht *gleichzeitig* als Sechseck und als Würfel sehen kann, selbst wenn *abwechselnd* beide Aspekte wahrzunehmen sind, so kann man vor den Kreisbildern nicht gleichzeitig der Illusion zeitlichen Ablaufs und der des

Abb. 7 Robert Delaunay, Lune No. 2, 1913, Öl auf Leinwand, 81 × 65 cm, Bonn, Städtische Kunstsammlungen



Stillstands, des Zugleichbestehens aller bildnerischen Gegebenheiten erliegen.¹⁹ Delaunay aber beanspruchte beides: In dem oben zitierten Brief, den der Künstler im Sommer 1913 an Mademoiselle de Bonin schrieb, heißt es: «Il ne s'agit pas du mouvement descriptif des cubistes-futuristes que les peintres appellent dynamisme. Les mouvements dont je parle, je les ressens, je ne les décris pas. Ils sont simultanés, par leur contraste, et non successifs.»²⁰

In den *formes circulaires* können keine *eindeutigen* Bewegungsabläufe verfolgt werden – auch nicht ansatzweise oder undeutlich. Dadurch unterscheiden sich die in ihnen suggerierten Bewegungsabläufe von solchen Bildern, in welchen bewegte Sujets dargestellt sind – selbst wenn die Künstler, wie Boccioni, mehr an eine subjektiv gesehene, innenweltliche Bewegtheit als an eine objektive Bewegung dachten. In dieser Hinsicht hob Delaunay zu Recht den Unterschied zwischen seiner eigenen Kunst und der der »cubistes-futuristes« hervor, selbst wenn er die tieferen künstlerischen Absichten der Futuristen, die sich ihrerseits an Bergson orientierten, nicht verstand.²¹ Die Formulierung »cubistes-futuristes« läßt vermuten, daß Delaunay im Sommer 1913 eine vereinheitlichte Vorstellung von den Futuristen und denjenigen Kubisten hatte, welche sich gerade besonders mit der Wiedergabe von Bewegung in Bildern beschäftigten: Marcel Duchamp und Jacques Villon. Die Gleichsetzung futuristischer und bestimmter kubistischer Tendenzen und die Unterstellung, den Kubisten sei es insgesamt um Bewegung gegangen, ist nicht völlig abwegig: Duchamp und Villon gehörten zu dem Kreis kubistischer Maler, die im Oktober 1912 ihre Gemeinsamkeit durch die aufsehenerregende Ausstellung »La Section d'Or« bekundet hatten; den Namen hatte Jacques Villon vorgeschlagen, der somit als Wortführer des Kubismus gelten konnte. Marcel Duchamp wies in mehreren Interviews darauf hin, daß die frühe technische Entwicklung des Kinos, die sogenannten »Strobophotographien« Etienne-Jules Mareys und der Futurismus ihn damals zu solchen bekannten Gemälden anregten wie *Nu descendant un escalier* (The Philadelphia Museum of Art). Das gleiche konnte Herbert Molderings auch für den älteren Bruder Jacques Villon plausibel machen. Da auch Giacomo Balla – nicht aber Boccioni, der wohl bedeutendere Maler – sich damals mit Mareys »Strobophotographien« auseinandersetzte, konnte Delaunay die Bewegungsdarstellungen in futuristischen Bildern und bei Duchamp oder Villon für gleichartig halten.

Die »Chronophotographien« Mareys, auf die sich die genannten kubistischen und futuristischen Künstler beziehen, haben einen stark kinematographischen Aspekt. Diesen wird Delaunay auch in den Bildern attackieren. Mit seinem »Chronophotographe«, der 1882 konstruierten sog. photographischen Flinte, konnte Marey eine einzige photographische Platte zwölfmal in der Sekunde mit einer Belichtungszeit von $\frac{1}{720}$ Sekunde belichten. Bewegungsabläufe, in einzelne Phasen zerlegt, wurden dadurch darstellbar gemacht. Nach dem gleichen Prinzip wird bei einer Filmkamera ein durch den Apparat laufender Film statt der photographischen Platte belichtet.²² Delaunay erklärte im Sommer 1913 seine Ablehnung jeder Bewegungsdarstellung, die von solchen Vorbildern aus der Frühgeschichte des Kinos angeregt war. Seine Äußerungen können dahingehend verstanden werden, daß die Kunst gerade solche Ziele verwirklichen müsse, die das Kino nicht verwirklichen könne: «Si le cinéma avait été une création sensible, simultanéité vraie de la représentation, c'était la déroute de l'Art. Au contraire il n'a fait que renforcer les croyances humaines vers d'autres buts. Ce successif est voué à la mort. La foule qui s'y rue, en sort sans conviction au fond.»²³ Am Kino störte Delaunay besonders die sukzessive Abfolge einzelner Bilder, welche durch die tatsächliche Bewegungsillusion ja völlig überspielt wird, in Mareys »Chronophotographien« aber sichtbar bleibt. Diese Sukzession sei der »Simultaneität« entgegengesetzt. Delaunays Aversion gegen das Kino und eine von ihm als kinematographisch gedeutete Kunst ist erst auf dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit Bergson zu verstehen.

III. Bergson und die »kinematographische Illusion des Denkens«

Delaunays Angriff gegen eine auf kinematographische Vorbilder zurückgreifende Kunst scheint einen tieferen geistesgeschichtlichen Hintergrund zu haben. Marey war Professor für Physiologie am Collège de France und leitete dort ein Laboratorium, welches sich nach dem Vorbild des damals berühmten Laboratoriums Wilhelm Wundts in Leipzig der physiologischen Psychologie widmete. Seine »Chronophotographien« dienten dem nervenphysiologischen Studium von Impulsen, Reizen und Reflexen, welche den Bewegungsablauf bei Tieren und Menschen begleiten. Auch die Wahrnehmung der bereits abgelaufenen Bewegung durch das Gehirn sollte untersucht werden. Ziel war die Erforschung der komplexen nervenphysiologischen Steuerung von Bewegungsabläufen.

Mareys Methoden kann man in ihrer ursprünglichen Sinngebung nur auf dem Hintergrund einer damals mit großem Aufwand betriebenen nervenphysiologischen bzw. psychophysischen Forschung verstehen. Dieser Wissenschaftszweig, der als Grundlagenforschung galt, repräsentierte die positivistisch geprägte Psychologie der 1880er Jahre. Gegen die von der Psychophysik verbreitete, in vieler Hinsicht pseudowissenschaftliche Weltanschauung, von der in der Kunst z. B. Seurat stark geprägt war, revoltierten im Bereich der Psychologie Freud, in dem der Grundlagen der Logik Frege, in dem der Philosophie Brentano und Husserl.²⁴

In Frankreich ging der wirkungsvollste Angriff gegen die Psychophysik von Henry Bergson aus, der ebenfalls Lehrer am Collège de France wurde – für die Beeinflussung des ideologischen Diskurses bis heute eine Schlüsselposition. Bergson gelang es, mit seiner Philosophie einen fast ebenso großen Einfluß wie vorher die Psychophysik zu erlangen. In den 1880er Jahren hatte er besonders eine wesentliche Grundvoraussetzung der Psychophysik ins Wanken gebracht: Er bezweifelte, daß die Intensität psychologischer Zustände (z. B. einer roten Farbempfindung) meßbar, quantifizierbar sei. Ihm galten solche »états psychiques« als »qualité pure«. In Bergsons im Jahre 1889 erschienenen Erstlingswerk »Les données immédiates de la conscience« ließ er keinen Zweifel daran, daß Grundfassungen seiner Philosophie in der Auseinandersetzung mit der Psychophysik entstanden. Über die Empfindung, die dem Gehirn meldet, daß der Körper Muskelkraft aufwendet, heißt es dort: «Lorsque le psychophysicien soulève un poids plus lourd, il éprouve, dit-il, un accroissement de sensation. Examinez si cet accroissement de sensation ne devrait pas plutôt s'appeler une sensation d'accroissement. Toute la question est là, car dans le premier cas la sensation serait une quantité, comme sa cause extérieure, et dans le second une qualité, devenue représentative de la grandeur de sa cause.»²⁵

Bergson ging sogar so weit, auch im Falle der Lichthelligkeit oder der Farbintensität jegliche Variation als einen qualitativen Sprung anzusehen und damit nicht nur Grundpositionen der Psychophysik, sondern auch Vorstellungen des Gemeinsinnes anzugreifen: Eine von uns wahrgenommene kontinuierliche Zu- oder Abnahme von Helligkeit auf einer weißen Fläche erklärt Bergson bezeichnenderweise unter Zuhilfenahme eines Argumentes aus der Psychophysik für im Grunde diskontinuierlich – wie die Abfolge der Regenbogenfarben: «Ce qui le prouve bien, c'est que le changement n'est pas continu dans la sensation comme dans sa cause extérieure, c'est que la lumière peut croître ou diminuer pendant un certain temps sans que l'éclairage de notre surface blanche nous paraisse changer: il ne paraîtra changer, en effet, que lorsque l'accroissement ou la diminution de la lumière extérieure suffirent à la création d'une qualité nouvelle. Les variations d'éclat d'une couleur donnée [...] se réduiraient donc à des changements qualitatifs, si nous n'avions pas contracté l'habitude de mettre la cause dans l'effet, et de substituer à notre impression naïve ce que l'expérience et la science nous apprennent. On en dirait autant des degrés de saturation.»²⁶

Da wir hier, wie ich meine, auf das erkenntnistheoretische Fundament des Bergsonschen Denkgebäudes stoßen, lohnt es, zu diesen Gedanken kritisch Stellung zu nehmen: Das erste Argument, daß wir keine Intensität der Wahrnehmung, sondern eine Wahrnehmung von Intensität haben, hätte Bergson dazu führen müssen, die Psychophysik auf Grund der Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung und dem Wahrgenommenen anzugreifen. Dann hätte er zugeben müssen, daß es natürlich z. B. ein mehr oder weniger intensives Rot geben kann, daß man aber – anders als es die Psychophysiker annahmen – die Intensität der Empfindung nicht messen kann, wohl aber die des Empfundnen. Wenn jemand etwa vor einer matt roten Fläche behauptete, er habe eine sehr intensive Rot-Empfindung, gäbe es kein Kriterium, dies zurückzuweisen. Die wirkliche Intensität des Rotes könnte man zum Beispiel mit einer Farbschablone messen. Kommen wir dabei zu dem Ergebnis, daß das vorliegende Rot ein sehr gebrochener Farbton ist, würden wir uns fragen, was derjenige, der es für intensiv hält, damit meint, und Kontexte konstruieren, die seiner Aussage einen Sinn gäben: etwa, daß es durch die Nachbarschaft anderer Farben in seiner Leuchtkraft gesteigert wird oder daß eine grün getönte Brille es satter erscheinen läßt.

Das zweite Argument aber, wonach wir keine quantitativen Übergänge, sondern nur qualitative Sprünge sehen, führt Bergson dazu, die Wahrnehmungen als das ursprünglich zuallererst Gegebene, »les données immédiates de la conscience«, für »qualité pure« zu halten und ihnen den Bereich der Quantität und der objektiv meßbaren Sukzession als sekundär gegenüberzustellen. So würde etwa die Wahrnehmung der reinen Rot-Qualität einem idealistischen Subjekt angehören, das diese Wahrnehmung erst durch eine quantifizierende Ausdrucksweise den anderen mitteilen kann. Die alte philosophische Unterscheidung zwischen Qualität und Quantität (Wesen und Materie, Intention bzw. Comprehension und Extension) verbindet Bergson mit den Anschauungsformen Raum und Zeit²⁷: Qualität gilt ihm insgesamt als zeitlich, Quantität als räumlich. Das ursprüngliche Medium der zunächst nach Bergson ja rein qualitativen Wahrnehmungen ist die Zeit, das der Quantität der Raum.

Es scheint eine Konsequenz des Bergsonschen Denkens zu sein, daß sich die *intersubjektive* Sprache stets verräumlichter Vorstellungsbilder bedienen muß und man sich nur durch deren Vermittlung über die reinen Qualitäten, die ursprünglichen Empfindungen mitteilen kann. Nun scheint aber das bloße Gewährwerden der angeblich zeitlichen Qualitäten schon eine rein *subjektive* Sprache vorauszusetzen. Wenn das *solus ipse* etwa ein Rot empfindet, setzt das zwar nicht notwendig eine Verbal-sprache voraus, aber doch die Relation zwischen dem Meinen und etwas Vermeintem. Für das »Rot« liegt dabei schon eine begriffliche Festlegung vor, die einer intersubjektiven Sprache entstammen muß. Bezieht sich aber der Begriff »Rot« unserer Sprache auf die ursprünglich von jedem einzelnen privatsprachlich so qualifizierten Rotempfindungen?

Wittgenstein versuchte in seiner Spätphilosophie zu zeigen, daß eine rein private Sprache überhaupt keine Sprache wäre: »Sind die Regeln der privaten Sprache *Eindrücke* von Regeln? – Die Waage, auf der man die Eindrücke wägt, ist nicht der *Eindruck* von einer Waage.« Die Annahme grundsätzlich privater Empfindungen aber setzt bereits eine solche unmögliche private Sprache voraus; keine privaten Wahrnehmungen ohne private Sprache! »Ich will über das Wiederkehren einer gewissen Empfindung ein Tagebuch führen. Dazu assoziiere ich sie mit dem Zeichen ›E‹ und schreibe in einem Kalender zu jedem Tag, an dem ich die Empfindung habe, dieses Zeichen. – Ich will zuerst bemerken, daß sich eine Definition des Zeichens nicht aussprechen läßt. – Aber ich kann sie doch mir selbst als eine Art hinweisende Definition geben! – Wie? Kann ich auf die Empfindung zeigen? – Nicht im gewöhnlichen Sinne. Aber ich spreche, oder schreibe das Zeichen, und dabei konzentriere ich meine Aufmerksamkeit auf die Empfindung – zeige also gleichsam im Innern auf sie. – Aber wozu

diese Zeremonie? denn nur eine solche scheint es zu sein! Eine Definition dient doch dazu, die Bedeutung eines Zeichens festzulegen. – Nun, das geschieht eben durch das Konzentrieren der Aufmerksamkeit; denn dadurch präge ich mir die Verbindung des Zeichens mit der Empfindung ein. – »Ich präge sie mir ein« kann doch nur heißen: dieser Vorgang bewirkt, daß ich mich in Zukunft *richtig* an die Verbindung erinnere. Aber in unserem Falle habe ich ja kein Kriterium für die Richtigkeit. Man möchte hier sagen: richtig ist, was immer mir als richtig erscheinen wird. Und das heißt nur, daß hier von »richtig« nicht geredet werden kann.«²⁸ – Die folgende Darstellung von Grundgedanken der Philosophie Bergsons geht also davon aus, daß sie auf der unnötigen Annahme von ursprünglich *reinen* Qualitätswahrnehmungen basiert, die erst hernach in Wahrnehmungen von Quantitäten übersetzt werden. Diese aber setzt die wiederlegbare Möglichkeit einer solipsistischen Privatsprache voraus.²⁹

Bergson reinigt das Medium der Zeit von allen Residuen räumlicher Vorstellung: Sie darf nicht wie ein Vektor als etwas zwischen den Zeit-»Punkten« Ausgespanntes verstanden werden; man muß sich vielmehr in sie als bloße Erlebniszeit, als »durée«, die sich selbst fortpflanzt und beständig vernichtet, hineinversetzen. In einer idealistischen Wendung wird hernach das in der »durée« unmittelbar Gegebene – reine Qualität, reine Form – dem räumlich nur vermittelt Gegebenen – Quantität, Materie – entgegengestellt. Denn unsere räumlichen, logischen Vorstellungen entstehen, laut Bergson, erst durch die Integration der diachronisch gewonnenen Wahrnehmungen in eine synchronische Ganzheit: ein Beweis dafür, daß die kontinuierliche, zeitliche Wahrnehmung etwas Ursprünglicheres ist als das diskontinuierliche Auseinander des Raumes.

Abb. 8 Robert Delaunay, Lune No. 3, 1913, Wachsfarben auf Leinwand, 25,5 × 21,1 cm, Paris, Sammlung Charles Delaunay



In seinem 1907 erschienenen Hauptwerk »L'évolution créatrice«, welches Delaunay eher als andere Werke des Philosophen zur Kenntnis genommen haben könnte, geht Bergson noch weiter: Indem er unser Erkenntnisvermögen (»conscience«) in die »intelligence« und die »intuition« einteilt, gesellt er der »durée« und der räumlichen, aus Quantitäten bestehenden Welt jeweils eine besondere Gabe des geistigen Zuganges zu. Wie die Quantität, spielt sich die Intelligenz im Medium des Raumes ab, wie die Qualität, agiert die Intuition in der Zeit. Die Intelligenz hilft uns, das Leben zu bewältigen und liefert uns die Erkenntnisse, die wir zum Handeln brauchen; die Intuition hingegen, die dazu ganz nutzlos ist, läßt uns das Leben selbst erkennen. Die Intelligenz wurde uns von der Evolution gegeben, die Intuition aber läßt uns die in uns selbst wirksame Evolution spüren. Die Intuition allein kann uns das Leben selbst begreifen lassen, da sie nicht ein Produkt des Lebens, sondern dieses selbst ist, sofern wir seiner innewerden. Wie sollte die Intelligenz dies auch leisten? «Déposée, en cours de route, par le mouvement évolutif, comment s'appliquerait-elle le long du mouvement évolutif lui-même? Autant vaudrait prétendre que la partie égale le tout, que l'effet peut résorber en lui sa cause, ou que le gallet laissé sur la plage dessine la forme de la vague qui l'apporta.»³⁰

Leider stehen uns die beiden Erkenntnisvermögen nicht wahlweise zur Verfügung, sondern die Intelligenz überlagert ständig die Intuition. Wir versuchen also fortwährend, uns Phänomene mit Hilfe der Intelligenz zu erklären, die eigentlich nur der Intuition verständlich wären. Deswegen gelangen wir, nach Bergson, z. B. nicht zu einem angemessenen Verständnis der Frage, wie die menschliche Freiheit angesichts der Naturnotwendigkeit möglich ist. Daß die Intuition so schwer unter dem Schleier der Intelligenz zum Vorschein kommt, ist nicht verwunderlich – wurde uns die Intelligenz doch von der Evolution gegeben wie dem Tiger sein Gebiß. Die innere Natur der Intelligenz und der Intuition begreifen wir, wenn wir uns die Frage stellen, welche Phänomene nur die Intuition erfassen kann und welche Illusionen sich die Intelligenz macht, wenn sie sich ein Verständnis dennoch einbildet.

Das erste dieser Phänomene ist die »durée«. Warum kann die Intelligenz die »durée« nicht erfassen? Die Antwort ist, daß die Intelligenz stets mit Quantitäten operiert. Die »durée« ist – nach Bergson – nicht mit dem identisch, was wir gewöhnlich als »Zeit« bezeichnen. Denn die Zeit stellen wir uns in Analogie zum Raum als ein kontinuierliches Medium vor, in welchem man zählen kann. Den Begriff der Zahl entwickelt Bergson assoziationistisch aus dem Begriff der Undurchdringlichkeit. Leibniz hatte an dem von Descartes entwickelten dualistischen Begriff der Materie als einer »res extensa« kritisiert, daß die Materie – die Welt der wirklichen und nicht der nur gedachten Dinge – nicht nur ausgedehnt, sondern auch körperlich sei, und Körper seien undurchdringlich.³¹ Wir können uns nicht vorstellen, daß zwei Körper sich zugleich am selben Ort befinden. Bergson sieht in diesem logischen – nicht der Erfahrung entstammenden – Axiom den Ursprung der Zahlenreihe.

Nun quantifizieren wir aber auch unsere Bewußtseinszustände – schon, indem wir sagen, einer folge auf den anderen in der Zeit. Dabei können sie doch unmerklich und fließend ineinander übergehen, ohne daß unser Bewußtsein zwischen zwei Wahrnehmungen oder zwei seelischen Empfindungen jemals einen Sprung machen müßte. Nach Bergson wird die Zeit auf dieselbe Weise nur in Analogie zum Raum gesetzt, nicht als das, was sie ist, nämlich »durée«, vorgestellt, sondern verräumlicht. In einer solchen verfälschten Vorstellung kann man sich das zeitlich ebenso wie das räumlich Auseinanderliegende in seiner Sukzession gleichzeitig präsent halten.

Überhaupt haben wir stets, wenn wir die Zeit gemäß dem Vorher und dem Nachher ordnen, eine vom Raum beeinflusste Vorstellung von ihr: «On ne saurait établir un ordre entre des termes sans les distinguer d'abord [. . .]; en un mot, on les juxtapose, et si l'on établit un ordre dans le successif, c'est que la succession devient simultanéité et se projette dans l'espace.» Die »durée« – als das innere, nicht

verräumlichte Wesen der Zeit – erleben wir aber nur, wenn rein qualitative Wahrnehmungen und Empfindungen die Seele ganz ausfüllen, ohne neben erinnerte Sinnesdaten gestellt zu werden: «La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs.»³²

Die Intelligenz ist dieses Erlebnisses schon deswegen nicht fähig, weil sie auf der Ebene der ursprünglichen Qualitätswahrnehmung noch gar nicht vorhanden ist: Sie entsteht erst mit der Vorstellung des Raumes. Diesen läßt Bergson ebenso wie das Zählen aus der »juxtaposition« zweier als undurchdringlich vorgestellter Körper hervorgehen. Die Vorstellung des Raumes entstammt nicht der Natur, denn in der Natur nehmen wir immer nur qualitative Unterschiede wahr. Raum ist somit im strengen Sinne, anders als die Zeit, nichts in der Natur Vorkommendes. An sich sind die Sinnesindrücke nicht ausgedehnt, sondern reine Qualität: «... des sensations inextensives resteront ce qu'elles sont, sensations inextensives, si rien ne s'y ajoute. Pour que l'espace naisse de leur coexistence, il faut un acte de l'esprit qui les embrasse toutes à la fois et les juxtapose»³³

Der Ursprung der Intelligenz erklärt nach Bergson, warum sie die »durée« nicht erleben kann und sich die Zeit nur als eine verräumlichte vorstellt. Damit aber hat sie auch zum Phänomen des Lebens keinen angemessenen Zugang. Wie aber wird dieses der Intuition greifbar? Bergson erklärt das mit einem idealistischen Gedankengang, den wir in einer anderen Form von Schopenhauer kennen. Der freie Willensakt war für diesen ein Urerlebnis, weil wir nur hier die Verbindung zwischen der Ursache (der Willenssetzung) und der Folge (ihrer Verwirklichung) von innen erleben. Der Wille ist für Schopenhauer von innen gesehen das, was die Kausalität von außen gesehen ist.³⁴

In analoger Weise finden wir für Bergson, wenn wir uns wie im Traume dem Ineinander der Seelenzustände und Eindrücke preisgeben, das innere Wesen des Lebens: «La vie est en réalité d'ordre psychologique, et il est de l'essence du psychique d'envelopper une pluralité confuse de termes qui s'entreprenètent» In mir finde ich immer nur »durée«, nur wechselseitige Durchdringung und Kontinuität. «Telle est ma vie intérieure, et telle est aussi la vie en général.»³⁵ Wie Schopenhauer den Willen sieht auch Bergson die »intuition«, die die Natur des Lebens von innen versteht, in Momenten der Freiheit aufleuchten. Die Freiheit ist ein weiteres der Intelligenz unzugängliches Phänomen. Sie entsteht mit dem Bewußtsein. Denn nur ein Wesen, das sich zwischen einem »nombre illimité de mécanismes moteurs« (man beachte die der Psychophysik entlehnte Ausdrucksweise!) entscheiden kann, ist frei: «Conscience est synonyme d'invention et de liberté». Normalerweise hat aber das Bewußtsein, geleitet von der Intelligenz, eine falsche Vorstellung von seiner eigenen Freiheit: «Elle apercevra donc toujours la liberté sous forme de nécessité; toujours elle négligera la part de nouveauté ou de création inhérente à l'acte libre, toujours elle substituera à l'action elle-même une imitation artificielle, approximative obtenue en composant l'ancien avec l'ancien et le même avec le même.»³⁶ Wenn aber das Bewußtsein im Moment des freien Handelns der Freiheit inne wird, anstatt sich die Handlung als Mittel zum Erreichen eines Zieles vorzustellen, kann es den die Materie durchquerenden Lebensstrom, den »élan vital«, gewahren.

Natürlich fallen alle räumlichen Vorstellungen, die man sich vom Leben macht, in diesem Moment gleichsam von ihm ab: «Si, dans son contact avec la matière, la vie est comparable à une impulsion ou à un élan, envisagée en elle-même, elle est une immensité de virtualité, un empiètement mutuel de mille et mille tendances qui ne seront pourtant mille et mille qu'une fois extériorisées les unes par rapport aux autres, c'est-à-dire spatialisées»³⁷ Im Moment der Intuition sehen wir gleichsam, warum wir frei sein können, obwohl doch alles in der Natur, also auch unsere Handlungen, nach Ursache und Folge determiniert ist. Die Freiheit nämlich ist für Bergson etwas Ursprünglicheres als



Abb. 9 Robert Delaunay, *Formes circulaires. Soleil, lune*, 1913, Öl auf Leinwand, 64 × 100 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum

die Vorstellung der Notwendigkeit, in der er nur ein Instrument sieht, dessen sich das Leben bedient, womit es sich also nicht selbst begreifen kann. Durch Notwendigkeit ist das Reich der Materie geregelt, aber die Evolution zeigt, daß der in uns spürbare Lebensstrom mächtiger ist als die Materie und in der menschlichen Freiheit zu sich selbst findet.: « L'élan de vie dont nous parlons consiste, en somme, dans une exigence de création. Il ne peut créer absolument, parce qu'il rencontre devant lui la matière, c'est-à-dire le mouvement inverse du sien. Mais il se saisit de cette matière, qui est la nécessité même, et il tend à y introduire la plus grande somme possible d'indétermination et de liberté. »³⁸

IV. Delaunays Auseinandersetzung mit der Bergsonschen Lehre

Wie aber kann das Bergsonsche System Delaunays Kritik an der »kinematographischen« Bewegungsdarstellung der Kubisten und der Futuristen verständlich machen? – Die Hindernisse, die die Intelligenz der Intuition in den Weg stellt, sucht Bergson im vierten und letzten Kapitel von »L'Évolution créatrice« zu charakterisieren und auszuräumen. Dessen Überschrift führt uns zurück zum Problem der Bewegung, das Delaunay vor allem interessierte: «Le Mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécaniste». Bergson greift hier u. a. an, daß man sich in die »durée« nicht direkt hineinversetze, sondern sie mittels der Intelligenz auf einem Umweg zu ver-

stehen versuche. Das geschehe, wenn wir die Bewegung in eine Reihe von Stadien zerlegen und sie uns nur als einen abstrakten Übergang von einem Stadium zum nächsten vorstellen. Wenn man glaube, so das Wesen der Bewegung erleben zu können, erliege man einer Illusion: « Elle consiste à croire qu'on pourra penser l'instable par l'immobile. » So gehe auch der »cinématographe« vor: Aus allen individuellen, ganz ungleichartigen Bewegungen in der Natur extrahiere dieser gewissermaßen eine abstrakte, gleichlaufende (homogene) Bewegung, nämlich die des Apparates. « Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. [...] le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique. »³⁹ Solche Vorstellungen erklären, wie ich meine, Delaunays Ablehnung der Futuristen und des Kinos.

Wenn aber ein solch schwieriger, erst im Kontext von Bergsons System überhaupt verständlicher Gedanke bei Delaunay in der gleichen Bedeutung wiederkehrt, liegt die Vermutung nahe, daß der Künstler sich intensiv mit Bergsons philosophischem Evolutionismus auseinandersetzte. Dieser Annahme soll nun anhand der Äußerungen Delaunays nachgegangen werden, die in engem Zusammenhang mit der Arbeit an den *formes circulaires* stehen. Dabei sollte man indessen nicht erwarten, daß der Künstler die Theorien, die er parallel zur Arbeit an den *Fensterbildern* entwickelt hatte, einfach aufgab. Wie Virginia Spate es überzeugend dargelegt hat, hatte Delaunay damals in Anlehnung an Leonardos Paragone zwischen der Malerei und der Poesie den Vorteil der Simultaneität gerade darin gesehen, daß das ganze Bild mit seinen Farbharmonien zugleich, also in einem einzigen Augenblick, in unserer Vorstellung präsent sei.⁴⁰ Will Delaunay diese Überzeugung nicht aufgeben, stellt sich bei der Auseinandersetzung mit Bergson zwangsläufig die bereits aufgeworfene Frage, wie zugleich mit der simultanen Farbharmonie die Illusion der Bewegung hervorgebracht werden kann. Die Bergson entlehnte Forderung, daß die vorgestellte Bewegung nicht kinematographisch sein solle, kam dem Künstler auf der Suche nach einer Lösung dieses Problems entgegen.

Es verhält sich wohl nicht so, daß Delaunay seiner Lehre über die »Simultaneität« aus dem Jahre 1912 im darauffolgenden Jahr einfach seine Auffassungen über die Bewegung aufpropfte, ohne deren Unvereinbarkeit zu bemerken. Von Anfang an war er sich darüber im klaren, daß die Auseinandersetzung mit der »durée« und dem »élan vital« in der Malerei auf das Problem der Bewegung hinauslaufen mußte. Zu dieser Einsicht waren vorher die Futuristen gelangt. Da Bergsons Lehren damals in Künstlerkreisen in aller Munde waren, konnte Delaunay die beiden Probleme von vornherein für zusammengehörig halten. Zudem konnte er jederzeit Bergsons öffentliche Vorlesungen am Collège de France besuchen.⁴¹

Dank des Briefes, den Delaunay noch im Jahre 1912 an August Macke richtete, ist der Beginn und der anfänglichen Umfang der Identifikation mit Bergsonschen Gedankengängen recht deutlich abzuschätzen. An diesem Punkt können wir durch eine theoretische Neuorientierung des Künstlers eine stilistische Neuentwicklung erklären. Delaunay benutzt darin stets die Wendungen »la vraie vie« und »le mouvement vital« in gleicher Bedeutung; die Feinde der Kunst sind für ihn nun die Feinde der »créateurs véritables qui représentent la vie et le mouvement«. Auch der Künstler will nun auf dem Grund seiner selbst den einen ungeteilten »élan vital« finden – auch, wenn er es nicht mit diesem, übrigens auch von Bergson selten verwendeten Ausdruck sagt. Sein Ziel ist »la sensibilité, le fond de nous mêmes, notre vie en un mot; c'est la même chose pour nous tous, qui cherchons à nous identifier dans le sens le plus grand«. Für Bergson greifen die Kategorien von Einheit und Vielheit nicht einmal auf das innere Wesen des Lebens; die Intuition findet immer wieder nur das gleiche Leben vor. So ist auch für Delaunay die »identification du moi et des autres« ein selbstverständliches Ziel – obwohl jeder Mensch sich »par son essence, son mouvement personnel devant l'universel« unterscheide.



Abb. 10 Robert Delaunay, *Formes circulaires. Soleil, lune*, 1913, Öl auf Leinwand, Ø 134 cm, New York, The Museum of Modern Art, Mrs. Simon Guggenheim Fund

Wenn Delaunay Macke vorwirft, sich nicht genügend an der Natur zu orientieren, so hat er dabei ein von Bergson beeinflusstes Verständnis von Natur als dem Reich der Materie, der Notwendigkeit im Sinne. Denn erst hier komme die Freiheit, synonym mit dem Leben, zu sich selbst: «C'est là ou seul peut évoluer l'Esprit par la comparaison des antagonismes, les rivalités, les mouvements ou naît le moment décisif, ou l'homme s'identifie sur la Terre. Il ne peut s'agir d'autre chose en art. Je dis indispensable de regarder devant et derrière soi dans le présent. Si, et je le crois, il y a tradition, cela ne peut exister que dans le sens du mouvement le plus profond de la culture.» Auf diesem Umweg gibt Delaunay zu verstehen, daß er sich bewußt ist, wie sehr eine bildnerische Beschäftigung mit der »durée réelle« sich an den Widersprüchen der Materie stoßen muß.

Delaunay übernahm indessen mehr als das in seinen Äußerungen bisher unbekanntes philosophisches Pathos und den Jargon. Sein Verständnis geht weiter, als es die ungeschickte Ausdrucksweise vermuten läßt. Geschickt formt er Bergsons Gedanken um, damit sie in der Malerei fruchtbar werden können. Die Bewegung muß für ihn das eigentliche Ziel der neuen Malerei sein: «La vision représentative de l'art dans la peinture est, donc, un mouvement à qui il faut ces conditions pour être vital et représentatif. Ce sont ces choses qui forment un changement si brusque entre la composition ancienne et moderne. C'est que l'art nouveau est la représentation visuelle, le mouvement même de notre inspiration dans sa plus grande création objective.» Damit will Delaunay ein der Philosophie entlehntes Lebensgefühl nicht einfach illustrieren; er will im Medium der Malerei selbst anschaulich philosophieren. Der Künstler hält an Leonardos Gedanken über die herausragende Rolle des Sehannes fest und identifiziert, anders als Bergson, das Sehen mit dem Leben selbst: «Voir est un mouvement. La vision est le véritable rythme créateur; discerner la qualité des rythmes, c'est un

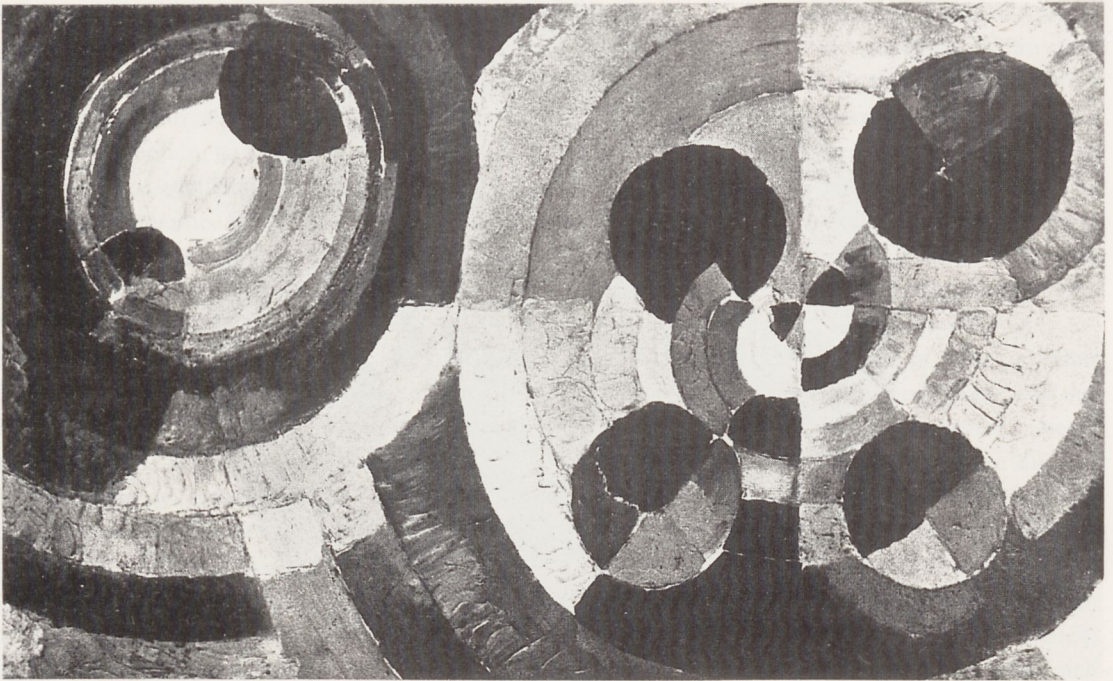


Abb. 11 Robert Delaunay, *Formes circulaires. Soleil, lune*, 1913/1935, Öl auf Leinwand, 67 × 110 cm, Zürich, Kunsthaus

mouvement, et la qualité essentielle de la peinture est la représentation, le mouvement de la vision qui fonctionne en s'objectivant vers la réalité. C'est l'essentiel de l'art et la plus grande profondeur . . . »

Schon in den Bildern früherer Serien über die Themen *St-Séverin*, *Tour Eiffel* oder *Ville* war es Delaunays Anliegen, die räumliche Tiefe über die Möglichkeiten der Zentralperspektive hinaus zu steigern. Die »profondeur« und die »simultane« Harmonie der Farben bringt Delaunay in sein neues Anliegen mit ein. Die Räumlichkeit faßt er nun als eine in eine unwägbare Tiefe eingreifende Bewegtheit auf: «J'ajoute qu'avec la simultanéité des couleurs est forcément adéquat le sens de la profondeur; sans cela il n'y a pas de mouvement – par conséquent toute peinture qui ne concorde pas à ces premières nécessités sera pour moi de l'arabesque soit en couleur, ou linéaire (ce qui est la même chose). Chercher ou vouloir du mouvement dans l'arabesque, c'est impossible.»⁴²

Auch seine bereits verfestigten Ideen zur Farbenlehre formte Delaunay gemäß seiner neuen Anschauungen um. Er gelangte dabei zu der Überzeugung, daß die Bewegung des Motivs, die entscheidende Neuerung der *formes circulaires* gegenüber der Serie der *fenêtres*, allein durch die Farbe erzeugt werde. Die gezielte Anwendung komplementärer Farbpaare und solcher, bei denen das komplementäre Gleichgewicht verhindert wird, sollten die Formen zum Kreisen bringen. In einem im Sommer 1913 geschriebenen Brief erklärt er die Erfahrungen, die er bei seinen Versuchen über die Erzeugung von Bewegung durch die Farbe machte: «Tout est couleur en mouvement (profondeur): qui est la construction de ce que j'appelle la représentation simultanée. Il y a des qualités de mouvement de toutes forces: les mouvements lents, des compléments, les mouvements vites, des dissonances.»⁴³ Dieses Gedankenmodell, wonach Farbwirkungen als Dissonanzen

bezeichnet werden, ist ein Rest von Positivismus in Delaunays Weltbild. Es wurde von Charles Henry und anderen auf dem Hintergrund der Psychophysik entwickelt und von Seurat auf die Kunst bezogen. Man übertrug die durch Helmholtz erforschten Schwingungsgesetze aus dem Bereich der Akustik auf den der Farbtheorie. Wenn die Harmonien in der Musik auf Tonschwingungen beruhen, die in einem mathematischen Verhältnis zueinander stehen, so nahm man für die Komplementärfarben irrümlicherweise das gleiche an. In gleicher Weise ist auch Delaunays Denkmodell pseudowissenschaftlich. Würde es zutreffen, müßten die *soleils* mit ihren komplementären Farbpaaren weniger bewegt wirken als die »dissonanten« Bilder über den Mond. Tatsächlich wird die Bewegung eher durch die Hell/Dunkel-Kontraste hervorgerufen als durch die »Dissonanzen«. ⁴⁴ Das läßt die Frage nach dem Charakter der Bewegungsillusion in den *formes circulaires* offen.

V. Über die Darstellbarkeit von Bewegung in der Malerei. Zur analytischen Beschreibung nichtgegenständlicher Kunst

In der jüngsten Diskussion wurde die Frage nach einem Einfluß Bergsons auf Delaunay stets mit dem Problem in Verbindung gebracht, ob eine der »durée« entsprechende Bewegtheit, die sich nicht auf einzelne Gegebenheiten beschränkt, sondern simultan das ganze Bildgeschehen und den Betrachter umgreift, in der Malerei überhaupt darstellbar ist. Von der Beantwortung dieser Frage war die Entscheidung darüber, ob Bergson dem Künstler entscheidende Anregungen gab, abhängig: Wäre eine solche Bewegung grundsätzlich nicht darstellbar, könnten auch die *formes circulaires* nicht als bildnerische Reaktionen auf Bergsons Lehre aufgefaßt werden. Deswegen soll dieser Problemkreis hier zunächst erörtert werden, bevor darauf eingegangen wird, wie die bildnerischen Mittel, durch die Delaunay in den *formes circulaires* Bergson entlehnte Gedanken anschaulich machen will, als Zeichen aufzufassen sind. Der semantische Charakter von Delaunays künstlerischer Sprache wurde, wie ich meine, in der Diskussion der *formes circulaires* bisher oft verkannt. Abschließend folgen Überlegungen dazu, ob die vielfältigen Probleme bei der Deutung der Kreisbilder nicht einen gemeinsamen methodischen Ursprung haben und somit möglicherweise auch in der Auseinandersetzung mit anderen nichtgegenständlichen Kunstwerken systematisch vermieden werden können. Diese Überlegungen haben, wenn überhaupt, dann nur unabhängig von der hier vorgeschlagenen Interpretation einen Wert.

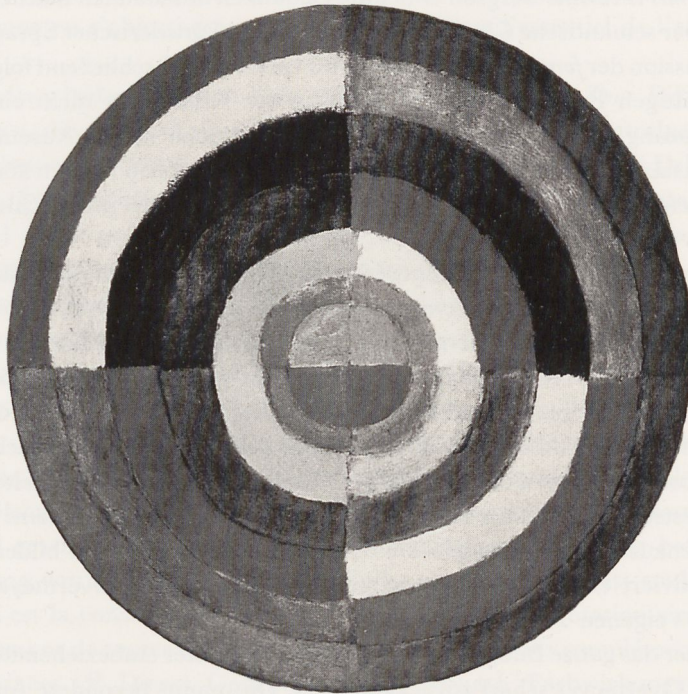
Gegen den Anspruch des Künstlers, diachronische Bewegung in simultanen, also synchronischen Harmonien darzustellen, wurden schwerwiegende Argumente vorgebracht, die zur Zurückweisung der These führte, daß »Delaunays Malerei die vollkommenste Versinnlichung der Ideen Bergsons« sei, was Max Imdahl zuerst 1967 behauptete. Unterstützt wurde er darin 1975 von Ivor Davies: "The 'Disk' series suggest a generalized state of 'becoming', an abstract form of motion recalling Bergson's discussion of colour theories in which he came to the conclusion that each passage from one colour to another possesses its own unique quality." Lorenz Dittmann bezweifelte dies wenig später und brachte eine Feststellung Helmut Plessners gegen Delaunays *formes circulaires* in die Diskussion: »Farben und Farbenzusammenstellungen können keine Folgeordnungen bilden, außer wenn sie gegenständlich motiviert erscheinen.« Dittmanns Schülerin Gudula Overmeyer ergänzte dessen Kritik an Delaunays eigenen Theorien. ⁴⁵

Die Vorstellung einer das ganze Bildgeschehen und den Betrachter einbeziehenden Bewegtheit wird von Dittmann und Overmeyer scharf zurückgewiesen. Dittmanns besondere Aufmerksamkeit gilt

den »in den bildlich dargestellten Bewegungsformen und Handlungszusammenhängen implizierten Zeitstrukturen«. Für den Begriff des Rhythmus in Werken der bildenden Kunst unterscheidet er in Anlehnung an Panofskys Untersuchung von Dürers Allerheiligenbild zwei Bedeutungsebenen. Von Rhythmik könne man sprechen »einmal in Hinsicht auf die dargestellte Bewegung – wobei jede Einzelbewegung an ihren Wendepunkten gefaßt werden müßte – zum anderen im Hinblick auf die Rhythmik der Linien- und Farbgebilde als solcher«. Bergsons Vorstellung der »durée« zieht Dittmann heran, um den Zeitraum, innerhalb dessen sich die im Bildwerk gezeigte Handlung abspielt, namhaft zu machen; diese das Einzelgeschehen rahmende Zeit könne »vornehmlich durch den Bildgrund veranschaulicht werden«.

Die historische Untersuchung des Zusammenhangs zwischen diesen drei Ebenen der Zeitlichkeit – der abstrakten, u. a. durch herausgehobene Farbfelder hervorgerufenen Bildrhythmik, der Bewegung der dargestellten Figuren und der im Hintergrundgeschehen gemeinten rahmenden Zeitdauer – gelangt zu dem Ergebnis, daß sich bis zum Impressionismus »die Farbbewegung auf der Grundlage der Gegenstandsdarstellung« entfaltete. Wird dabei an Figurenbilder gedacht, ist die gemeinte »Zeitstruktur« eigentlich ein erzählender Zusammenhang. Einen solchen kann man in Delaunays *formes circulaires* ebensowenig wie überhaupt irgendeine Bewegung von Gegenständen konstatieren. Dittmann wirft daraufhin die Frage auf, ob Delaunay angesichts der Unmöglichkeit, Zeitlichkeit aus den abstrakten Bildgegebenheiten allein entstehen zu lassen, »mit seiner Betonung und spekulativen Überhöhung der Simultaneität nicht eher aus einer Not eine Tugend gemacht« habe, und bezweifelt mit Plessner, daß »Farben überhaupt aus sich selbst Folgeordnungen erstellen«

Abb. 12 Robert Delaunay, Disque. Première Peinture inobjective, 1913, Öl auf Leinwand, Ø 134 cm, Meriden/Connecticut, Sammlung Mr. und Mrs. Burton Tremaine



können.⁴⁶ Die Frage trifft den Kern des Problems, denn das Aufregende und unser begriffliches Denken Verwirrende an den Kreisbildern ist tatsächlich, daß in ihnen weder eine Handlung erzählt wird, noch sich überhaupt etwas ereignet, obwohl sich augenscheinlich die Illusion der Bewegung einstellen kann. Wenn diese aber nicht, wie Delaunay behauptete, durch die Farbe hervorgebracht wird, wodurch kommt sie dann zustande? Das ist die wichtigste Frage, die Overmeyer beschäftigt. Letztlich kann aber auch ihre Antwort, wie ich meine, nicht überzeugen.

Overmeyer scheint zu der Auffassung zu gelangen, Zeitlichkeit und Bewegungsillusion in Gemälden stehe immer im Zusammenhang damit, daß der Künstler die Augenbewegung steuere, mit welcher der Blick des Betrachters sich das Bild erschließt. Auch Delaunay habe durch die geometrischen Strukturen »Wege« im Gemälde angelegt, denen das Auge des Betrachters folge. Overmeyer geht es um die zeitliche Komponente, die jedem Seher zukommt: »Jede Gestalt hat bzw. ist Zeitgestalt. Die rhythmische Zeitgestalt zeichnet sich durch eine besondere Gestaltetheit in der Zeit aus. Rhythmusgestalt und Simultaneität ohne Sukzession sind undenkbar.« Mit dieser Begründung lehnt sie Delaunays Anspruch ab, anders als die Futuristen eine nicht sukzessive Bewegtheit in seinen Bildern suggerieren zu können. Den Anspruch auf Simultaneität versteht Overmeyer so, als glaube der Künstler daran, die Bewegung könne in seinen Bildern auf einen Blick erfaßt werden. Daher sieht sie in der Vereinigung des Gegensatzes von Simultaneität und Sukzession, der für Delaunay paradigmatisch war, geradezu einen Irrtum: »Sein kontrastisches Prinzip – Simultaneität rhythmisch bewegter Farbformen im Gegensatz zur sukzessiven Perzeption anderer bildnerischer Kompositionsformen – muß als falsch bezeichnet werden.« Sie stellt weiterhin fest, daß auch die Kreisbilder nur durch eine Bewegung der Augen von uns durchgemessen werden können: »Es gilt deshalb festzuhalten, daß trotz einer sehr raschen Synthetisierungsmöglichkeit der Einzelwahrnehmungen, besonders bei Delaunays Kreisbildern, eine Simultanerfassung der Ganzheit der Teile in ihrem Mit- und Gegeneinander vom Betrachter nicht zu leisten ist.«⁴⁷

Durch den Versuch einer wahrnehmungspsychologischen Analyse der »Zeitgestalt« in den *formes circulaires* gelangt auch Overmeyer zu der Überzeugung, daß die »Delaunaysche Formulierung [. . .] nicht Dauer im Bergsonschen Sinne« darstelle; dazu fehle es der vor den Bildern erlebbaren Bewegung an Kontinuität: »Es ist eine interessante Zeit, eben strukturierte Zeit von abwechslungsreicher Dauer. [. . .] Bei Delaunay überwiegen die Phänomene des Wechsels. Die Dimension der Gegenwart wird als relativ kurze, spannungsvolle Dauer, als Kreisen im Jetzt erlebt und eben nicht als Fließen der Zeit, wo Dauerphänomene überwiegen.«⁴⁸

Aber ist die Vorstellung, daß die Bewegungsillusion in Kunstwerken mit der vom Künstler gelenkten Augenbewegung zusammenhängt – um es mit einer Formulierung Wittgensteins zu sagen –, nicht nur ein Bild, das uns gefangen hält? Gibt es Darstellungen, von denen wir sagen würden, wir sehen etwas Bewegtes, auch ohne daß wir dieser Bewegung mit den Augen folgen? Ein einziges Beispiel könnte uns von dem Bild eines mechanistischen Zusammenhanges zwischen dem Verstehen der Bewegtheit und der Augenbewegung befreien. Bei einem sich schnell drehenden Speichenrad erkennt man die Bewegtheit ohne jede Augenbewegung und ohne jedes Verfolgen des Bewegten mit dem Auge. Man kann sogar die Illusion haben, es drehe sich in die der tatsächlichen entgegengesetzte Richtung. Auch in Delaunays Kreisbildern sieht man Bewegtheit durch das Aufleuchten eines bestimmten Aspektes: Wir können die geometrischen Strukturen im Gemälde als sich drehende, farbige Scheiben auffassen. Wenn wir sie so sehen (lesen), können wir sie nicht zugleich für unbewegt halten. Dann nämlich sehen wir einen anderen Aspekt dieser Strukturen: Wir fassen sie z. B. als zusammengesetzt aus Viertelkreisen auf. Wäre die Bewegungsillusion nicht durch bildnerische Zeichen, sondern durch »perzeptuell-optimale Gegebenheiten« bewirkt, könnten wir gar nicht

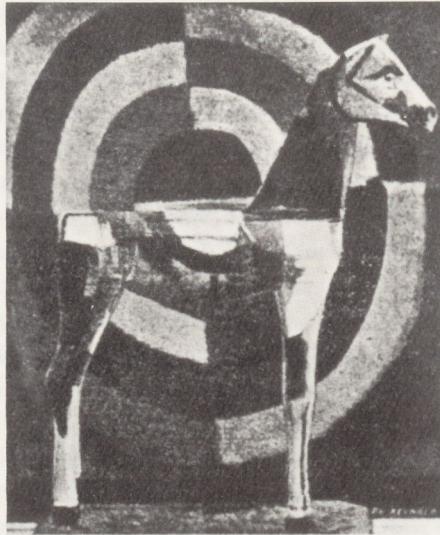


Abb. 13 Robert Delaunay, Pferd, Prisma, Sonne, Mond, 1913, verschollen

umhin, Bewegung in diesen Gemälden zu sehen. Die Bewegung im Bilde wäre über den Hebel der Augenbewegung gewissermaßen zwangsläufig mit unserem Gehirn verbunden. Durch eine eingehende Bildbetrachtung kann man leicht feststellen, daß der Eindruck der Bewegtheit sehr schnell für Augenblicke ganz zum Erliegen kommt. Wir können die *formes circulaires* auch als unbewegt sehen. Delaunays Erklärung, wonach die Bewegung durch schnelle oder langsame Farbschwingungen zustandekommt, ersetzt Overmeyer durch eine gleichartige, ebenfalls psychologistische Erklärung. Experimentalpsychologie muß hier für etwas herhalten, was nur durch sprachlogische Analyse oder, nach älterer Auffassung, durch Erkenntnistheorie geleistet werden kann.

Damit soll nicht behauptet werden, daß eine Augenbewegung nicht den Vorgang des Sehens von Dingen begleiten kann, die als bewegt aufgefaßt werden. Möglicherweise begleitet sie den Sehvorgang, auch von unbewegten Dingen, sogar stets. Nur erklärt sie die Auffassung von etwas Gegebenem als bewegt nicht. Auch optische Gegebenheit, die wir uns durch die Augenbewegung erst allmählich erschließen, können wir danach dennoch simultan vor unserem geistigen Auge präsent halten. Gestaltpsychologen haben Beispiele konstruiert, die es nahelegen, das Erkennen komplexer optischer Strukturen als ein plötzliches Verstehen des Zusammenhanges der Teile eines Ganzen anzusehen.⁴⁹ Offenbar erschließt sich in solchen Fällen nicht das Auge allmählich etwas, vielmehr verstehen wir Strukturen, die wir dann simultan in all ihren Teilen präsent haben. So steht auch die von Delaunay beanspruchte Simultaneität mit der gleichfalls beanspruchten Bewegtheit nicht unbedingt im Widerspruch. Delaunay meint mit »Simultaneität« nicht, wie Overmeyer ihm unterstellt, das Erfassen auf einen Blick. Wenn er den Paragone zwischen Malerei und Dichtung aufgreift und ihn auf die Musik überträgt, muß er nur behaupten, daß wir die harmonische Wirkung der Farben und Formen in einem durch ein Vorstellungsbild vervollständigtem Wahrnehmungseindruck gleichzeitig »vor Augen« haben können, während wir eine Melodie nicht simultan »im Ohr« haben können. Die Kubisten haben mit ihrer lapidaren Auffassung vom »objet tableau« mindestens darin recht, daß ein Bild ein konstanter, der unmittelbaren Erlebniszeit entthobener Gegenstand ist – das trifft

auch auf Delaunays Bilder zu, und unter anderem darauf wollte er durch die Übernahme des kubistischen Konzeptes der »simultanéité« hinweisen.

Wenn man, wie Dittmann, den Bildhintergrund für das geeignete Medium zur Vermittlung der Bergsonschen »durée« hält, sieht man sich zu der Forderung genötigt, Delaunay hätte die »durée« durch Bildzeichen für Unbewegtes veranschaulichen sollen – was nur darauf hinausläuft, daß »durée« im Sinne Bergsons nicht darstellbar ist. Wenn wir uns das Bergsonsche System mit seiner Gleichsetzung von Intention, »qualité pure« und »durée« nicht zu eigen machen, wäre die »durée« tatsächlich vergleichbar z. B. der Erddrehung, von der ich weiß, die ich aber nicht wahrnehme oder dem Geräusch, welches mir nachts im Flugzeug sagt, daß es fliegt. Eine solche, keineswegs abwegige Auffassung setzt aber nicht eine Kritik Delaunays, sondern Bergsons voraus. Von »Dauer« im Bergsonschen Sinne zu sprechen ist doch nur dann nicht banal, wenn man zugleich von Bewegung spricht – allerdings von einer Bewegung, die das ganze Bildgeschehen und den Betrachter zugleich umfaßt. Da eine Bewegung nur korrelativ zu etwas Unbewegtem überhaupt wahrgenommen werden kann, versuchte Delaunay, die eigentlich nicht darstellbare alles umfassende Bewegung durch eine solche zu *symbolisieren*, die wenigstens nicht wie üblicherweise durch das Fortschreiten von einem zum nächsten vermittelt wird. Statt die Bewegung eines Objektes durch den Gegensatz zu Unbewegtem verstehbar zu machen, läßt Delaunay den Betrachter zwischen einer Lesart schwanken, die den Gegenstand als bewegt nimmt, und einer anderen, die ihn als unbewegt sieht – indem etwa auf dem Augenhintergrund tanzende Nachbilder der Sonne oder des Mondes assoziiert werden. Da wir uns zugleich nicht darüber im Klaren werden, daß diese Lesarten einander ausschließen, sich mithin nur nacheinander oder abwechselnd einstellen, werden uns die *formes circulaires* zum Paradox einer unbewegten Bewegung – einer Bewegung, die nur stattfindet, wenn wir sie sehen wollen. So werden die *formes circulaires* tatsächlich ein *Symbol* für die Bergsonsche »durée«, die bewegende Kraft der Evolution, des Lebens, der wir nur innwerden können, die sich der Intelligenz aber niemals zeigt. Für Delaunay wurden die Kreisformen so etwas wie Ikonen, die ein im Sinne der Bergsonschen Philosophie pointiertes modernes Bewegungs- und Raumerleben anschaulich machen sollen.

Nur eine solche, bloß als Aspekt aufleuchtende, subjektiv empfundene Bewegung kann überhaupt die Bergsonsche Philosophie symbolisieren. Denn nach Bergson ist die Vorstellung einer objektiven Bewegung mit der von Kausalität verbunden. Deswegen vermied Delaunay die objektive Bewegung, die andere Maler gleichzeitig darstellten. Für Bergson ist nämlich die Kausalität eine Kategorie der Intelligenz; sie gehört zum Reich der Notwendigkeit, nicht der Freiheit. Nur die Intuition macht uns die Freiheit für seltene Momente spürbar. Unser eigentliches Seinsmedium ist die Zeit als »durée réelle« – frei von Kausalität. Deshalb strebte Delaunay eine paradoxe, nicht der Kausalität unterworfenene reine Bewegung »qui reste dans la durée«, an, die um nichts bewegter sein darf als der Betrachter selbst und die andauernde Zeitlichkeit des Bildes und des Betrachters »simultan« erlebbar machen soll. Deshalb bestand er auch immer wieder darauf, reine Bewegung und nichts konkret Bewegtes oder eine konkrete Augenbewegung bildnerisch zu realisieren. Natürlich soll hier nicht verfochten werden, daß Delaunays Kreisbilder ein sinnlich-experimenteller Beweis für die Bergsonsche Philosophie seien, wie der Künstler es vielleicht annehmen konnte. Im symbolischen Sinne aber verweist die paradoxe Nicht-Bewegung der *formes circulaires* auf ein mystisches, an der logischen Grenze unseres Erkenntnisvermögens angesiedeltes Welt- und Selbstgefühl.

Die Probleme, die der Deutung von Delaunays *formes circulaires* entgegenstanden, sind anderer Art als die, welche sich bei der Interpretation gegenständlicher Kunstwerke ergeben. Deswegen werden abschließend Überlegungen mitgeteilt, die den Ursprung dieser Schwierigkeiten und Wege, ihnen zu begegnen, betreffen. Erwin Panofsky ging bei der Aufstellung seiner berühmten synoptischen

Tabelle der Bedeutungssphären eines Kunstwerkes, denen die Interpretation gerecht zu werden hat, von einer im Grunde unproblematischen untersten Ebene aus, auf der der Gegenstand, das »primäre, natürliche Sujet« mittels der »praktischen Erfahrung« durch eine »vor-ikonographische Beschreibung« zu ermitteln ist. Als »Korrektivprinzip« dieser Beschreibung galt ihm allein die »Stil-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden)«. ⁵⁰ Genau diese unterste Ebene scheint in den *formes circulaires* zu fehlen: Der Künstler benutzt keine geläufige bildnerische Sprache, um die »eigentliche Bedeutung« zu übermitteln. Allein durch die stilgeschichtliche Erfahrung ist das Bild nicht einmal zu lesen; sie lehrt uns nicht, welche der bildnerischen Gegebenheiten überhaupt bedeutungsvoll sind, anstatt als bloße Ornamente sich selbst zu genügen.

Die Konstruktion dieser primären Bildsprache war für Delaunay ein Problem. Die Interpretation muß also in diesem Falle zum Verständnis der semantischen Struktur des Bildgeschehens beitragen, anstatt es auf einer untersten Ebene schon für garantiert zu halten. Denn die meisten Werke abstrakter Kunst sind schon auf der Ebene des Beschreibens in hohem Maße mehrdeutig. Hier wurde zu zeigen versucht, daß manchen Beschreibungen der *formes circulaires* ein psychologisches Mißverständnis zugrunde liegt – wenn etwa angenommen wird, daß die bildnerischen Gegebenheiten unmittelbar und zwangsläufig unter Umgehen des Verstehens den Betrachter zu bestimmten Seherlebnissen veranlassen. Abstrakte Kunst verliert solchermaßen ihren Bezug zur Welt und erscheint als eine Art von Kalligraphie der Psyche. Delaunay selbst hat diesem Mißverständnis Vorschub geleistet, indem er die dargestellte Bewegung mit langsamen und schnellen Schwingungen mehr oder weniger genau komplementärer Farben parallelisierte. An die Stelle der Suche nach solchen angeblich experimentalpsychologisch aufweisbaren Mechanismen uns aufgezwungener Sichtweisen sollte die Rekonstruktion der Bildsprache treten. Eine Lesart erscheint uns nur solange als zwingend, wie wir einen anderen Aspekt noch nicht *gesehen* haben.

Ein Verständnis der semantischen Struktur des Kunstwerkes ist aber auf der Ebene des bloßen Beschreibens gar nicht zu gewinnen. Ähnlich wie ägyptische Hieroglyphen vor ihrer Entzifferung sind Werke wie die *formes circulaires* mehrdeutig. Nicht alle möglichen Lesarten entsprechen den Absichten des Künstlers. Darum muß nach einer vorläufigen entwicklungsgeschichtlichen Beschreibung, die sich auf die Entstehung, die Veranlassung und die Transformationen des Motivs in einer zusammenhängenden Reihe von Werken konzentrieren soll, der zweite Schritt der Deutung die Wiedergewinnung des historischen Kontextes mit allen ihren Unwägbarkeiten sein. Im Falle der *formes circulaires* wurden die Selbstäußerungen des Künstlers, denen Kunsthistoriker leicht zu wenig Kredit geben, und die darin vielleicht erkennbaren Anregungen durch Bergson herangezogen. Damit bewegen wir uns im Felde üblicher kunsthistorischer Debatten um die Gewichtung von Tendenzen und die relative Bedeutung geistes- oder sozialgeschichtlicher Faktoren. Nach dieser Interpretation dessen, was die Absicht des Künstlers gewesen sein könnte, kann erst gedeutet werden, wie sich die Formen und Farben im Bilde zu einer Sprache zusammenschließen.

Folgt man einer an Wittgensteins Spätphilosophie geschulten Methode, kann man dabei frei von Vorurteilen über syntaktische Mindestanforderungen an eine solche Sprache bleiben. In den *formes circulaires* ist diese Sprache sehr einfach: Schon die Titel belehren uns, daß die warme oder die kalte Farbigkeit für die Sonne oder den Mond steht, weiterhin lesen wir die zentralen Zonen in helleren Farben als Himmelskörper. Die Kreisformen können als bewegte Scheiben gedeutet werden; man soll in ihnen aber auch auf dem Augenhintergrund tanzende Nachbilder, also etwas Statisches sehen können. Schließlich sollen uns die starken Helligkeitskontraste dazu verleiten, »profondeur« in den Farbfeldern zu sehen; diese soll wiederum nicht als statischer Raum, sondern als Bewegung in die

Tiefe aufgefaßt werden. *In jedem dieser Bildzeichen könnte man auch einen anderen Aspekt sehen.* Natürlich erschöpft sich das Werk nicht in dieser Lesart. Aber die Qualitäten des Farbauftrages und der Komposition arrangieren sich anders, wenn wir das Bildgeschehen unter einem anderen Aspekt auffassen. Sie sind von unserer Lesart mitbetroffen.

Wenn wir der vorgeschlagenen gegenüber anderen Lesarten als einer angemessenen den Vorzug geben, so verweisen wir dabei begründend auf den durch die Interpretation gewonnenen Kontext. Gemäß der Wittgensteinschen Methode wird die Bedeutung dieser Zeichen weitgehend mit ihrer Funktion, mit dem Gebrauch, der von ihnen gemacht wird, identifiziert. *Sie bedeuten etwas anderes,* wenn sie anders gebraucht werden – oder wenn der historische Kontext anders rekonstruiert wird.

Über die bildnerische Sprache besteht auch kein Vorurteil derart, daß sie auf etwas Objektives zu zielen hätte. Selbst wenn die bildnerischen Gegebenheiten nicht auf etwas Wirkliches oder Gegenständliches verweisen, müssen wir die Bildform nicht als bloßes Ornament ansehen: Sie verweisen darauf, wie sie vom Künstler gebraucht wurden, auf seinen Lebenszusammenhang oder auf die Art, wie sich ihm seine Lebenswelt darstellte. In Delaunays *formes circulaires* verweisen sie nach der hier vorgeschlagenen Interpretation auf ein durch Bergsons Philosophie angeregtes Lebensgefühl. Damit wurde natürlich nur für den Kontext im engeren Sinne eine Deutung vorgeschlagen: Im weiteren Sinne verweist die Sprache der *formes circulaires* auf den Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft, den wir mit dem Begriff ›Avantgarde‹ benennen und, wie ich meine, erst in Ansätzen verstehen.

¹ Auf die Voraussetzungen der »formes circulaires« in der früheren Serie der »fenêtres« kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. dazu: Johannes Langner, Zu den Fenster-Bildern von Robert Delaunay, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 7, 1962, S. 67–82; Günther Ladstetter, Ausstellungskatalog: *Robert Delaunay. Blick auf die Stadt, 1910–1914*, Mannheim 1981; Gundolf Winter, Durchblick oder Vision. Zur Genese des modernen Bildbegriffs am Beispiel von Robert Delaunays »Fenster-Bildern«, *Pantheon*, XLII, Nr. 1, 1984, S. 34–42; Hajo Düchting, *Robert Delaunays »fenêtres«. Peinture pure et simultanée: Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform*, München 1982.

² Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 134–154.

³ Verfochten wird hier eine Beeinflussung Delaunays durch Bergsons Lehre, nicht eine bloße Analogie zwischen der Philosophie und Tendenzen der Malerei. Der Verf. hofft, in einem anderen Zusammenhang für den Kubismus Braques und Picassos andere theoretische Voraussetzungen als den Bergsonismus wahrscheinlich machen zu können. Insofern deckt sich die hier vorgeschlagene Interpretation nicht mit der von Gabriele Hoffmann vorgelegten. Vgl.: G. Hoffmann, Intuition, durée, simultanéité. Drei Begriffe der Philosophie Henri Bergsons und ihre Analogien im Kubismus von Braque und Picasso von 1910 bis 1912, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S. 39–64.

⁴ Zur Rekonstruktion der physiologischen Psychologie der 1870er und 80er Jahre, zu ihrer ideologischen Tragweite und ihrer Bedeutung für Seurat vgl. die 1985 in Köln vorgelegte, demnächst erscheinende Dissertation des Verf. *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Diskussion seiner Zeit*.

⁵ Zur Datierung und zur relativen Chronologie der »formes circulaires« vgl.: P. Francastel/G. Habasque, *Du Cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque*, Paris 1957, S. 266–271; Michel Hoog, *Robert et Sonia Delaunay, Inventaire des collections publiques françaises*, Bd. 15, Paris 1967; G. Vriesen in: G. Vriesen/M. Imdahl, *Robert Delaunay: Licht und Farbe*, Köln 1967, S. 60–62; Sherry A. Buckberrough, *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity*, Ann Arbor/Michigan 1982, S. 181–187. Vriesen nahm die Entstehung während der in Louveciennes verbrachten Zeit an und wurde kürzlich von S. Buckberrough (a. a. O., S. 182–183) und Annegret Hoberg bestätigt (Im Katalog der Ausstellung der Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München: *Delaunay und Deutschland*, hrsg. v. Peter-Klaus

Schuster, Köln 1985, S. 368–369). Man stützt sich dabei besonders auf das Argument, daß die »Kreisformen« noch keinen Einfluß auf die im Frühjahr 1913 ausgestellten ersten beiden Versionen von »L'Equipe de Cardiff« hatten. Dieses Argument erscheint mir angesichts des möglicherweise rein experimentierenden Vorgehens Delaunays bei den frühen »Kreisbildern« als nicht zwingend. Zudem spielt der Künstler in dem gleichen Brief, in welchem die Serie erstmals erwähnt wird, auch auf die Bilder zum Thema »L'Equipe de Cardiff« an – denn was sollte er sonst mit der »série de New York« meinen? –: »En ce moment, je peins le soleil qui n'est que peinture – et une série de New York.« (zitiert nach Francastel/Habasque, S. 161).

⁶ Virginia Spate, *Orphism. The Evolution of Non-figurative Painting in Paris 1910–1914*, Oxford 1979, S. 211–213. Zur Farbtheorie vgl.: Herschel B. Chipp, *Orphism and Color Theory*, *Art Bulletin*, März 1958, S. 55–63; M. Imdahl, Probleme der Optical Art. Delaunay – Mondrian – Vasarely, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 29, 1967, S. 291–308.

⁷ R. Delaunay, zitiert nach Francastel/Habasque [Anm. 5], S. 186. Dort sind auch die wichtigsten vor 1914 entstandenen Schriften des Künstlers ediert; ebd., S. 107–115, 116–121, 123–129, 146–150, 154–156, 158–161, 174, 175, 178–190, 192–194. Wichtige Nachträge dazu: Bernhard Dorival, Bisher unveröffentlichter Briefwechsel von Robert Delaunay mit Wassily Kandinsky, Bernhard Koehler, Herwarth Walden, Alexej Jawlensky, Karl van der Heydt, Franz Marc, August Macke, im Ausstellungskatalog: *Robert Delaunay*, Baden-Baden 1976, S. 49–80; Karl-Heinz Meißner, Delaunay-Dokumente, in: *Delaunay und Deutschland* [Anm. 5], S. 482–531.

⁸ Das Bild wurde 1985/86 in München ausgestellt. Vgl. *Delaunay und Deutschland* [Anm. 5], Kat. Nr. 98.

⁹ Angelica Zander-Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection. Paintings 1880–1945*, Bd. 1, New York 1976, S. 102–108.

¹⁰ Vgl. den Baden-Badener Katalog [Anm. 7], Nr. 43 u. Habasque [Anm. 5], Nr. 128. Buckberrough [Anm. 5], S. 184, sieht in dem nicht nummerierten Aquarell eine Studie, die von der zweiten zur dritten Version führte. Ich würde sie eher zwischen Nr. 3 und Nr. 4 einordnen, vorausgesetzt, das Essener Bild ist die 1913 in Berlin als »Nr. 4« ausgestellte Version. Der kompositorische Rhythmus verflüchtigt sich und wird im Essener Bild wieder verfestigt.

¹¹ Das bei Habasque [Anm. 5] unter Nr. 129 angeführte Bild – »Soleil No. 4« – »Collection particulière, Etats-Unis (renseignements non parvenus)«, welches im Katalog des »Ersten deutschen Herbstsalons« unter Nr. 84 aufgeführt wird, kann zu Recht als das jetzt zur Sammlung des Essener Folkwang-Museums gehörige Kreisbild angesehen werden – was Buckberrough nach meiner Ansicht allzu vorsichtig in Betracht zieht. Vgl. Buckberrough [Anm. 5], S. 183–184.

¹² Vgl. S. Buckberrough [Anm. 5], S. 185–187. In den Katalogen der Retrospektive des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: *Robert et Sonia Delaunay*, Paris 1985 (S. 76) und der Ausstellung in der Kölner Galerie Gmurzynska: *Robert Delaunay*, Köln 1983 (S. 95), wird das Gemälde »Lune No. 3« in einer viel zu blaustichigen Reproduktion wiedergegeben. Es ist allerdings auch nicht so bunt, wie es die Reproduktion in Francastel/Habasque [Anm. 5], Tafel V, erscheinen läßt. Erst nach den drei nummerierten Versionen entstand nach Buckberrough ein weiteres Bild der Serie »Lunes«. Vgl. Eva Stahn, Robert Delaunay: Formes Circulaires, *Mitteilungen (Berliner Kunstmuseum)*, Nr. 114–115, Dez. 1969/Jan. 1970, S. 1–8 und Nr. 116, Febr. 1970, S. 1–6.

¹³ Eine Rekonstruktion der Bedeutungsebenen der Fensterbilder versucht Düchting [Anm. 1].

¹⁴ Über den möglichen Einfluß symbolistischer Dichtung auf R. Delaunay vgl. Buckberrough [Anm. 5], S. 188–191.

¹⁵ Die Verfestigung der Struktur des Sonnenmotivs durch ein geometrisches Gerüst tritt zuerst in der Essener Soleil-Version (Nr. 4?) auf – ein weiterer Beleg dafür, daß die großen Bilder später entstanden als die kleinen. Buckberrough [Anm. 5] (S. 185–86) ist in dieser Hinsicht weniger entschieden.

¹⁶ Zur Datierung des »disque« vgl. A. Hoberg in: *Delaunay und Deutschland* [Anm. 5], S. 375. Auch Spate [Anm. 6] und Buckberrough [Anm. 5], S. 182 und 223–226, datieren den »disque« auf Ende 1913, also später als die »formes circulaires«.

¹⁷ H. J. Albrecht, *Farbe als Sprache. Robert Delaunay – Josef Albers – Richard Paul Lohse*, Köln 1974, S. 21, beschreibt den »disque« vor dem Hintergrund wahrnehmungspsychologischer Untersuchungen. Seiner Analyse des komplexen Zusammenspiels der Hell-Dunkel- und der Farbwirkungen zufolge wird die Wirkung des »disque« durch das gezielte Vermeiden des Komplementärkontrastes erzeugt. Die Betrachtungen über die wahrnehmungspsychologische Wirkung dieses Bildes können nicht durchgehend auf die anderen, deutlicher in einer stilgeschichtlichen Entwicklung stehenden Kreisbilder übertragen werden. Anders als diese war der »disque« nicht durch die in dem Brief an Macke geforderte Beobachtung beleuchteter Körper veranlaßt; dies ist wohl auch ein Grund dafür, warum Delaunay das Bild erst ausstellte, als der Konstruktivismus in Paris aktuell wurde.

¹⁸ R. Delaunay (1938/39) in: Francastel/Habasque [Anm. 5], S. 217.

¹⁹ Imdahl [Anm. 2], Anm. 329, der in früheren Publikationen die Idee eines Bezuges von Delaunays »formes circulaires« zu Bergson verfocht, sieht nun den entscheidenden Unterschied darin, daß der Künstler die »durée« im Medium des Raumes und des Sehbildes zu verwirklichen trachtet. Dies scheint mir ein Problem jedes denkbaren Versuches einer Übersetzung Bergsonscher Ideen in das Medium der bildenden Kunst zu sein.

²⁰ R. Delaunay in: Francastel/Habasque [Anm. 5], S. 184.

²¹ B. Petrie, Boccioni and Bergson, *The Burlington Magazine*, März 1974, S. 140–147; Verf.: Der Streit zwischen Orphismus und Futurismus im Sturm. – Zur Interpretation der Selbstäußerungen von Künstlern, in: *Delaunay und Deutschland* [Anm. 5], S. 318–325.

²² Dazu Herbert Molderings, Film, Photographie und ihr Einfluß auf die Malerei in Paris um 1910 – Marcel Duchamp – Jacques Villon – Frank Kupka, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 37, 1975, S. 247–286.

²³ R. Delaunay am 11. 1. 1913 an Franz Marc. In: Francastel/Habsque [Anm. 5], S. 189–190. Das frühe Datum dieses Briefes ist ein weiteres Indiz für die Entstehung der Serie schon seit Beginn des Jahres 1913.

²⁴ Vgl. die Diss. des Verf. [Anm. 4].

²⁵ Henri Bergson, *Œuvres*, bearbeitet von André Robinet, Einleitung von Henri Gouhier, Paris 1970, S. 34–35.

²⁶ Ebd., S. 38–39. Vgl. Ivor Davies, Western European Art Forms Influenced by Nietzsche and Bergson Before 1914, particularly Italian Futurism and French Orphism, *Art International*, 19, Nr. 3, 1975, S. 49–55. Die dort (S. 51) zitierte Argumentation über die qualitative Verschiedenheit eines Wechsels von Gelb zu Grün einerseits und von Grün zu Blau andererseits zeigt, daß der gleiche Gedanke auch in »L'Évolution créatrice« noch von zentraler Bedeutung war.

²⁷ Einführend dazu: Ernst Tugendhat/Ursula Wolf, *Logisch-semantische Propädeutik*, Stuttgart 1986, Kap. 8.5 (S. 132–133).

²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1971, S. 144–153, hier zitiert S. 145. Zur Einführung in den Problembereich von Wahrnehmung und privater Sprache: David Pears, *Ludwig Wittgenstein*, Cambridge/Massachusetts, 1986, Kap. VIII; Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. 1, Stuttgart 1978, S. 645–672. Vgl. auch die dort auf S. 718–720 angegebene Literatur über das Problem der privaten Sprache.

²⁹ Man muß deshalb nicht in Bergsons Philosophie einen nunmehr nur historischen Wert sehen. Wenn wir das, was Bergson über die Verdeckung des ursprünglichen Zeitbewußtseins durch die räumliche Anschauung sagt, auf die Verdrängung des Erlebens geschichtlicher Freiheit durch die verwissenschaftliche Vorstellung vom Sein übertragen, ergeben sich andere Perspektiven der Wertung.

³⁰ Bergson [Anm. 25], S. 489–490.

³¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de Métaphysique*, Hamburg 1958, S. 26–32, 40–46.

³² Bergson [Anm. 25], S. 67–68. Ebenso »verräumlicht« ist nach Bergson unsere normale Vorstellung von Bewegung. Wenn wir uns die Bewegung eines Körpers so vorstellen, als durchlaufe er einen Vektor zwischen zwei Punkten A und B, so abstrahieren wir, so Bergson, gerade von der Vorstellung der Bewegtheit.

³³ Ebd., S. 64–65.

³⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, erster Teilband, Wiesbaden 1972, §§ 17–20.

³⁵ Bergson [Anm. 25], S. 713–14. Vgl. auch S. 747: »Alors l'absolu se révèle très près de nous et dans une certaine mesure en nous. Il est d'essence psychologique, et non pas mathématique ou logique. Il vit avec nous. Comme nous, mais, par certains côtés, infiniment plus concentré et plus ramassé sur lui-même, il dure.«

³⁶ Ebd., S. 718–19 und 724.

³⁷ Ebd., S. 708.

³⁸ Ebd., S. 714.

³⁹ Ebd., S. 726, 753.

⁴⁰ Spate [Anm. 6], S. 187, 188, erkannte die Bedeutung der Exzerpte aus Péladans Leonardo-Übersetzung für Delaunays frühe theoretische Äußerungen. Diese Auszüge finden sich in Francastel/Habasque [Anm. 5], S. 174, 175. Für Delaunays Interpretation scheint besonders die folgende Bemerkung wichtig gewesen zu sein: »... Il arrive, dans la beauté de n'importe quelle chose fictive du poète, que le fait de donner ses parties séparément en des temps successifs empêche la mémoire d'en percevoir l'harmonie.«

⁴¹ Zu Bergsons Einfluß vor 1914: René Gillouin, Bergsoniens et antibergsoniens, *Montjoie!* (Paris), 29. März 1913, S. 6–7; Toncrède de Visan, La Philosophie de M. Henri Bergson et l'esthétique contemporaine, *La Vie des lettres* (Paris), April 1913, S. 124–137; Gaston Picard/Gustave Louis Tautain, Enquête sur M. Henri Bergson et l'influence de sa pensée sur la sensibilité contemporaine, *La Grande Revue* (Paris), 10. Jan., 25. Feb., 10. und 25. März, 10. April 1914.

⁴² Zitate nach Francastel/Habasque [Anm. 5], S. 185, 187. Schon im Herbst 1912 muß Delaunay sich mit Bergson auseinandergesetzt haben. Auf der Rückseite des damals entstandenen Manuskripts »La lumière« notierte er Bemerkungen, die den Übergang vom Vorherrschen der Simultaneität zu dem der »durée« deutlich machen. Ohne Zweifel zeugen Formulierungen wie »l'idée du mouvement vital du monde qui donne le jugement de notre âme« von einer Beschäftigung mit Bergson. »Ein deutscher Kunsthistoriker, Paul Bommerstein, brachte die Delaunaysche Raumauffassung schon mit Bergson in Verbindung, bevor die »formes circulaires« entstanden. Die Eiffelturmbilder scheint er retrospektiv mit Bergsonschen Gedankengängen zu interpretieren und macht dabei – wie später Delaunay – den Raum, bei Bergson das Medium der Intelligenz, zum Medium der Intuition. P. Bommerstein, Die Überwindung der Perspektive durch Robert Delaunay, *Der Sturm*, Nr. 148/49, Feb. 1913, S. 272–273.

⁴³ R. Delaunay in: Francastel/Habasque [Anm. 5], S. 184. Man sollte, wie ich meine, die vom Künstler beabsichtigte Wirkung nicht einfach, wie Gustav Vriesen, für garantiert nehmen und sie in Anlehnung an die vom Künstler verwendete Terminologie so beschreiben: »Die komplementären und die dissonanten Kontraste als die beiden möglichen Grundverhaltensweisen aber erzeugen – dem Auge physisch wahrnehmbar – Bewegung: die komplementären langsame, die dissonanten schnelle Schwingungen. Die aus den gleichzeitigen Kontrasten hervorgehenden Schwingungen meint Delaunay, wenn er von einer Bewegung spricht, einer Bewegung nämlich, die weder sukzessiv noch deskriptiv, sondern beständig und damit wahrhaft real ist.« (in: Vriesen/Imdahl [Anm. 5], S. 62).

⁴⁴ Vgl. L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farbe*, hrsg. v. G. E. M. Anscombe, Berkeley u. Los Angeles/California 1977. Folgt man Wittgensteins Bemerkungen, erscheint Delaunays Unterscheidung von schnellen Schwingungen, die zwischen dissonanten Farben herrschen, und langsam, die sich aus komplementären Verhältnissen ergeben, als eine begriffliche Festlegung, durch die ein Farbsystem erst geschaffen wird. Sie betrifft eigentlich nicht den Grund bestimmter Wirkungen, sondern definiert, wie bestimmte Farbpaare aufgefaßt werden sollen. Einführend: Valerio Fanelli, Ludwig Wittgenstein: Le Osservazioni sui Colori, *Rivista di Filosofia neo-scolastica*, 1982, S. 680–682.

⁴⁵ Imdahl [Anm. 5], S. 306–307, Anm. 62. Unlängst behauptet Imdahl [Anm. 2] weniger entschieden eine Auseinandersetzung Delaunays mit Bergson. Siehe auch: Davies [Anm. 26], S. 51; L. Dittmann, Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in den Werken der Malerei, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels*, hrsg. v. Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, S. 93–109, das Plessner-Zitat S. 107; ders., Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* [Anm. 3], S. 89–124; Gudula Overmeyer, *Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts. Robert Delaunay – Paul Klee*, Hildesheim/Zürich/New York 1982. Buckberroughs Darstellung theoretischer Quellen, die sie als »circular philosophy« zusammenfaßt, ist – anders als ihre stilistische Untersuchung – kurz gefaßt, z. B.: »The human body had normally been considered a physical object. It was suddenly being examined in relation to the energy force outside of it (the universe) and the energy force within it (the mind).« (Buckberrough [Anm. 5], Zitat S. XXI, vgl. auch S. 133–139).

⁴⁶ Dittmann, 1977 [Anm. 45], S. 106, 107.

⁴⁷ Overmeyer [Anm. 45], S. 37, 56, 83.

⁴⁸ Ebd., S. 84, 86.

⁴⁹ Hier soll nicht eine Theorie aufgestellt werden, die darauf hinausliefere, daß wir die Strukturen der »formes circulaires« im Sinne der Gestaltpsychologie deswegen als bewegt ansehen, weil unser Gehirn die Komplexität der bildnerischen Information in einem bewegten Bild einfacher reduzieren kann als in einem unbewegten. Auch eine solche mechanistische Vorstellung muß auf den erlernten Gebrauch von Zeichen zurückgeführt werden. Kulturell antrainierte Sehweisen (Assoziationen) bewirken die Lesart der Scheiben als bewegt. Vgl. dazu Wittgenstein [Anm. 28], Teil II, bes. Abschnitt XI. Zur Abgrenzung gegenüber der Gestaltpsychologie vgl.: Joachim Schulte, Wittgenstein e la Gestaltpsychologie, in: *Ludwig Wittgenstein e la cultura contemporanea*, Ravenna 1983, S. 39–48.

⁵⁰ E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 50.