

## Stimme des Lichts

## ORPHISMUS, REINE MALEREI

## Zwischen Künstler-Ideal und tragischem Heldentum: Orpheus

Der Orpheus-Mythos findet sich in verschiedenen Varianten schon in der frühen Antike. Bereits in diesen Erzählungen nehmen der Gesang der Sagengestalt und sein Lyra-Spiel eine zentrale Rolle ein. Seiner Musik wird eine übernatürliche poetische Macht nachgesagt, die mit ihrer Zauberkraft sogar wilde Tiere zu zähmen vermag. Dementsprechend verwundert es kaum, dass Kalliope, die Muse der epischen Dichtung, Wissenschaft, Philosophie und des Saitenspiels als die Mutter von Orpheus gilt. Sein Vater ist der thrakische König Oiakos.

In den Erzählungen der antiken Dichter Vergil und Ovid avanciert Orpheus vom Poeten zum tragischen Helden. Eurydike, die Ehefrau des begnadeten Sängers tritt im Gras auf eine giftige Schlange und stirbt. Von Trauer überwältigt steigt Orpheus in die Unterwelt hinab, um seine Frau zu suchen. Er schafft es, die Götter der Unterwelt mit seiner Musik so sehr zu rühren, dass sie Eurydike wieder frei geben. Auf dem Weg zurück darf Orpheus sich vor dem Erreichen der Oberwelt jedoch nicht nach ihr umsehen, so lautet die einzige Bedingung. Aus Sorge und Begierde gleichermaßen dreht er sich dennoch um und Eurydike wird auf der Stelle zurück ins

Reich der Toten gesogen. In den folgenden Jahren beklagt Orpheus seinen Verlust in vielen traurigen Liedern. Nach seinem gewaltsamen Tod, um den sich verschiedene Geschichten ranken, wird sein abgetrenntes Haupt, das stetig weitersingt, vom Meer bis nach Lesbos gespült. Die Insel gilt aus diesem Grund als Orpheus' Tempel- und Orakelstätte. Die Lyra des Toten wird an den Himmel versetzt und verwandelt sich in ein Sternbild.

Über die Antike hinaus wird der Orpheus-Mythos vom Mittelalter bis in die Moderne in Kunst, Musik und Literatur rezipiert. Mitte des 19. Jahrhunderts erklärt man die Sagengestalt zum Sinnbild des Künstlerideals. Auch Themen wie Liebe, Dichtung und Tod werden anhand der tragischen Figur behandelt. Der französische Schriftsteller Pierre-Simon Ballanche widmet Orpheus 1829 einen eigenen Roman und deutsche Literaten wie Goethe, Novalis, Hölderlin und Rilke greifen den Mythos auf. Anfang des 20. Jahrhunderts steht Orpheus nicht nur im Mittelpunkt der nach ihm benannten kubistischen Kunstströmung, sondern seine Geschichte wird auch in Theater, Oper und Film neu erzählt. *lk*



Lyra, Holzschnitt

## Orpheus Kolumne

## Zauber des lyrischen Spiels

Meine Lyra ist eines der schönsten Instrumente, das die Götter je gesehen haben, denn sie war ein Geschenk von Apollon, dem Gott der Musik. Die Darmsaiten sind über einen Corpus in Form einer Schildkröte gespannt und werden an der Seite von Armen gehalten, die Ziegenhörnern nachempfunden sind. Diesem fragilen Instrument versuche ich alle Ehre zu gereichen, denn im Lyraspiel bin ich unübertroffen und betöre nicht nur Menschen, sondern erprobe meine Wirkung auch an Göttern und nicht zuletzt an Tieren, Pflanzen und Steinen. Zumindest versuche ich mit meinem Gesang sogar die gefährlich-lieblichen Sirenen zu übertönen. Wer mich spielen hört, ist der Kraft meiner Musik schnell verfallen, die Bäume neigen sich mir zu, Felsen erweichen sich und weinen Tränen der Rührung angesichts meiner Musik. So konnte ich nach einem Unfall kurzzeitig meine Geliebte aus den Fängen von Hades in der Unterwelt durch mein vollendetes Spiel und meinen Gesang befreien, doch ich verlor sie leider wieder.

Nicht zuletzt aufgrund der Wirkung meiner Musik wurde der Orphismus als avantgardistische Kunstströmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach mir benannt. Denn das Verhältnis der Kunst zu Musik und Poesie ist bei den orphischen Künstlern besonders ausgeprägt. So waren einige der Maler zugleich Literaten oder Musiker, wie zum Beispiel Albert Gleizes und Paul Klee. Wassily Kandinsky war unter anderem daran interessiert, die Bilder klingen zu lassen und Wege zu finden, wie die Farben seiner Werke als Töne in den Betrachtern zum Schwingen kommen. Daher eiferten die Orphisten mir nach.

So vermag meine Zauberyra Menschen zu verbinden. Nicht zufällig ist sie im Staat der alten Griechen ein Sinnbild für die Gemeinschaft, in der jeder Einzelne eine Saite der großen Lyra bildet und nur im Zusammenklang Aller eine zauberhafte Musik ertönen kann. Dabei trägt meine Lyra die Geschichte der Künste gerade auch in der Verbindung von abbildender Kunst, Musik und Lyrik in sich. Denn die Lyra war seit dem Hellenismus ein bedeutendes Symbol für herausragende Dichter und Denker, weswegen sich später auch die Bezeichnung „Lyrik“ für Poesie herausbildete. *jkt*

## Am Puls der Zeit - Apollinaire und Avantgarde

Der italienisch-polnische Schriftsteller und Dichter Guillaume Apollinaire lässt sich nach einer rastlosen Kindheit um die Jahrhundertwende in Paris nieder. Bald entstehen erste Kontakte zur dortigen Kunstszene. André Derain und Maurice de Vlaminck, aber auch Pablo Picasso und Max Jacob zählen zu seinen ersten Bekanntschaften. Apollinaire hält sich mit Aufträgen für kleinere Zeitungen über Wasser, verfasst daneben Vorworte zu Ausstellungskatalogen, schreibt Kunstkritiken und veröffentlicht 1911 den Gedichtzyklus „Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée“, der von Raoul Dufy bebildert wird. In wenigen Jahren baut sich Apollinaire ein dichtes Netz freundschaftlicher Verbindungen innerhalb der Pariser Avantgardeszene auf: Er nimmt regelmäßig an den Treffen der Groupe de Puteaux teil, die sich um die Brüder Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon und Marcel Duchamp formiert. An den sonntäglichen Diskussionen beteiligen sich unter anderem František Kupka, Fernand Léger oder Francis Picabia. Jeden Sonntag werden bildnerische Vorgehensweisen, philosophische Theorien oder die Synthese von Kunst und Naturwissenschaft debattiert. Im Herbst 1912 gründet sich die Künstlergruppe Section d'Or, ein Zusammenschluss junger Maler, Dichter und Schriftsteller, zu der neben Apollinaire auch Duchamp, Albert Gleizes, Léger, Picabia, Jean Metzinger und Robert Delaunay gehören. Im Oktober 1912 findet die erste Ausstellung der Künstlergruppe statt. Im selben Monat spricht Apollinaire in einem Vortrag von einer Vierteilung des Kubismus in einen naturhaften, instinktiven, wissenschaftlichen und orphischen Kubismus. Es ist die Geburtsstunde des Begriffs Orphismus.

Zu Gast beim Ehepaar Delaunay verfasst Apollinaire im Winter 1912 sein Gedicht „La Fenêtre“, unter dem Eindruck von Delaunays Fenster-Bildern. Parallel zu dem engen Kontakt zu den Kubisten entwickelt Apollinaire freundschaftliche Beziehungen zu Vertretern der italienischen Futuristen: Gino Severini lernte er bereits im Jahr 1910 kennen. Im darauffolgenden Jahr traf er Umberto Boccioni sowie Carlo Carrà. Im Juni 1913 unterstützt Apollinaire mit „L'Antitradition futuriste“ erstmals die futuristische Bewegung. *jn*

Guillaume Apollinaire: **Bestiarium oder das Gefolge des Orpheus**, (Auszug)

## Orpheus

**Bewundert die besond're Gabe,**

**Der Linie vornehmes Gehabe:**

**Die Stimme ist es, die angehörte dem Licht,**

**Und mit der Hermes Trismegistos**

**In seinem Poimander spricht.**

**Die Schildkröte**

**Aus magischem Thrazien: schöner Wahn!**

**Sicher schlagen die Finger die Leyer an.**

**Die Tiere folgen dem Ton**

**Meiner Lyra aus Schildpatt, meiner**

**Lieder schon.**

(1911)



Orphisches Goldplättchen

# Mit den Orphikern in die Unsterblichkeit

Spätestens ab dem 5. Jahrhundert vor Christus breitete sich die religiöse Strömung der Orphiker in Griechenland, dem griechisch besiedelten Teil Italiens und an der Schwarzmeerküste aus. Die Orphik beschreibt dabei keine fest umrissene oder organisierte Religionsgemeinschaft mit definierter Lehre, sondern umfasst unterschiedliche Strömungen, Lebensweisen und Glaubensgrundsätze. Orphiker beziehen sich auf den namensgebenden Mythos des Orpheus. Diesem werden auch die Grundsätze ihrer Lehren und viele frühe orphische Texte zugeschrieben. Den Fokus ihrer Lehren richteten die Orphiker auf das Fortbestehen der Seele nach dem Tod. Andere Strömungen der Zeit, wie beispielsweise der Dionysos-Kult, die Philosophie von Empedokles oder den Pythagoreern weisen inhaltliche Nähe auf. In der Antike nahmen die Orphiker bewusst die Rolle einer Reformbewegung ein und grenzten sich von der vorherrschenden Religion des Volkes ab, weswegen sie in Kritik gerieten.

Bis zur Spätantike sind unzählige Schriftstücke der Orphik erhalten, die vorrangig Texte zur Entstehung der Welt, Hymnen auf das Leben, sowie das Fortbestehen der Seele nach dem

Tod enthalten. Dabei war die orphische Dichtung zumeist in Hexametern verfasst. Die Gedichte wie auch die Lehren der Orphiker ermöglichen in ihrer Offenheit vielschichtige Interpretationsmöglichkeiten.

Diese Lehren gehen von einer Seele aus, die den Körper belebt und sich nach dem Tod wieder von diesem trennt, um in anderem Zustand weiterzuleben – einem Konzept der Seelenwanderung. Daher wird der Körper in der Orphik als Gefängnis der an sich freien Seele bezeichnet, aus dem sie erlöst werden kann. Dieser Erlösungsweg geht auf Orpheus zurück, der der Legende nach in die Unterwelt hinab- und lebendig wieder aufsteigen konnte. Das so erworbene Spezialwissen über das Totenreich ließ er laut den Orphikern in seine religiös-philosophische Lehre der Erlösung der Seele einfließen. Orphische Begräbnisvorschriften beschreiben Grabbeigaben von kleinen, beschrifteten Goldplättchen, sogenannten Lamellae Orphicae (im Volksmund teilweise als Totenpässe übersetzt), die den weiteren Weg der Seele durch die Unterwelt begleiten.

jkt



Ausstellung Marc Chagall, Galerie Der Sturm, Berlin, 1914

## Salon d'Automne

Als Reaktion auf den rigiden Akademismus des offiziellen Salon de Paris gründeten der Architekt Frantz Jourdain und seine Künstlerfreunde, unter anderem Pierre Bonnard, Albert Marquet, George Rouault, Félix Vallotton und Édouard Vuillard im Jahr 1903 die Société du Salon d'Automne (Gesellschaft des Herbstsalons). Mit ihrer jährlich im Oktober oder November, ab 1904 im Pariser Grand Palais stattfindenden Kunstausstellung verfolgte sie das Ziel, alle Tendenzen der postimpressionistischen modernen Malerei zu zeigen. Und nicht nur das: Der Salon d'Automne war von Anfang an multidisziplinär angelegt. Neben Malerei und Skulptur bot er auch allen anderen Künsten – Architektur, Angewandte Kunst, Literatur und Musik – ein Forum, was ihn wesentlich vom 1884 gegründeten Salon des Indépendants (Salon der Unabhängigen) unterschied. Schon bald avancierte der Salon d'Automne, der auch ausländischen Künstlern offen stand, zum wichtigsten Treffpunkt der internationalen Avantgarde.

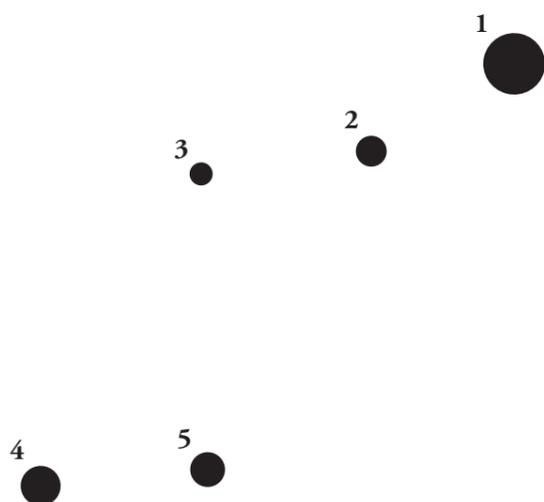
Aufsehen, ja einen regelrechten Skandal erregte der Pariser Herbstsalon von 1905 durch die Präsentation von Werken von Henri Matisse und gleichgesinnten Künstlern wie André Derain, Maurice de Vlaminck und Albert Marquet. Die Ausstellung ging als Geburtsstunde des Fauvismus in die Kunstgeschichte ein. Ähnlich spektakulär wurde auch der Salon d'Automne von 1912 aufgenommen, der als wichtige Plattform für die orphische Bewegung und ihre internationale Verbreitung gilt. Nachdem Robert Delaunay bereits im Vorjahr zusammen mit Albert Gleizes, Jean Metzinger und Fernand Léger hier ausgestellt hatte, zeigte er 1912 einige Werke aus seiner Eiffelturm-Serie, während in Raum XI abstrakte Bilder von František Kupka und Francis Picabia hingen. Diese Entwicklung der modernen Malerei beschrieb der Kritiker Maximilien Gauthier als Befreiung „der Malerei von der zwanghaften Reproduktion der materiellen Formen“, die sich durch „eine Identifizierung der Malerei und der Musik“ vollziehe.

ai



Salon de Delaunay, 3 rue des Grands-Augustins, Paris

## Verbinde die Punkte Das Sternbild Leier (Lyra)



Die Leier ist an Juliabenden zwischen den Sternbildern »Herkules« und »Schwan« besonders gut zu sehen. Der Stern »Wega« ist besonders hell.



Orpheus, Holzschnitt

## Impressum

Zeitung zur Ausstellung *Stimme des Lichts – Delaunay, Apollinaire und der Orphismus* im Wilhelm-Hack-Museum  
1/5

2. Dezember 2017 – 2. April 2018

Redaktion

Lena Kräuter, Julia Katharina Thiemann

Autoren

Astrid Ihle (ai), Lena Kräuter (lk), Julia Nebenführ (jn),  
Julia Katharina Thiemann (jkt)

Bildnachweis  
Lyra: Raoul Dufy, Holzschnitt für Bestiarium (Guillaume Apollinaire),  
© 1978 by SPADEM, Paris & Cosmopress, Genf

Goldplättchen: Orphisches Goldplättchen, Creditline: Getty Museum, Malibu, Geschenk von Lenore Barozzi, Photographer Remi Mathis (2011)

Einzelausstellung von Marc Chagall in der Galerie Der Sturm, Berlin, 1914,  
© bpk | SBB, S. 12

Salon de Delaunay, 3 rue des Grands-Augustins, Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris

Orpheus: Raoul Dufy, Holzschnitt für Bestiarium (Guillaume Apollinaire),  
© 1978 by SPADEM, Paris & Cosmopress, Genf

## Stimme des Lichts

## STIMME DES LICHTS

## Das Licht und die Idee des Ursprungs

1911 veröffentlichte der Dichter Guillaume Apollinaire den Band „Le Bestiaire ou le cortège d'Orphée“, der dreißig dem Mythos des Orpheus gewidmete Kurzgedichte enthält. Unter dem Titel „Orpheus“ schreibt Apollinaire in dem ersten Gedicht: „Bewundert die besond're Gabe, // Der Linie vornehmes Gehabe: // Die Stimme ist es, die angehörte dem // Licht, // Und mit der Hermes Trismegistos // In seinem Poimander spricht.“ In einem Kommentar erläutert Apollinaire mit den folgenden Worten seine Faszination für den Poimander, bei dem es sich um einen Teil der etwa 100–300 n. Chr. verfassten hermetischen Schriften handelt: „Bald sanken Finsternisse von oben, lieset man im Poimander, und es löste sich aus ihnen ein unartikulierter Schrei, der die Stimme des Lichtes zu sein schien. Ist diese Stimme des Lichtes nicht so etwas wie eine Zeichnung, das heißt eine Linie? Und wenn das Licht sich vollkommen zum Ausdruck bringt, wird alles farbig. Die Malerei ist im Grunde eine Lichtsprache.“ Apollinaire zitiert hier aus einem Abschnitt des Poimander, der sich auf das die Finsternis durchdringende fiat lux („Es werde Licht“) und damit auf einen der ältesten Schöpfungsmythen bezieht. In dem Bild einer „Stimme des Lichts“ wird der Mythos eng an die schöpferische Kraft einer absoluten Sprache geknüpft, die Licht in die Dunkelheit und Form in die Formlosigkeit zu bringen vermag. Licht und Sprache sind bereits in der biblischen Schöpfungsgeschichte eng verbunden, wenn es im ersten Buch Mose heißt: „Und Gott sprach: Es werde Licht!“. Hier ist es das Wort, das am ersten Tag der Schöpfung das Licht erschafft – die Sonne folgt erst am vierten Tag. Apollinaire versteht die „Stimme des Lichts“ auch als Metapher für eine kreative, aus sich heraus Neues schaffende Energie. Bezogen auf die bildende Kunst – die Zeichnung und die Malerei – sieht er in der „Stimme des Lichts“ den Ursprung eines künstlerischen Ausdrucks, der nicht zwingend auf die exakte Wiedergabe der äußeren Realität abzielt, sondern auf die Entstehung gänzlich eigenständiger Kompositionen. Geebnet wird damit der Weg in die Abstraktion. nis

Robert Delaunay: **La Lumière** (Auszug)

**Das Licht in der Natur schafft die Bewegung der Farben. Die Bewegung wird gegeben durch die Verhältnisse ungerader Maße und durch die Farbkontraste zwischen ihnen, die die Wirklichkeit herstellen. Diese Wirklichkeit besitzt Tiefe (wir sehen bis zu den Sternen) und wird auf diese Weise zur rhythmischen Simultaneität. Simultaneität des Lichts ist die Harmonie, nämlich der Farbrhythmus, der das Sehen des Menschen schafft.**



Anonym, Beleuchtung des Geländes der Weltausstellung mit Scheinwerfern von der Spitze des Eiffelturms, Paris, 1900

## Wie das Licht elektrisch wurde ...

Zu Beginn der Industrialisierung kommt es mit der Entdeckung fossiler Brennstoffe zu einer rasanten Entwicklung der Beleuchtungsmittel und -formen. Der Bedarf an hellen künstlichen Lichtquellen wuchs, um unabhängig vom Tageslicht produzieren zu können. Dem schottischen Ingenieur William Murdock gelang es, das bei erhitzter Kohle als Nebenprodukt entstehende Gas als Leuchtmittel zu verwenden. Gasleuchten erhellten von nun an Fabrikhallen, öffentliche Plätze und Straßen. Effizienter wurde ihre Nutzung durch den 1885 entwickelten Glühstrumpf, einen unbeweglichen Glühkörper, der den Gasverbrauch verringerte und stärkeres Licht erzeugte. Sehr viel helleres Licht entwickelte die elektrische Bogenlampe von Sir Humphry Davy. Von großer Wirksamkeit waren die Bogenlampen in Fabriken, Straßen, Bahnhofshallen, Leuchttürmen oder hoch über öffentlichen Plätzen, wie ein Foto der Weltausstellung 1900 in Paris am Eiffelturm dokumentiert. Mit der Entwicklung der Glühlampe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam das elektrische Licht in die Haushalte und eine umfassende Elektrifizierung der Städte wurde durch den Bau elektrischer Energieversorgungsnetze vorangetrieben. Dem amerikanischen Erfinder Thomas Alva Edison gelang es, die erste alltagstaugliche Glühlampe zu bauen, die er 1880 patentieren ließ. Die vakuumversiegelte Fadenkonstruktion der Glühlampe, eine hauchdünne Kohlespirale, in die Platindrähte als Stromzuleiter eingeschmolzen wurden, erlangte eine Leuchtdauer von ca. vierzig Stunden. Nach 1900 kamen Metallfadenlampen auf den Markt und garantierten eine längere Lebensdauer und ein intensiveres Licht. Edison entwarf ein umfassendes System für die elektrische Beleuchtung: von der zentralen Energieversorgung über die Leitungen, Sicherungen, Stromverbrauchszähler und Lampen bis zum Lichtschalter in den Räumen. In Mailand wurde 1883 das erste kommerzielle Edison-Elektrizitätsnetz Europas in Betrieb genommen. Edisons Leistung bei der Elektrifizierung der Städte und der Einführung von Elektrolicht markiert den Beginn des Elektrozeitalters. Dennoch verzögerten hohe Kosten für Stromproduktion und Stromversorgung im 20. Jahrhundert die Ausbreitung des elektrischen Lichts. „Das Licht“, wie der Strom im Volksmund genannt wurde, war ein Luxusgut für reiche Bürger. tk

## Orpheus Kolumne

## Himmelslichter

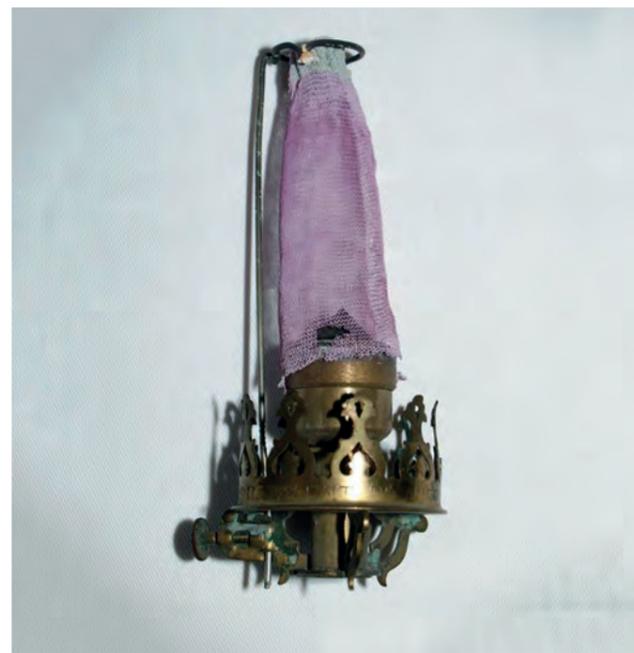
So wie es Ober- und Unterwelt gibt und ich, Orpheus, aus dem Hades wieder heraufsteigen durfte ins Licht, so ist die Welt der Antike in symbolische Gegensatzpaare geordnet. Unsere Lebensrealität scheint in Dualismen aufgebaut zu sein, so wie Sonne und Mond sich stetig anziehen und abstoßen. Wo das eine ist, kann das andere nicht sein. Mein Lyraspiel ist inspiriert von den Gestirnen. Mein Gesang und Spiel besitzen die Kraft, Widersprüche zu einen und die Natur zu bezähmen. Deswegen bin ich auch zum Sinnbild der Kunstströmung des Orphismus zu Beginn der Moderne mit all ihren Neuerungen und Zersplitterungen bisheriger Lebensgewissheiten geworden. Dass die Gestirne als Lichtquellen unsere Umwelt erkennen lassen, interessierte auch die Maler des Orphismus. Denn erst durch das Licht werden Farben wahrnehmbar, indem das Spektrum aufgegliedert wird. Nicht zufällig malte Robert Delaunay ab 1913 zahlreiche Motive seiner Werkserie „Formes Circulaires“ (Kreisformen), die oftmals auf die Sonne und den Mond verweisen. Seine Werke inspirierten eine ganze Reihe weiterer Künstler seiner Zeit. Viele dieser Arbeiten wurden unter anderem im „Ersten Deutschen Herbstsalon“ von Herwarth Walden in Berlin gezeigt. Ausgehend von den drei Grundfarben – Gelb, Cyanblau und Magentarot – folgen die Gemälde Delaunays den Farbtheorien seiner Zeit. Diese Erkenntnisse verwebte er mit Assoziationen zu runden Lichtgebern – Sonne und Mond, aber auch künstlichen Lampen – in physikalischer wie auch mystischer Dimension. Delaunay begeisterte sich für die Zusammenhänge von Licht und Farbe auf theoretischer Ebene und setzte dies malerisch in seinen Bildfindungen um. Doch nicht nur die Avantgarde-Maler des orphischen Kubismus, sondern bereits wir Griechen wussten in der Antike um die göttlichen Kräfte von Sonne und Mond, die alles Leben bestimmen, unseren Lebensrhythmus prägen und die Zeiteinteilung bestimmen, die sich seit Erfindung des elektrischen Lichts in der industrialisierten Moderne noch einmal stark wandelte. Doch ist der Zauber eines im Prisma aufgebrochenen Sonnenstrahls oder das besondere Licht des Mondscheins noch immer ungebrochen. jkt

## Stadt, Land, Licht. Urbane und ländliche Vergnügungen der Avantgarde

In den Metropolen Paris, München und Berlin locken zahlreiche nächtliche Vergnügungsmöglichkeiten ihre Bewohner auf die Straße. Besonders die Jahrhundertwende bringt unzählige Cabarets, Theater oder Tanzcafés hervor, die ihren Besuchern Unterhaltung bis spät in die Nacht bieten.

Trotz der unzähligen Vergnügungen der Großstadt suchen Künstler sowohl in Deutschland als auch in Frankreich nach ländlichen Rückzugsorten. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter finden ab 1908 im idyllischen Murnau am Staffelsee einen Ort der Ruhe, wo sie während der Sommermonate im Freien arbeiten. Fernab von Paris lassen sich Robert und Sonia Delaunay regelmäßig in ländlichen Regionen nieder. Im Chevreuse-Tal beginnt er 1912 die für seine künstlerische Entwicklung wichtigen Fensterbilder. Während eines Aufenthalts auf dem Land in Louveciennes arbeitet er an

der Gemäldereihe der „Formes Circulaires“. Das ungetrübte Licht auf dem Land steht im Gegensatz zu den künstlichen Lichtverhältnissen der Großstadt und findet seinen Ausdruck in Delaunays Malerei. Parallel zu den Sonnen entsteht eine Serie von Monden. Die Wahrnehmung beider natürlicher Lichtquellen beschäftigt den Künstler zu dieser Zeit und führt zum Durchbruch der Abstraktion. Dennoch bleibt während dieser Schaffensphasen die Verbindung zur Großstadt bestehen. Regelmäßige Besuche in Paris sorgen für nächtliche Zerstreuung. Im Tanzcafé Bal Bullier trifft sich die Avantgardeszene der Zeit. Das Ehepaar Delaunay tritt dort in Sonias simultanistischen Modeschöpfungen auf, die hohe Beachtung finden. Sonia Delaunay erinnert sich an diese Abende: „Wir würden losziehen und die Shows in der Nachbarschaft bewundern. Die Halos ließen die Farben und Schatten kreisen und bewegten sich um uns herum, als ob unidentifizierte Objekte, die uns in unserem Rausch zuwinkten, vom Himmel fallen würden.“ Diese nächtliche Stimmung mit ihren besonderen Lichtverhältnissen und deren Effekt auf die Farbwirkung hält Sonia Delaunay 1913 in ihrem Gemälde Bal Bullier fest. jn



Gasglühstrumpf, ca. 1891-93

## Die Bedeutung des Lichts in verschiedenen Religionen

Das Licht, das unverzichtbar für das Leben ist, spielt in allen Kulturen und Religionen eine zentrale Rolle. Als Ur-Symbol wird es mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht. Es steht für religiöse Erleuchtung und Erlösung, sowie Wahrheit und Klarheit in der Dunkelheit. Religiöse Feste und Bräuche schreiben ihm Zuversicht, einigende Kraft, Glück, Wärme und das Leben zu. Im Judentum, Christentum und Islam ist das Licht die Erscheinungsform des Göttlichen schlechthin. Gott selbst ist der Schöpfer des Lichts (Genesis) und der Licht spendenden Himmelskörper, ebenso versinnbildlicht das Licht sein Wort. Laut Überlieferung begleitete Gott sein jüdisches Volk als Feuersäule durch die Wüste. Der siebenarmige Leuchter stellte die Anwesenheit Gottes dar. An ihn erinnert heute das „ewige Licht“ in der Synagoge.

Im Christentum ist Christus selbst die Verkörperung des göttlichen Lichts. In der Liturgie erleuchten zahlreiche Kerzen den sakralen Raum und erinnern an den Opfertod und die Auferstehung Christi. Die wichtigste Kerze ist die Osterkerze, an ihr werden Kerzen entzündet, die bei der Taufe, Kommunion, Firmung, Konfirmation, als Brautkerze sowie beim Begräbnis eine bedeutende Rolle spielen.

Eine Lichtgestalt verkörpert im Islam der Prophet Mohammed, der die Aufgabe hatte, Allah als göttliches Licht in der Welt bekannt zu machen, um die Menschen aus der Finsternis zum Licht zu geleiten.

Als hinduistischer Gott der Sonne, des Lichtes und der Wärme durchdrang Vishnu das Universum, vermaß den Raum und setzte die Zeit in Bewegung. Er wurde zum Herrscher der Erde, nachdem er den Dämonenkönig Balli zum König der Unterwelt ernannte. Jedes Jahr, zu Diwali, kehrt Balli auf die Erde zurück, wo ihn die Menschen mit brennenden Öllämpchen und Kerzen freundlich begrüßen. „Ein Buddha wird er sein, ein Erleuchteter“, so lautete nach der Legende die Weissagung über den indischen Königssohn Siddhartha Gautama. Es hieß zu seiner Geburt, er werde ein helles Licht am Himmel schauen, dem er folgen wird. Das Licht sollte zum Sinnbild der neuen Lehre werden, die durch einen Mittelweg zwischen den Extremen zur Erleuchtung führt. tk



Une soirée au Bal Bullier à Paris (France), um 1900

Guillaume Apollinaire: **Les Fenêtres** (Auszug)

**Du wirst den Vorhang aufziehen  
Und nun öffnet sich das Fenster  
Spinnen als die Hände des Lichts woben  
Schönheit Blasse unergründliche Violetts  
Vergeblich werden wir nach Ruhe trachten  
Um Mitternacht wird es losgehen**

**Wem  
geht  
ein Licht  
auf?**



Welche Redensarten fallen Euch zu Licht und Schatten ein? Wer bringt Licht ins Dunkel?



diwali deepam, lights

### Impressum

**Zeitung zur Ausstellung**  
**Stimme des Lichts – Delaunay,**  
**Apollinaire und der Orphismus**  
**im Wilhelm-Hack-Museum**  
**2/5**

2. Dezember 2017 – 2. April 2018

Redaktion  
Lena Kräuter, Julia Katharina Thiemann

Autoren  
Julia Nebenführ (jn), Theresia Kiefer (tk), Nina Schallenberg (nis), Julia Katharina Thiemann (jkt)

Bildnachweis  
Gasglühstrumpf („Auerstrumpf“, „Inkadenlicht“) auf einem sog. „Auerbrenner“, ca. 1891-93, © Mihai Odoleanu / Historische Sammlung des Instituts für Anorganische Chemie, Universität Wien

Une soirée au Bal Bullier à Paris (France), um 1900, © bpk / Coll. B. Borowski / adoc-photos

diwali deepam, lights, photographed at Tirupati, Andhra

Stimme des Lichts

# MALEREI DER REINEN FARBE

## Lehre von den Farben

Die Farbenlehre unterscheidet verschiedene Systeme der Ordnung von Farben, unter denen beispielsweise die Entstehung des Farbreizes, Gesetze und Regeln der Mischung von Farben, die Anordnung der Farben innerhalb mathematischer Systeme und die Farbvalenzmetrik verstanden werden. In unterschiedlichen Disziplinen wie Physik, Biologie, Kunst oder Psychologie verfolgen die Farblehren jeweils variierende Schwerpunkte. So erforscht die Physik vorrangig die physikalischen Abläufe der optischen Gesetze, auf denen die durch Licht hervorgerufenen optischen Farberscheinungen beruhen. Die Biologie beschäftigt sich mit den anatomischen Prozessen der Farbwahrnehmung. In der Kunst hatten und haben insbesondere Maler ein erweitertes Interesse an Farbphänomenen, wobei oftmals das Zusammenspiel von Farben und ihre Wirkungen auf den Betrachter im Mittelpunkt stehen und mit verschiedenen Ansätzen künstlerisch erprobt werden. Dabei ist die sogenannte Harmonielehre des Zusammenspiels von Farben durch den jeweiligen Kulturkreis geprägt. Farbwahrnehmungen aufgrund persönlicher Sozialisation und individueller Erfahrungen des Einzelnen können je nach künstlerischer Intention auch gezielt eingesetzt werden, um bestimmte Assoziationen oder Wirkungen der Werke hervorzurufen. Dabei sind wichtige Protagonisten der Farbenlehre oftmals auch Verfechter von Harmonielehren, wie beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe, Wassily Kandinsky oder auch Johannes Itten. *jkt*

## Isaac Newtons Revolution der Farbtheorie

Der englische Physiker Isaac Newton verfasste auf Grundlage genauer Beobachtungen, Experimente und mathematischer Berechnungen grundlegende Schriften zur Optik, die die Theorie der Farben und des Lichts zu Beginn des 18. Jahrhunderts revolutionierten und einen Grundstein für weitere Überlegungen nachfolgender Theoretiker legten. Dabei bewies Newton grundlegende Gesetze der Lichtbrechung anhand eines Lichtstrahls, der in eine dunkle Kammer einfällt und das Sonnenlicht dabei prismatisch in farbige Anteile auf einer weißen Wand aufspaltet. Die Zusammensetzung des sogenannten weißen Lichts aus Spektralfarben beschäftigte Newton und seine Zeitgenossen intensiv und war selbst für Johann Wolfgang von Goethe etwa ein Jahrhundert später noch Grundlage seiner Auseinandersetzungen. So kann das Licht nach Newton je nach Einfall und Brechung die Wahrnehmung unterschiedlicher Farben erregen. Dabei schuf Newton in seinen Theorien zugleich Analogien von Farben zu Zahlen, Proportionen, Musik und der Harmonielehre, die für ihn ausgeprägte Wechselwirkungen besitzen. *jkt*

„Die Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben besondre Gemütsstimmungen geben.“

Johann Wolfgang von Goethe, Zur Farbenlehre, 1784–1810



Johann Wolfgang von Goethe, Farbenkreis

## Die Farbenlehre des Johann Wolfgang von Goethe

In engem Austausch mit Philosophen und Malern beschäftigte sich Johann Wolfgang von Goethe ab 1771 intensiv mit der Farbe als Grundelement der Welt. Dabei proklamierte er in seiner Schrift „Zur Farbenlehre“ von 1810 das Phänomen der subjektiven Farbe, aber auch allgemeine Grundprinzipien sichtbarer Farben, wie den Nachbildeffekt oder den Simultankontrast. So sah er die Entstehung von Farbwahrnehmungen als eine wechselseitige Wirkung von Hell und Dunkel, wobei er die Theorie von Isaac Newton ablehnte, die von einem Lichtstrahl als Grundlage des Farbspektrums ausgeht. Doch Goethe beschäftigte sich nicht nur mit optischen Phänomenen der Farbe, sondern auch mit ihrer „sinnlich-sittlichen Wirkung“. Er leitete die Harmonie der Farben aus einem Disput von Hell und Dunkel ab, was symbolische und metaphysische Wirkungen einschließt. Der Farbe Purpur (später als Rosso = Rot bezeichnet) kommt hierbei eine besondere Stellung zu, da sich für Goethe die Gegensätze in dieser Farbmischung ideal ausgleichen. Denn Goethe machte nur zwei Grundfarben aus: Gelb und Blau, ergänzt durch Rot als einende Farbeigenschaft, während sich alle weiteren Farben durch Mischung ergeben. Während für Isaac Newton weißes Licht zusammengesetzt ist und somit alle Farben in ihm enthalten sind, sah Goethe weißes Licht als natürlich gegeben und daher als homogen und unzerlegbar an. Er vertrat somit die These, dass nicht das Licht, sondern die Farben an sich zusammengesetzt sind. Da wir heute über weitere physikalisch-anatomische Erkenntnisse verfügen, hat Goethes Farbenlehre eher einen kulturhistorischen Wert und wurde bereits zur Zeit der Orphisten kritisch betrachtet. Doch seine Beobachtungen des Einflusses von Farben auf Emotionen und Gemütszustände finden noch immer Beachtung und begründeten die moderne Farbpsychologie, was die Orphisten durchaus beeinflusste. Ebenso war sein Farbkreis als kreisförmig angelegtes Diagramm der drei Primärfarben Gelb, Blau und Rot im Wechselspiel mit den drei Sekundärfarben Orange, Violett und Grün eine wichtige Referenz und Inspirationsquelle für die Maler des Orphismus. Die lebendige Farbtotaleität besteht für Goethe aus Polarität und Harmonie zugleich. *jkt*

Orpheus Kolumne

## Der Name der Farbe

Aus dem Reich der Schatten in der Unterwelt wieder ins Licht emporgestiegen, wirken die Farben auf der Erde unter Lichteinstrahlung besonders stark und eindrücklich. Dabei gibt es viele Unterschiede in der Farbwahrnehmung, nicht nur durch den Hell-Dunkel-Kontrast. Auch durch variierende Lichtbrechung, beispielsweise bei starkem Sonneneinfall, haben Farben in verschiedenen Ländern und Kulturen variierende Strahlkraft, werden individuell wahrgenommen, unterschiedlich bezeichnet und wecken jeweils eigene Assoziationen und Symboliken. Doch die Wirkung von Farbwahrnehmungen unterscheidet sich nicht nur zwischen Kulturen, sondern auch innerhalb desselben Kulturkreises von Individuum zu Individuum. Diese Wahrnehmungsunterschiede des farblichen Spektrums werden unter anderem mithilfe abgrenzender Farbnamen ausgedrückt. Dies kann jedoch zu Missverständnissen führen, da auch die Bezeichnungen letztlich Konventionen unterliegen und angelernt sind. Manche Kulturen haben sehr differenzierte Bezeichnungen für bestimmte Farben. So gibt es bei indigenen Völkern des nördlichen Polargebietes zahlreiche Bezeichnungen für unterschiedliche Schattierungen der Farbe Weiß, die in der deutschen Sprache so gar nicht unterschieden werden. In Deutschland kamen beispielsweise auch die Begriffe für Orange und Magenta erst sehr spät auf. So gehen die verbalen Ausdifferenzierungen bestimmter Farb Räume aus vorliegenden Lebensbedingungen und Interessen hervor und prägen diese wiederum wechselseitig. Dabei haben Farben auch unterschiedliche Wirkungen auf das körperliche Empfinden und die Psyche, so wie auch verschiedene Lichtquellen bestimmte Farbtemperaturen aufweisen, die wiederum Farbstimmungen hervorrufen können. *jkt*

„Das Licht in der Natur schafft die Bewegung der Farben.“

Robert Delaunay, Sommer 1912



Wilhelm von Bezold, Farbkreis

# Auf dem Weg zu neuen Möglichkeiten: Farbe als Material

Die Herstellung und Aufbewahrung von Farbe – und damit verbunden auch ihre Nutzung in der Kunst – wandelt sich im 19. und 20. Jahrhundert entscheidend. Bis dahin wurden Farben zumeist von den Künstlern selbst aus Pflanzen- und Mineralpigmenten mit Bindemitteln wie Öl, Ei oder Leim gemischt. Von England ausgehend setzt sich die industrielle Produktion von Farben zu Beginn des 19. Jahrhunderts innerhalb weniger Jahrzehnte vollständig durch. Diese Entwicklung wird auch durch die Einführung der Zinntube um 1840 gefördert. Durch die Tuben wird eine längere Aufbewahrung von Farben möglich. Zuvor mussten sie kurz vor dem Malen angerührt oder in einfachen Beuteln aus Wachstuch oder Pergament aufbewahrt werden. Die Tuben aus Zinn (und später Aluminium) erleichtern nicht nur den Arbeitsprozess des Malens, sondern erhöhen auch die Flexibilität der Künstler. So wird die Plein-Air-Malerei in der freien Natur möglich. Um dabei lange Nass-in-Nass

malen zu können, liefern Farbfirnen fertige Harzölmedien, die verschiedene Mittel zur Trocknungsverzögerung enthalten. Im 20. Jahrhundert setzen sich dann synthetische Malstoffe durch. Auch die Farben selber verändern sich: Da die Pigmente nicht mehr mit der Hand, sondern von Maschinen gemahlen werden, sind sie feiner und gleichmäßiger, werden jedoch auch häufiger mit anderen Mitteln gestreckt. Seltene und daher teure Farbpigmente wie Ultramarin, Azurit oder Malachit werden durch günstigere Ersatzstoffe abgelöst. Auch werden neue Pigmente und damit neue Farben wie Zinkweiß, Chromgelb und Kobaltblau eingeführt. Die Leinwand als häufigster Malgrund kann im Handel ebenfalls fertig gekauft werden. Mit Anfang des 20. Jahrhunderts verzichten Künstler wie Paul Klee außerdem immer häufiger auf die Grundierung der Leinwand. Je nach Material wird lediglich eine vorbereitende Leimung vorgenommen. lk



Foto: Wilhelm-Hack-Museum

## Warum sehen wir Farben?

Farbe entsteht durch physikalische Phänomene, abhängig vom Farbmittel, der Lichtquelle, dem Farbreiz und dem Farberlebnis. Farben wahrzunehmen ermöglicht uns zunächst das Licht. Licht ist der Teil des elektromagnetischen Spektrums, den wir im Gegensatz zu elektromagnetischen Wellen mit unseren Augen wahrnehmen können. Trifft Licht auf eine Oberfläche, so wird meist ein Teil absorbiert und der Rest zurückgeworfen. Welche Wellenlängen verschluckt werden, hängt von der molekularen Struktur der Oberfläche ab. Der gelbe Kreis erscheint uns gelb, da nur die Wellenlängen des gelben Spektralbereichs zurückgeworfen, alle anderen Farben absorbiert werden. Bei der „unbunten Farbe“ Weiß wird das Licht aller Wellenlängen verschluckt, es ist somit die Summe aller Farben. Grautöne und Schwarz hingegen sind verschiedene Helligkeitsstufen des weißen Lichts. Dass die Farben somit nicht im Material, sondern im Licht enthalten sind, beweist die Spektralbrille, deren Folie das Licht in seine Bestandteile, die Spektralfarben aufbricht. Für das menschliche Farbsehen ist das entscheidend, was unsere Augen wahrnehmen und was unser Gehirn aus diesen Informationen macht. Wenn Licht durch unser Auge, die Pupille, die Linse und den Glaskörper auf die Netzhaut gelangt, reizt es lichtempfindliche Sinneszellen. Ca. 120-130 Millionen Stäbchen unterscheiden Hell-Dunkel-Kontraste und ca. 6 Millionen Zapfen die Farbtöne. Für einen Farbeindruck werden Reize auf drei verschiedene Arten von Zapfen miteinander verrechnet. Das Farbsehen ist also eine Kombination aus Wahrnehmung und Interpretation. sst

## Michel-Eugène Chevreuls Gesetze der Farbkontraste

Der französische Chemiker Michel-Eugène Chevreul veröffentlichte 1839 eine Schrift zur systematischen Farbästhetik, deren Zielsetzung in der Untersuchung der Gesetze von Farbkontrasten lag. So beschäftigte sich Chevreul intensiv mit der gegenseitigen Beeinflussung von Farben insbesondere in ihren konträren Wirkungen, die er praktisch in der Farborganisation von Gobelins in seinen Tapissier-Werkstätten umsetzte. Aufbauend auf Goethes System fand Chevreul zu seiner eigenen Theorie der Simultan- und Sukzessivkontraste von Farben. Dabei dienten seine stark ausdifferenzierten Farbkreise mit oftmals 72 Farben der Definition und Berechnung von Mischverhältnissen, sowie der Kontrastwirkung von Farben. Simultaneffekte, die unterschiedliche Wahrnehmungen und Empfindungen derselben Farbe in variierenden Umfeldern beschreiben, beispielsweise die Wirkung der Farbe Rot auf gelbem oder auf violetterem Hintergrund, waren Kernpunkt seiner Theorie. Dabei unterschied Chevreul zwei Entstehungsweisen von Simultankontrasten – nach heutigen Erkenntnissen um eine weitere Komponente ergänzt: Helligkeit, Farbrichtung und Buntheit beeinflussen den Simultankontrast einer Farbe in der subjektiven Wahrnehmung.

Michel-Eugène Chevreuls Untersuchungen fanden eine große Öffentlichkeit und wurden insbesondere von vielen Malern des Impressionismus, Neoimpressionismus und Orphismus

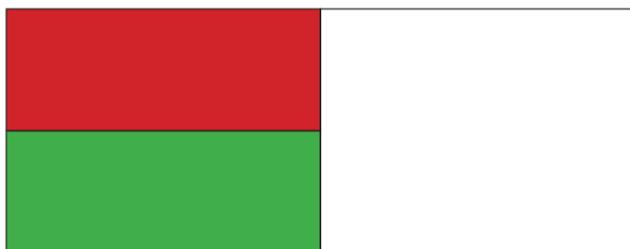
rezipiert. Gerade Robert Delaunay setzte Chevreuls Theorie der farbigen Simultanscheiben in seiner Phase des orphischen Kubismus gezielt in eigenen Bildfindungen um. jkt



Michel-Eugène Chevreul, Farbkreis

## Sinnestäuschung Komplimentärfarben

Schaut 30 Sekunden konzentriert auf einen Punkt in der rot-grünen Fläche, dann direkt auf die weiße Fläche.



## Impressum

Zeitung zur Ausstellung  
*Stimme des Lichts – Delaunay, Apollinaire und der Orphismus*  
im Wilhelm-Hack-Museum  
3/5

2. Dezember 2017 – 2. April 2018

Redaktion  
Lena Kräuter, Julia Katharina Thiemann

Autoren  
Lena Kräuter (lk), Sarah Strub (sst), Julia Katharina Thiemann (jkt)

Bildnachweise  
Johann Wolfgang von Goethe, Farbkreis zur Symbolisierung des menschlichen Geistes- und Seelenlebens, 1809, Freies Deutsches Hochstift | Frankfurter Goethe-Museum, Fotografie: David Hall

Michel-Eugène Chevreul, Farbkreis, der Farbunterschiede und Kontraste zeigt, aus der Publikation *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*, Paris u. a. 1864, o. S., Fotocredit: Private Collection Archives Charmet, Bridgeman

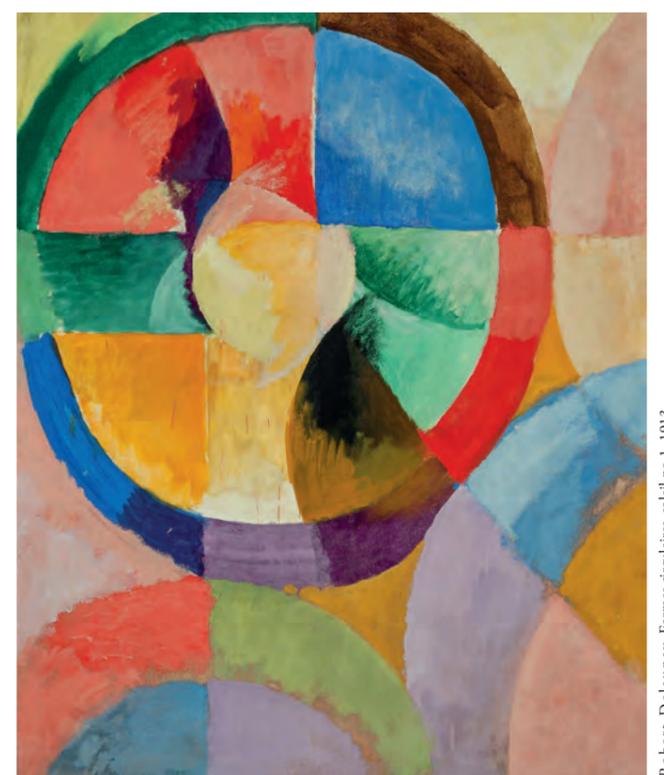
Wilhelm von Bezold, Farbkreis aus der Publikation *Michel Eugène Chevreul, Die Farbenharmonie*, hrsg. von Friedrich Jännicke, Stuttgart 1878, o.S.

Robert Delaunay, *Formes circulaires – Soleil* No. 1, 1913, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

## Ogden Nicholas Roods Anwendungen der Farbtheorie für Kunst und Industrie

Der US-amerikanische Physiker Nicholas Ogden Rood wurde Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen Schriften zur Farbenlehre, insbesondere „Die Moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe“ sowohl in Englisch, als auch in deutscher und französischer Übersetzung, bekannt. Mit dieser Schrift verbreitete er seine Theorie der physiologischen Optik in Amerika und in Folge auch in Europa. Sie wurde vor allem von den Impressionisten und Neoimpressionisten wahrgenommen. Gerade Roods Theorie, dass kleine, nebeneinandergesetzte Farbflecken reiner Farbe durch das Auge in bestimmter Entfernung ineinander übergehen und als Farbgemisch wahrgenommen werden, stellte die Grundlage der Entstehung des Pointillismus dar. Rood war sich jedoch bewusst, dass sich farbiges Licht nach anderen Gesetzmäßigkeiten mischt als farbiges Pigment. Er betätigte sich selbst auch als Maler und wollte daher nicht nur die Theorie, sondern auch deren künstlerische Umsetzung darlegen. Dabei sind Aspekte der Helligkeit, des Farbtons und der Reinheit entscheidende Farbkonstanten für ihn. In Bezug auf Wilhelm von Bezold ordnete Rood seine zwölf ausgewählten Spektralfarben in einem oder mehreren

konzentrischen Kreisen an, deren Mischverhältnis in der Mitte Weiß ergibt. Dieses System erweiterte Rood in Bezug auf Heinrich Lambert hin zu einem Farbzylinder oder doppelten Kegel der Spektralfarben und Purpur. Hierbei berücksichtigte er Helligkeit und dadurch Wahrnehmungsfähigkeit, Kontrast sowie Sättigung. Insbesondere seine Experimente der optischen Farbmischung durch Rotation fanden große Aufmerksamkeit, nicht nur unter Wissenschaftlern, sondern auch unter Künstlern. jkt



Robert Delaunay, *Formes circulaires, soleil no.1*, 1913

# Stimme des Lichts

## IDEE DER FORM

### Salon des Indépendents

Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein galt der 1663 gegründete Salon de Paris als wichtigste Kunstausstellung in Frankreich. Er war sowohl gesellschaftliches Ereignis wie auch kulturelles Aushängeschild des jeweiligen Regimes, Umschlagplatz für Gemälde und Skulpturen und Künstlerschmiede. Die rigide Zulassungspolitik sowie der konservative Akademismus der Jury bedeuteten jedoch auch, dass Künstler mit abweichenden Kunstauffassungen so gut wie keine Chance hatten, ihre Werke hier auszustellen.

Dies führte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vermehrt zu Protesten und Gegeninitiativen. So fand 1863 ein Salon des Refusés (Salon der Abgelehnten) statt, in der jene Werke gezeigt wurden, die vom Pariser Salon abgelehnt worden waren. In der Folge organisierten die Impressionisten 1880 ihren eigenen Salon des Refusés, um ihre Gemälde der Öffentlichkeit zu präsentieren. 1884 kam es dann zur Gründung der Société des Artistes Indépendents (Vereinigung unabhängiger Künstler), die es sich zum Ziel gesetzt hatte, Ausstellungen ohne Jury oder Auszeichnungen („sans jury ni récompense“) durchzuführen. Der erste Salon des Indépendents eröffnete am

1. Dezember 1884 und zeigte Werke unter anderem von Odilon Redon, Paul Signac und Georges Seurat, die zu den Gründern der Vereinigung zählten, sowie Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec und Vincent van Gogh.

In den folgenden Jahrzehnten etablierte sich der Salon des Indépendents als wichtiges Forum für postimpressionistische Kunstströmungen. Künstler wie Henri Rousseau, Pierre Bonnard und Henri Matisse stellten hier aus. Im Jahr 1911 kam es zu einem öffentlichen Skandal, als erstmals kubistische Arbeiten unter anderem von Robert Delaunay, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger und Albert Gleizes in umfassender Weise präsentiert wurden. Delaunay sollte auch in den nächsten Jahren mit wichtigen Werken im Salon des Indépendents vertreten sein. 1912 präsentierte er das Gemälde *La ville de Paris* – eine monumentale geometrische Konstruktion, aufgebaut auf dem goldenen Schnitt und mit drei pompejanisch anmutenden Grazien im Zentrum –, im Jahr darauf das auf dem Kontrast komplementärer Farben aufgebaute *L'Équipe de Cardiff*, das Apollinaire zum „modernsten Bild des Salons“ erklärte, zum Inbegriff des Orphismus. *ai*



Robert Delaunay vor der „Disque“, 1913

Robert Delaunay: **La Lumière** (Auszug)

Das Licht erreicht uns über die Sinne.  
Ohne den Gesichtssinn kein Licht, keine Bewegung.  
Das Licht in der Natur schafft die Bewegung der Farben.  
Die Bewegung wird gegeben durch die Verhältnisse ungerader Maße und durch die Farbkontraste zwischen ihnen, die die Wirklichkeit herstellen.  
Diese Wirklichkeit besitzt Tiefe (wir sehen bis zu den Sternen) und wird auf diese Weise zur rhythmischen Simultaneität.  
Simultaneität des Lichts ist die Harmonie, nämlich der Farbrhythmus, der das Sehen des Menschen schafft.  
Das menschliche Sehen besitzt höchste Realität, weil es direkt aus der Betrachtung des Universums erwächst.

(Sommer 1912)



Sonia Delaunay, Escarpins, 1925

Orpheus Kolumne

### Gesang, der ins Licht der Erkenntnis führt

Obwohl ich meine verstorbene Geliebte, die Nymphe Eurydike, durch meinen zauberhaften Gesang und mein Lyraspiel in der Unterwelt wiedergewinnen konnte, habe ich sie beim Aufstieg wieder verloren, weil ich mich nach ihr umgesehen habe – ich konnte nicht anders, die Liebe zu ihr war übermächtig. Die tragische Geschichte meiner Liebe ist seitdem lebendig geblieben und wird in den Künsten immer wieder neu erzählt. Denn ich bin als Lyraspieler, der mit seinem Spiel und Gesang sogar die Bäume und Felsen zum Tanzen verführt, zu einem Sinnbild der Kraft der Musik geworden, weswegen viele Komponisten ihre eigene Version meiner Lebensgeschichte als Oper komponierten. Mich freuen besonders die vielen Musikstücke, in denen Lyra gespielt und gesungen wird. So ist sogar eine der ersten überhaupt schriftlich überlieferten Opern – Jacopo Peris' „Euridice“ von 1600 – meiner Frau und mir gewidmet. Auch Claudio Monteverdi benannte seine Oper „L'Orfeo“ 1607 nach mir und seinem Beispiel folgten viele weitere Komponisten über die Jahrhunderte hinweg, wie zum Beispiel Joseph Haydn mit seiner Oper „L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice“, Jacques Offenbachs „Orphée aux enfers“, Pierre Schaeffers „Orphée 51“ oder Philipp Glass' „Orphée“. So ist meine Geschichte noch immer lebendig und wird in Form von Opern und Musikstücken weitergegeben. Aber auch viele Lyriker haben sich von mir inspirieren lassen, beispielsweise in den Gedichten und Texten von Guillaume Apollinaire, die die orphischen Maler prägten. Doch bereits viel früher befassten sich Lyriker mit mir, zum Beispiel Vergil, Ovid, Rainer Maria Rilke oder Wolfgang von Goethe. So lebe ich in den Künsten weiter und mein Lyraspiel bleibt lebendig. Denn mein Gesang führt aus dem Dunkel des Hades, mein Lyraspiel bietet Erkenntnis auf sinnlicher Ebene, ähnlich wie bei den Malern des Orphismus, deren abstrakte Kunstströmung nach mir sowie der Kraft der Musik und Kunst benannt wurde. *jkt*

### Göttliche Formen – Geometrie und Esoterik

In der Geometrie wird verhandelt, wie sich die Zahl im Raum verhält und dabei ihre Entfaltung in der Form und Relation findet. Hierbei wird den geometrischen Begriffen und Vorgängen in der sogenannten „Heiligen Geometrie“ oder auch „Hermetischen Geometrie“ ein symbolischer Wert zugeschrieben, der über rein mathematische Formeln hinausgeht und dem ein Einfluss auf den Seelen- und Gemütszustand zugeschrieben wird. Die Erweiterung eines einzelnen Punktes erst zur Geraden, dann zur Fläche und schließlich in die dritte Dimension wird dabei mehrschichtig betrachtet. Die Entfaltung der Zahl im Raum und das Verhältnis von Geometrie und Esoterik interessierten viele Künstler, insbesondere auch Vertreter des Orphismus. Sie sahen in der Geometrie metaphysische Qualitäten und konnten philosophische Fragen nach Schöpfungsmythen sowie dem Verhältnis von Körper und Seele in geometrischen Formen wiederfinden. Nicht zuletzt daher sind viele Gemälde des Orphismus nach geometrischen Regeln aufgebaut und spiegeln Relationen von Zahlen zueinander.

Geometrie, Astronomie, Arithmetik und Musik bildeten das Quadivium der Artes Liberalis, des antiken Kanons Freier

Künste. Auch als Universalsprachen bezeichnet, finden sich Einflüsse dieser Disziplinen im Orphismus wieder. Gerade der Punkt als Ursprung jeglicher Form vorerst ohne Dimension, sowie die Vergrößerung dieses Punktes zur Kreisform, bilden eine entscheidende Grundform orphischer Bilder, die sich thematisch immer wieder mit den Gestirnen Sonne und Mond – als ebenfalls runden Himmelszeichen – auseinandersetzen. Bei den Orphisten treten Kreis, Diagonale, Horizontale und Senkrechte in spannungsvolle, geometrisch anmutende Dialoge der Abstraktion. Die große Wirkkraft der Werke speist sich aus dem Wechselspiel von Form und Farbe. Dabei ist die Kreisform und mit ihr die sogenannte „Sphärische Geometrie“ immer auch ein Symbol für den Kosmos an sich, sowie die Gesamtheit der Schöpfung.

Die Zerlegung von Formen in einzelne Wahrnehmungsegmente spiegelt dabei die Erfahrungen von Entfremdung und Schnelligkeit zu Beginn der Moderne und beruft sich auf geometrische Grundverfahren der Teilung und Zusammensetzung von Flächen. Derartige Fragen nach den Grundformen der physischen Existenz aller Lebewesen und Dinge beschäftigten sowohl die (metaphysische) Geometrie als auch in ästhetischer Weise die Orphisten, die geometrische Strukturen für ihre abstrakten Bildfindungen wählten. *jkt*

# Der Kreis: Symbol für Kraft und Unendlichkeit

In der Prähistorie galt der Kreis als Sinnbild der Sonne und der mit ihr einhergehenden Lebenskraft. Als ebene geometrische Figur gehört der Kreis zu den grundlegenden Formen der euklidischen Geometrie. In der Antike fand der Kreis insbesondere bei den Griechen aufgrund der Vollkommenheit der Form und seiner Unendlichkeit große Beachtung. Bereits Archimedes, aber auch die alten Babylonier und Ägypter versuchten jeweils auf ihre eigene Weise den Flächeninhalt eines Kreises zu bestimmen.

In der Kunst wie auch in den meisten Religionen kommt dem Kreis als Form und auch als Symbol seit jeher eine wichtige Bedeutung zu. In der christlichen Ikonographie gilt der Kreis aufgrund seiner Unendlichkeit als Symbol der göttlichen Liebe und Einheit. So stellt der Kreis oftmals ein Sinnbild für eine göttliche Kraft dar, die sich in der Verbindung der endlosen Linie und statischer Ruhe der Form ausdrückt. Daher wird auch der Heiligenschein als kreisförmige Aura um die Köpfe von Heiligen dargestellt. Zugleich ist der Kreis ein Symbol der Zeit und Unendlichkeit, der Wiederkehr und des Kreislaufes.

Nicht zuletzt deswegen werden bei europäischen Hochzeitsriten Ringe getauscht, die die Beständigkeit der Verbindung symbolisieren sollen.

In der christlichen Antike kam dem Kreis in orphisch-dionysischen Mysteriengedanken ebenfalls eine besondere Bedeutung zu, die mit der Unsterblichkeit der Seele verbunden war. Zugleich gab es die antike Vorstellung eines kreisförmigen Verlaufs der Zeit, was wiederum mit dem Konzept der Seelenwanderung in Einklang steht. So wurde der gesamte Kosmos in der Antike als planimetrischer, scheibenförmiger Kreis gedacht, der sich später kugelförmig in der Vorstellung erweiterte.

In der Kunst der Moderne erfuhr der Kreis als geometrische Form insbesondere im Zuge der aufkommenden Abstraktion, wie in der Strömung des Orphismus, eine symbolische Aufladung und somit besondere Bedeutung. So finden sich gerade in vielen Werken des Orphismus mit seiner Lichtsymbolik viele kreisförmige Kompositionen der Gemälde, die Aspekte der lebenspendenden Sonne und des Mondes sowie der Einheit und Kraft in sich vereinen.

jkt



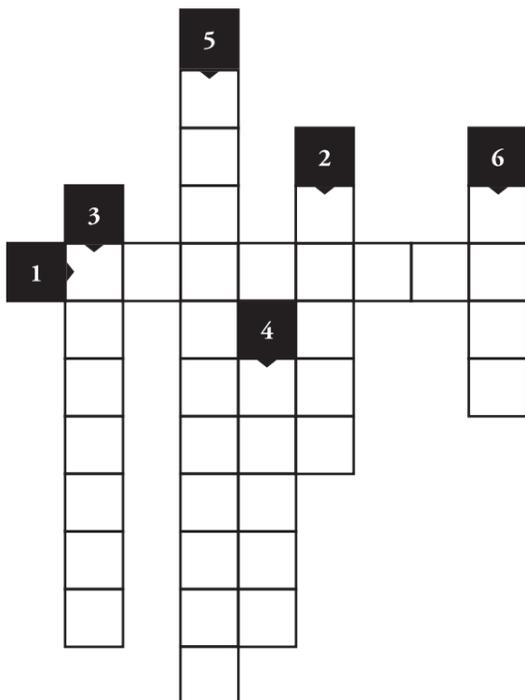
Sonia Delaunay, 1913

Portal der Rheinbrücke in Ludwigshafen mit Straßenbahn, nach 1903



## Kreuzworträtsel

- 1 Robert und Sonia.....?
- 2 ...werke
- 3 Geometrische Form
- 4 Eine runde Form?
- 5 Delaunay, ... und der Orphismus?
- 6 Instrument des Orpheus?



Blaise Cendrars, *Aux 5 Coins*

**Es riskieren, Aufsehen zu erregen // Alles ist Farbe Bewegung Explosion Licht // Das Leben blüht in den Fenstern der Sonne // Die auf meiner Zunge zergeht // Ich bin reif // Und lande, transparent geworden, auf der Strasse // Was du nicht sagst, alter Freund // Ich habe den Durchblick nicht mehr? // Mein lieber Schwan // Auf dem Spiel steht die Poesie.**

(Februar 1914)

## Vom Punkt zur Linie

Etymologisch leitet sich das Wort Linie aus dem lateinischen Begriff „linea“ ab, das als Strich, Kante oder auch Richtschnur übersetzt werden kann. Die Linie beschreibt eine gerade oder gekrümmte Verbindung zwischen zwei Punkten. Dabei entwickelt sie sich aus einem Punkt im Richtungsverlauf mit eigener Dichte und Breitenausdehnung und ist per definitionem unendlich angelegt. Sie umreißt zumeist eine Form oder trennt zumindest zwei Bildteile voneinander ab. Dabei kommen der Linie in der Malerei unterschiedliche Funktionen zu. So kann man mithilfe von Linien Formen ausbilden oder kennzeichnen und dadurch Objekte oder Inhalte definieren, sodass die Linie als Umriss einer Fläche, einer Form oder eines Körpers fungiert. Innerhalb von Flächen eingesetzt, begründen Linien eine Binnenstruktur, die unter anderem Räumlichkeit anzeigen kann oder Teil eines ornamentalen Musters wird.

Weiterhin können Linien auch abstrakt und autonom ohne gegenständlichen Darstellungswillen Gemälde bestimmen. Dabei besitzen Linien die Kraft, Bewegungen, Richtungen oder gar eine Ahnung von Geschwindigkeit zu transportieren, wenn man sie entsprechend einsetzt und zu deuten versteht. Wassily Kandinsky erkannte sehr deutlich, dass die Linie von der Dynamik ihrer Hervorbringung abhängt. So begriffen Kandinsky, Paul Klee und andere die Linie als dynamischen Punkt, der aus sich heraustritt. In seiner wegweisenden Schrift „Punkt und Linie zur Fläche“ charakterisierte Kandinsky die Linie folgendermaßen: „Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis.“ Die Linie gilt hier als Bewegungsspur. Auch Klee beschrieb die Linie als erste bewegliche Tat, die über den Punkt hinausgeht: „Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie).“ Künstlerinnen und Künstler insbesondere der avantgardistischen Strömungen der Abstraktion setzten die Linie daher gezielt als abstraktes Kompositionsmittel ein und formierten ihre Bildfindungen mit diesem formgebenden Element.

jkt

## Impressum

**Zeitung zur Ausstellung**  
*Stimme des Lichts – Delaunay, Apollinaire und der Orphismus*  
im Wilhelm-Hack-Museum  
4/5

2. Dezember 2017 – 2. April 2018

Redaktion  
Lena Kräuter, Julia Katharina Thiemann

Autoren  
Astrid Ihle (ai), Julia Katharina Thiemann (jkt)

## Bildnachweis

Robert Delaunay vor Disques: R. Delaunay devant le Disque, 1913, Bibliothèque historique de la Ville de Paris

Escarpins: Sonia Delaunay: Escarpins, 1925, © Photo Les Arts décoratifs, Paris

Sonia Delaunay en gilet: S. Delaunay en 1913, dans ses mains, une reliure simultanée, Documentation du Centre Georges Pompidou, Musée nationale d'art modern, fonds Delaunay

Portal der Rheinbrücke mit Straßenbahn, nach 1903. © Stadthaus Ludwigshafen

## Stimme des Lichts

## RHYTHMISCHE SIMULTANERITÄT



Credit: TECHNOSEUM

## Internationaler künstlerischer Austausch

Die avantgardistische Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg zeichnete sich durch eine vielseitig ausgeprägte internationale Vernetzung aus. Geeint in ihrem Bestreben, die Kunst von ihrer rein abbildhaften Funktion zu emanzipieren, traten Künstler über Ländergrenzen hinweg in einen intensiven künstlerischen Dialog, sei es in der Form von Besuchen, Briefwechseln oder Ausstellungsbeteiligungen, Texten, Katalogbeiträgen sowie Rezensionen.

Als Zentrum avantgardistischer Kunstströmungen zog Paris zu Anfang des 20. Jahrhunderts Künstler und Schriftsteller aus aller Welt an. Einige, wie der Schriftsteller Apollinaire, der Spanier Pablo Picasso oder die russische Künstlerin Sonia Terk (die später Robert Delaunay heiratete) ließen sich dauerhaft hier nieder; andere verweilten nur vorübergehend in der französischen Hauptstadt, um hier Museen und Ausstellungen zu besuchen und Kontakte zu knüpfen. So verbrachten Künstler wie Paul Klee, Franz Marc, August Macke oder Louis Moillet wiederholte produktive Wochen in Paris. Wassily Kandinsky blieb gar ein ganzes Jahr (1906–1907). Dieser lud nach seiner Rückkehr nach München wiederum französische und russische Avantgardisten zu Ausstellungen ein, unter anderem Robert Delaunay, mit dem er ab 1911 in einen intensiven Briefkontakt über die Entwicklung der abstrakten Malerei trat. Im orphistischen Umfeld bildete sich eine geografische Linie Paris – Berlin – München heraus. Die aufsehenerregende Ausstellung italienischer Futuristen, die 1912 in der Pariser Galerie Bernheim Jeune stattfand, und in der neben Arbeiten von Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Gino Severini auch Werke von Robert Delaunay zu sehen waren, reiste noch im gleichen Jahr nach Berlin, wo sie in Herbert Waldens Galerie *Der Sturm* gezeigt wurde. Auch in Moskau und Zürich fanden zu dieser Zeit Ausstellungen unter Beteiligung internationaler Avantgardisten statt.

In Hinblick auf die ab 1910/1911 einsetzenden nationalistischen Bestrebungen, die den offiziellen deutschen und französischen Kunstdiskurs bestimmten, erscheint der künstlerische Kosmopolitismus jener Jahre umso bemerkenswerter. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges setzte diesem jedoch ein tragisches Ende.

ai

## Simultankontraste von Farben

Der Simultankontrast beschreibt gleichzeitige Wechselwirkungen von nebeneinanderliegenden Farbflächen. In einem kognitiven Effekt der Reizüberflutung sucht der Sehsinn bei diesem Zusammenspiel der Farben automatisch nach den beiden Farben, die sich im Farbkreis komplementär gegenüberstehen. Fehlt diese Komplementärfarbe im Bild, wird sie kognitiv in angrenzenden Farbbereichen

## Per Dampflokomotive in die Moderne

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die Moderne im wahrsten Sinne des Wortes volle Fahrt auf. Durch die fortschreitende Industrialisierung und zahlreiche neue technische Errungenschaften wie dem Automobil in Serienproduktion, verschiedenen Fluggeräten und der weiteren Ausbreitung des Eisenbahnnetzes, steigerte sich die Geschwindigkeit des alltäglichen Erlebens. Nun konnte man in wesentlich kürzerer Zeit an einen anderen Ort reisen und die Welt in ungeahnter Weise vom Eisenbahnwagen zügig an sich vorbeiziehen sehen. Diese Beschleunigung veränderte die Wahrnehmung der Welt, was teilweise mit Euphorie, aber auch Angst oder Überforderung verbunden war. Dies griffen die Künstler der Zeit auf jeweils eigene Weise auf. Die Futuristen und Kubisten versuchten diese Veränderung der Weltwahrnehmung in ihre Bildfindungen zu integrieren und dabei auch den Rausch der Geschwindigkeit malerisch darzustellen. Die zunehmende Schnelligkeit führte auch zu veränderten Ansichten der Welt: Diese wurde verstärkt als bruchstückhaft wahrgenommen und der simultane, gleich-

zeitige Anblick von Dingen nahm zu. Schon damals, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, kamen Stimmen auf, die fatale Folgen der Geschwindigkeit voraussagten, so wie auch in heutiger Zeit immer wieder für eine Entschleunigung plädiert wird. Doch die neue Bewegung war zugleich äußerst inspirierend für Künstler, die zum Fortschritt drängten und die Erfahrung der bislang ungekannten Schnelligkeit in ihren Bildern transportieren wollten. Das Gefühl, große Distanzen nun überwinden zu können, war beflügelnd. Schnelle Kommunikation per Post oder Telegraphie über Stadt- und Landesgrenzen hinweg, spontane Ortswechsel und Bildungsreisen wurden stark beschleunigt und waren nun weit weniger beschwerlich. Der Austausch unter Gleichgesinnten konnte nun zunehmend ortsunabhängig geschehen. Insgesamt veränderte sich die Wahrnehmung von Zeit und Raum zu Beginn der Moderne rapide, worauf die Künstler des Orphismus direkt reagierten und diese neuen Erfahrungen in Form von Abstraktion, Zersplitterung und Simultaneität in ihre Malerei einfließen ließen.

jkt

ergänzt. Diese Illusion imaginärer Gegenfarben bewirkt einen Reiz beim Betrachter und scheint die Farben in Bewegung zu versetzen – sie beginnen beispielsweise zu flirren und wirken dynamisch. Die Künstler des Orphismus beschrieben diesen Effekt oftmals als Umherirren des Auges und Vibrieren der Farben. In den Werken vieler Orphisten finden sich zahlreiche Effekte, die auf Simultankontraste der Farben zurückzuführen sind. Hierdurch fanden sie eine malerische Ausdrucksweise für Bewegungen und Dynamiken. 1839 beschrieb Michel-Eugène Chevreul die Gesetze der simultanen Farbkontraste: „Setzt man eine Farbe auf eine Leinwand, so färbt sie nicht nur die Partie der Leinwand, die man mit dem Pinsel bearbeitet hat, sondern sie färbt auch den umgebenden Bereich mit dem Komplement dieser Farbe.“ Chevreuls Schriften zu Simultankontrasten wurden von vielen Künstlern, insbesondere Robert Delaunay, genau studiert. Dabei hatten bereits die Neoimpressionisten, wie beispielsweise Georges Seurat, Effekte von Simultankontrasten gezielt eingesetzt, was von den jüngeren Künstlern des Orphismus in seiner Wirkung noch verstärkt wurde.

So berief sich Robert Delaunay auf Chevreuls Simultankontraste und definierte diese in eigener Weise malerisch. Während die Futuristen Simultaneität eher als eine Wahrnehmungsweise von dynamischen Prozessen ansahen, versuchte Delaunay die Chevreul'schen Simultankontraste als neue Technik der Malerei zu etablieren und sich somit auch von Kubismus und Futurismus abzusetzen. Dabei fokussierte er nicht nur den Akt der Darstellung während des Malens, sondern vor allem auch den Akt der Wahrnehmung des Betrachters. Auch der Maler Umberto Boccioni fokussierte Simultaneität in seinen Werken und interpretierte diese als typische Sichtweise der Moderne. Im Gegensatz zu Delaunay bezog sich Boccioni jedoch nicht direkt auf Chevreul, sondern sah den Farbkontrast eher als psychologischen Effekt der Wahrnehmung.

jkt

## Orpheus Kolumne

## Schwingungen von Licht und Farbe

So wie ich aus Hades' Unterwelt wieder ins Licht emporgestiegen bin, so spielt das Licht in der Wahrnehmung und dem Weltverständnis stets eine besondere Rolle. So berichten empfindsame Menschen von Hellsichtigkeit und der Wahrnehmung farbiger Auren rund um Personen, sowie dem Erspüren von Stimmungen und Emotionen unter anderem als Farbwerte, wie beispielsweise František Kupka. Die Hellsichtigkeit betont die Bedeutung von Licht und Farben auf ganz besondere, existenzielle Weise. Kupka verstand sich als Künstler und auch Theosoph und arbeitete einige Zeit als spiritistisches Medium. Dem Mystizismus nahe stehend, versuchten er und weitere Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts neu aufkommende, kaum greifbare und teilweise unsichtbare Elemente, wie zum Beispiel Röntgenstrahlen, in ihre Kunst zu integrieren. So kann man beispielsweise Kupkas Gemälde „Étude pour Plans par couleurs (Studie für Flächen durch Farben)“, das von 1909 bis 1910 entstand, sowohl in Hinblick auf mystische Astralvision als auch in Bezug auf Röntgenstrahlen unter neuen Aspekten betrachten.

Nachrichten konnten nun über neue Kommunikationswege übermittelt werden, wie beispielsweise der Telegraphie, bei der Zeichen in Code-Form unsichtbar übertragen werden. Aber auch die Telepathie als Gedankenübertragung erfreute sich regen Interesses. Prozesse der Sichtbarmachung von Ätherschwingungen, über die nun Kommunikation vermittelt werden konnte, spielten für einige Künstler eine bedeutende Rolle. František Kupka sah sich zeitweise auch als Sender telepathischer Wellen, die sich dem Betrachter durch das Kunstwerk übermitteln. Die Übergänge zwischen Okkultismus und Wissenschaft waren in dieser Zeit insbesondere in den Künsten oftmals fließend, verschiedene Beobachtungen beeinflussten sich gegenseitig, wobei sich das Weltbild nach und nach veränderte. So konzipierte Kupka auch eine Kunsttheorie des Elektromagnetismus, deren Konstanten sich auf die Wirkung von sichtbarem Licht und Farbe gründeten. Dies waren auch Grundthemen für die Künstler des Orphismus, die sich von mir, Orpheus, göttlich inspirieren ließen.

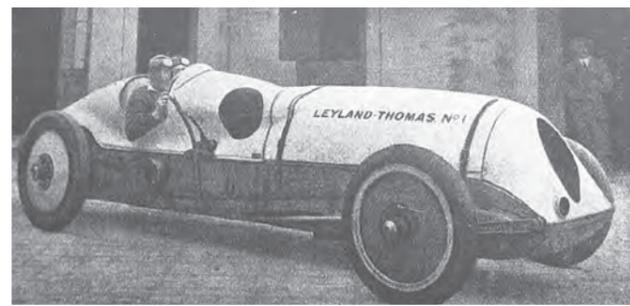
jkt



Credit: TECHNOSEUM

»Wir erreichen damit ein dramatisches Kunstwerk, denn alle Elemente, die es aufbauen, sind rein visueller Art: die Farben, das Licht. Die Beziehungen der Farbkontraste, der Simultankontraste, schaffen eine Tiefe, eine Bewegung, die stärker wirken als alle europäischen, indischen, chinesischen Perspektiven usw. [...], da sie einzig von der Vision des Schöpfers abhängen.«

Robert Delaunay, um 1924



Leyland-Thomas Rhif 1, 1924

## Streit der Giganten

Der Begriff der Simultaneität (Gleichzeitigkeit) spielt eine wichtige Rolle innerhalb der Avantgardebewegung in den 1910er Jahren. Um seine Urheberschaft entfacht sich ein mächtiger Disput zwischen dem Franzosen Robert Delaunay und Umberto Boccioni, einem der Hauptvertreter des italienischen Futurismus.

Dahinter verbergen sich zwei unterschiedliche Begriffsideen: Delaunay erläutert in seinem programmatischen Essay *La Lumière* (Das Licht) von 1912, dass er den Begriff der Simultaneität an die naturwissenschaftlichen Vorstellungen der Farbenlehre knüpft. Komplementärkontraste sind für sein Begriffsverständnis daher mehr von Belang, als räumliche oder zeitliche Vorstellungen. Die Futuristen wiederum verstehen den Begriff als eine Möglichkeit, Bewegung in der Malerei festzuhalten und dadurch im Stillstand des Bildes Dynamik zu erzeugen: Ein sich in Bewegung befindliches Pferd hat bei den Futuristen nicht mehr nur vier, sondern ganze 20 Beine. Der Auslöser des Begriffsstreits: Der Schriftsteller Guillaume Apollinaire kommentiert das Werk „L'Equipe de Cardiff“, das Delaunay im Salon des Indépendants 1913 ausstellt, mit: „Das ist Simultaneität.“ Daraufhin meldet sich Umberto Boccioni zu Wort und bezeichnet die Malerei Delaunays öffentlich als Plagiat. Auch gegenüber Apollinaire hagelt es harte Vorwürfe: Boccioni wirft ihm vor, aus rein nationalistischen Gründen die französische Kunst zu bevorzugen. In weiteren öffentlichen Äußerungen tritt Boccioni für die Urheberschaft des Begriffs der Simultaneität sowie für den Futurismus ein. Während Boccioni sich vor allem für sein Erstlingsrecht stark macht, ist Delaunay vielmehr daran gelegen, sein Konzept hinter dem Begriff deutlich von demjenigen der Futuristen abzugrenzen. Auch er äußert sich öffentlich zu den Vorwürfen. Die deutsche Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlicht die konträren Standpunkte des Italiensers und des Franzosen, deren Arbeiten im Ersten Deutschen Herbstsalon gemeinsam ausgestellt werden. Infolge des heftigen Begriffsstreits, in den sich schlussendlich auch Apollinaire nach den Anschuldigungen Boccionis einschaltet, kommt es zur Distanzierung zwischen dem Schriftsteller Apollinaire und Robert Delaunay.

*jn*

## Seifenblasen machen mit Tapetenkleister



- 75 Gramm Zucker in 500 ml Wasser auflösen
- 375 ml Neutralseife und 130 g Tapetenkleister zugeben
- die entstandene Lösung in 4,5 l warmes Wasser einrühren
- über Nacht stehen lassen

## Erster Deutscher Herbstsalon

Am 20. September 1913 eröffnete in Berlin der Erste Deutsche Herbstsalon, die größte Ausstellung moderner Kunst vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland. Treibende Kraft und Organisator war der Kunsthändler, Schriftsteller und Verleger Herwarth Walden, eine zentrale Figur der frühen avantgardistischen Moderne in Berlin, der in seiner Galerie „Der Sturm“ und der gleichnamigen Zeitschrift spartenübergreifend die fortschrittlichsten Künstler seiner Zeit präsentierte. Der Erste Deutsche Herbstsalon sollte der Vielfalt der allerneuesten Stile und Ausdrucksformen ein internationales Forum bieten. Der Titel der Ausstellung war Programm: eine Anspielung auf den seit 1903 in Paris stattfindenden Salon d'Automne (Herbstsalon), dem Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde. In der „Vorrede“ des Ausstellungskatalogs verkündete Walden sein

ambitioniertes Ziel: „Mit diesem Ersten Deutschen Herbstsalon wird ein Ueberblick über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder gegeben. Ein Ueberblick, der zugleich das Blickfeld der Zeitgenossen erweitern wird.“ Die Ausstellung versammelte über 90 Künstlerinnen und Künstler aus ganz Europa, unter anderem Marc Chagall, Paul Klee, Fernand Léger, Francis Picabia und Natalja Sergejewna Gontscharowa. Besonders stark vertreten waren die Maler und Malerinnen des Blauen Reiters, Franz Marc und August Macke nahmen zudem die Hängung der Ausstellung vor; aber auch die italienischen Futuristen Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà sowie Gino Severini setzten starke Akzente, ebenso Sonia und Robert Delaunay. Letzterer zeigte seine Serie der Sonnen und Monde, während seine Frau mit der gleichberechtigten Präsentation von Bucheinbänden, Lampenschirmen und Schatullen neben Gemälden die Ausweitung der neuen künstlerischen Ideen auf Gebrauchsgegenstände verdeutlichte.

Trotz aller Kontroversen und Anfeindungen in der Tagespresse verhalf der Erste Deutsche Herbstsalon vielen der präsentierten Künstlern zum Durchbruch. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhinderte die Fortführung dieses wegweisenden Kunstereignisses.

*ai*



Le Santos-Dumont devant la tour Eiffel, juillet 1901

Blaise Cendrars: **Kontraste** (Auszug)

Die Fenster meiner Poesie sind weit geöffnet  
zur Strasse // und in ihren Scheiben //  
Leuchten // Die Juwelen des Lichts // Hörst  
du das Geigenkonzert der Limousinen und  
die Xylophone der // Druckmaschinen //  
Der Maler macht sich sauber im Handtuch  
des Himmels // Farbflecken überall // Und  
die Hüte der Frauen, die vorbeigehen, sind  
Kometen im Feuerschein // dieses Abends //  
Die Einheit // Es gibt keine Einheit mehr

(Oktober 1913)

### Impressum

Zeitung zur Ausstellung  
*Stimme des Lichts – Delaunay,  
Apollinaire und der Orphismus*  
im Wilhelm-Hack-Museum  
5/5

2. Dezember 2017 – 2. April 2018

Hauptsponsor



### Redaktion

Lena Kräuter, Julia Katharina  
Thiemann

### Autoren der Zeitung

Astrid Ihle (*ai*), Theresia  
Kiefer (*tk*), Lena Kräuter (*lk*),  
Julia Nebenführ (*jn*), Nina  
Schallenberg (*nis*), Sarah Strub (*sst*),  
Julia Katharina Thiemann (*jkt*)

### Grafische Gestaltung

Benjamin Schnepf,  
Fuchs & Otter, Heidelberg

### Druck

NINO Druck GmbH

### Bildnachweis

Le Santos-Dumont devant la tour  
Eiffel, juillet 1901, Bibliothèque  
historique de la Ville de Paris

wilhelmhackmuseum

 Ludwigshafen  
Stadt am Rhein