

auf in den «Fenêtres simultanées»-Gemälden zum Kreuzpunkt seiner Entwicklung: der Konflikt, die Spannung zwischen imitativen, abbildenden Elementen einerseits, eigengesetzlich «abstrakten», konstruktiven Elementen andererseits verschwindet. Bildfläche und Bildraum setzen sich zusammen aus einem vibrierenden, schachbrettartigen Muster von Quadraten, Rechtecken, Dreiecken aus lichthaltigen reinen Farben, die nur noch von ganz fern her an Dächer, Häuser, Mauern und Fenster erinnern. Die führende Stimme aber gehört nicht geometrisch starren Flächenformen, nicht einem linearen Gerüstsystem; den bildnerischen und darstellerischen Vorrang haben die Farbe und das Licht, die in rhythmischer Freiheit sich ausfalten in die Bestandteile des Spektrums von Rot über Gelb, Grün, Blau zu Violett und sich wieder zusammenfinden zu mannigfacher Ueberlagerung. Diesem sublimen, schwebend transparenten Spiel eignet ein verwunschen legendärer, magischer Ton — es ist jener Klang, den Apollinaire den orphischen nannte, jener Klang auch, der auf Paul Klee und die Maler des «Blauen Reiters» den stärksten Eindruck machte und sie in die Geheimnisse der Farbe einweihen sollte. Kein Geringerer als Klee hat ja auch Delaunays Aufsatz über das Licht ins Deutsche übersetzt und ihn 1912 im «Sturm» veröffentlicht.

Mit den «Fenêtres simultanées» und ähnlichen, damals entstandenen Werken schuf Delaunay das «abstrakte», das von der Darstellung eines im engeren Sinne imitativen, naturgegebenen Vorwurfes abgelöste «ungegenständliche» Bild. Er tut das fast genau zur selben Zeit, als auch Kandinsky, Malevitch und Mondrian, jeder auf Grund von sehr verschiedenen Prämissen, die ungegenständliche Malerei ins Leben riefen.

Erst auf dem derweise errichteten Fundament des «orphischen Kubismus» war es Delaunay möglich, in letzter Konsequenz zur «peinture pure» zu gelangen als «reiner Orchestrierung von Farbe und Licht». Das ist der Fall mit der Reihe der «Rythmes circulaires» und «Disques simultanés», zu der