Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 33 (1946)
Heft: 8

Artikel: Robert, Delaunay
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26348

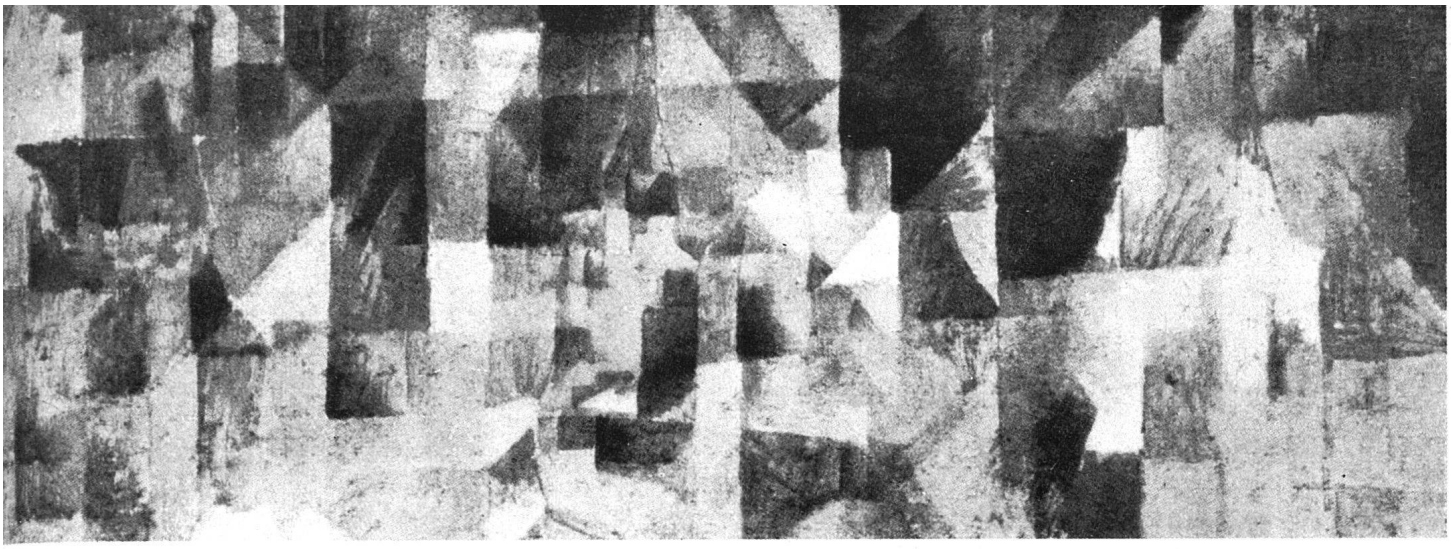
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



ıtbesitz Paris *Robert Delaunay Représentation Fenêtre Simultanéité Ville Juni 1912*

ROBERT DELAUNAY

Von Carola Giedion-Welcker

Innerhalb der modernen Bewegung der Malerei gebührt Robert Delaunay ein besonderer Platz. Wie ihm zu Lebzeiten niemals die Anerkennung zuteil wurde – vor allem in Frankreich –, die seiner Leistung, seiner geistigen Kühnheit und seinem künstlerischen Können entsprochen hätte, so wurde auch von seinem Tode im Oktober 1941 in Montpellier – nach seiner Flucht aus Paris und einer längeren Leidenszeit in Mougin bei Cannes – in Zeitungen und Zeitschriften zu wenig Notiz genommen. Dennoch gehört er zu jenen seltenen und starken Künstlerpersönlichkeiten, deren Tod in diesem Krieg für das kulturelle Aufbauwerk eines neuen Europas eine empfindliche Lücke bedeutet.

Als gebürtiger Pariser (*12. April 1885) war er aufgeschlossen, vif, kritisch und unternehmend. Sein Dichterfreund Blaise Cendrars schildert ihn, wie er ihm in den glücklichen Zeiten ihres Pariser Zusammenseins erschien, als beide noch in technischen Werkstätten arbeiteten, der eine (Delaunay) in einer Werkstatt für Theaterdekoration, der andere in dem technischen Laboratorium einer Flugzeugfabrik. «... Dans les années 1910–1911 nous étions peut-être seuls à Paris, Robert et moi, à parler de *machines* et d'*art* et à avoir vaguement conscience de la grande transformation du monde moderne. Delaunay, lui était un primaire extrêmement sympathique, grand, fort, bien campé dans la vie, un tempérament, un jouisseur...» Diese glückliche Mischung von fester Lebensverbundenheit und spekulativer Phantasie – die Freunde durchzogen damals die Stadt und umkreisten den «Turm» wie Ingenieure und Poeten in einer Person –, diese Verbindung von praktischem Handwerkertum und kühnem Entdeckerinstinkt sind ebenso charakteristisch für Delaunay wie für viele seiner Freunde und Zeitgenossen. Und gerade mit dieser geistigen Spannweite und realen Kraft ging der Maler Delaunay an das heran, was ihn erfüllte: Bewegung optisch zu fassen. Das heißt, sie aus dem Beziehungsspiel farbigen Lichtes zu entwickeln und freie Kompositionen aufzubauen, in denen die gegenständliche Beschreibung immer mehr versank.

Delaunays äußerer Entwicklungsgang ging zunächst durch eine neoimpressionistische Phase, wobei die Theorien und Malmethoden von Croß, Signac und vor allem Seurat einen starken Eindruck hinterließen. Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Cézannes und einer kurzen Station bei den «Fauves» landete er in der kubistischen Revolution gegen Statik und Linearperspektive. Er stellt 1911 im Salon der Indépendants (Salle 41) mit Gleize, Metzinger, Le Fauconnier und Léger aus. Die kollektive Bezeichnung «Kubismus» wurde hier zum ersten Male für diese Gruppe gebraucht.

Delaunay hatte schon 1910 durch seinen 1907 begonnenen Zyklus von «*St-Séverin*» (Malereien und Radierungen) Aufsehen erregt. In diesen Bildern ist der Einfluß Cézannes stark spürbar. Die Auflösung aller Statik und ihre dynamische Umwandlung durch die Deformation der Vertikalen erscheint hingegen mit neuer, ganz individueller Intensität vollzogen. Unser an das Kino gewöhntes Auge nimmt heute diese Dinge als selbstverständlich hin, die damals eine große optische Umstellung bedeuteten und schockhafte Auslösungen hervorrufen mußten. Der gotische Chorumgang schwankt, wie in einem Hohlspiegel gesehen; die architektonische Gesamtmasse ist zwar in einem gewissen

Naturalismus noch existent, sie vermittelt jedoch primär nicht mehr etwas Materielles, sondern eine Funktion: das Sich-Wölben, Steigen und Schwingen, das heißt die ganze Vitalität eines gotischen Innenraums. Der Beschauer steht nicht mehr distanziert vor einer Bild-Tatsache, sondern wird gewissermaßen mitten in ein Bild-*Geschehen* hineingerissen. Noch ist das zeichnerische Element vorherrschend, und wie in den frühkubistischen Bildern Picassos und Braques dominieren blau-graue Tonwerte und ersetzen die Farben.

Die folgenden Jahre, in denen Delaunay die zahlreichen Variationen seines «Eiffelturmes» und seiner «Ville» malt, bedeuten eine Entwicklung im Sinne der Vergeistigung des Sujets und einer Verfeinerung der Technik. Ein Aufsplittern der Materie, ein Auflösen aller Statik zugunsten einer freien *Bewegung* greift immer mehr um sich. Das kinematographische Sehen steht wieder im Vordergrund. Dabei erscheint das dynamische Element in dieser *Tour-Eiffel*-Serie (1910–1912) noch expressiver in seiner aufschwingenden Kraft als in den gleichzeitigen «Natures mortes» von Picasso und Braque, in denen vor allem die bereicherte Dimension eines vervielfältigten Volumens hervortritt und damit ein neues Sehen manifestiert. Bei Delaunay entsteht zunächst eine ungewöhnlich explosive Bildatmosphäre dadurch, daß das Gegenständliche in eine wirbelnde Vertikale gerissen wird. Auf die Suggestivkraft des Steigens scheint alles abgestellt, das Wesen und Wesentliche des Turmes, und man wird direkt heraufgetrieben an schwankenden Häusern vorbei, bis in die Wolken. Wie bei den Kubisten wird die Linearperspektive und damit der einseitig festgelegte Blickpunkt aufgegeben, Vielfalt wird kaleidoskopisch entblättert, Diskontinuität wird bloßgelegt, und was für den Delaunay dieser Epoche charakteristisch ist: die Gerade wird gebogen und gebrochen.

So wie der Künstler zu allen Tageszeiten um das eiserne Gerüst «seines» Turmes kreiste, sein ewig neues, vielfältiges Gesicht beobachtete und in *ein* Bild zu bannen suchte*, so wollte er auch die «Ville radieuse», die von der impressionistischen und neoimpressionistischen Malerei in allen Variationen wie eine strahlende Landschaft hingehaucht worden war, geistig und optisch neu erobern und darstellen. Die moderne Großstadt, ihr architektonisches Gesicht, die Maschine, die Industrie, sollten nun (eine ähnliche Einstellung lebte auch in der damaligen Kunst Légers) vorherrschen und fühlbar werden. Der Maler sah sie zwischen den Vorhängen seines Fensters zunächst als ein geballtes Ineinander von Häusern, mit ihrem modernen Wahrzeichen und Wappen im Hintergrunde: die eiserne Turmkonstruktion, beleuchtet von der reinen Farbskala eines Himmelsstückes. Der deutsche Expressionismus hat vor allem auf diese Auffassung und diese Malweise reagiert. Unter den Dichtern schreibt Theodor Däubler: «Seit Delaunay können wir die Großstadt nicht mehr naturalistisch, steil und aufrecht in Kunstwerken besehen. Ganze Häuserreihen schrecken geradezu wie umgebogen zurück, es ist, als führen wir in scharfen Kurven an ihnen in Schnellbahnen vorbei.»

Robert Delaunay selbst aber sah in diesen Bildern nur einen Übergang, einen Weg zu dem Kernpunkt des Problems, das zu lösen er sich als Ziel gesetzt hatte.

«Dans une nouvelle série de toiles ‚*Les Villes*' – schreibt Delaunay – je suis animé par un désir de *mouvement*, mais la technique du clair-obscur m'empêche de réaliser mes intentions. Le *graphisme* m'empêche encore d'être peintre. Toutefois en 1912 avec mes ‚*Fenêtres*', toile sur laquelle Apollinaire fait un poème, je crois toucher *aux symptomes d'un art primitif dont il reste à faire tout.*»

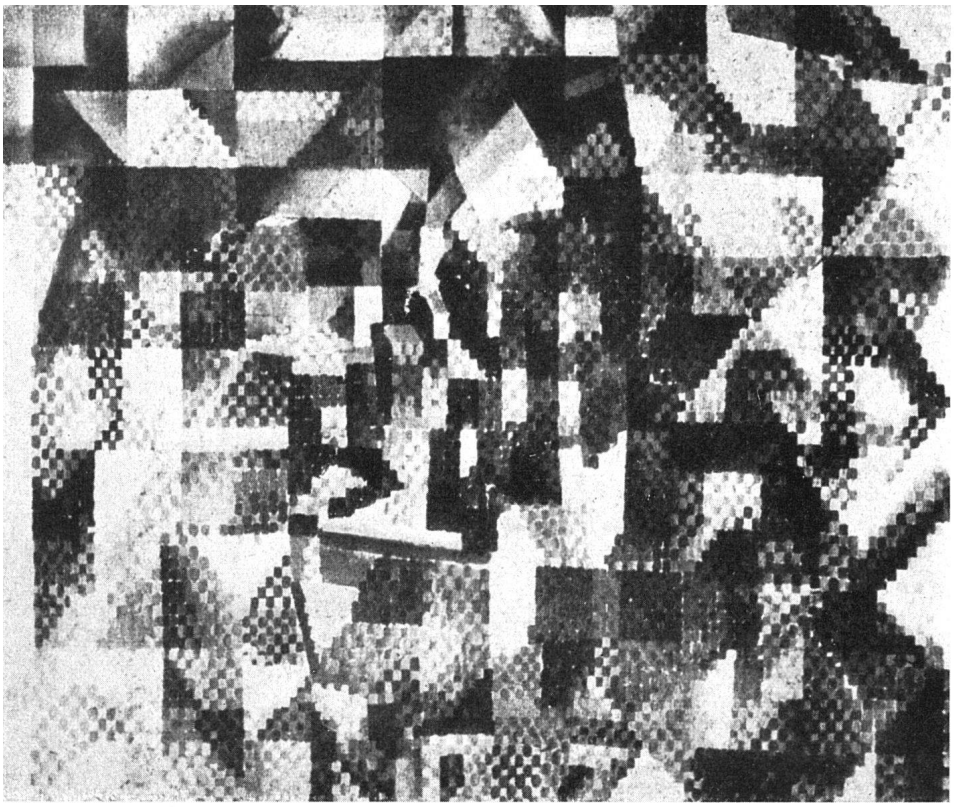
Delaunays Bild der Stadt, das sich erst noch stark zeichnerisch zwischen den Fenstervorhängen auftut, das dann immer sublimierter in farbiger Transparenz *durch* die Vorhänge hindurch als flutendes Lichtzentrum erstrahlt, erfährt nun in der dreifachen Fassung: «*Représentation Fenêtre Simultanéité Ville*» (1912–1913) eine völlige Umgestaltung. Gleich optischen Trilogien, deren Teile wie farbige Filmstreifen wirken, werden nun, losgelöst von aller Beschreibung, Bilder gebaut aus bunten, schwebenden Lichtkuben, die miteinander kontrastieren, um sich endgültig in Harmonie zu vereinigen. Delaunay spielt nun kompositorisch völlig frei auf der Klaviatur des Farbspektrums. Das *farbige Licht* wird jetzt zur darstellerischen Selbständigkeit erhoben, als ein Sich-Teilen und wieder Zusammenklingen von Rot, Gelb, Grün, Blau, Violett. Nun realisiert er das, was er auch als Theorie «Über das Licht» 1912 in der deutschen Sturm-Zeitschrift veröffentlichte und was bezeichnenderweise Paul Klee ins Deutsche übertrug:

«Im Verlaufe des Impressionismus wurde in der Malerei das Licht entdeckt, das aus der Tiefe der *Empfindung* erfaßte Licht als *Farbenorganismus*, aus komplementären Werten, aus zum Paar sich ergänzenden Massen, aus Kontrasten auf mehreren Seiten zugleich. Man gelangt so über das zufällig Naheliegende hinaus zu einer *universellen Wirklichkeit* von größter Tiefenwirkung (nous voyons jusqu'aux étoiles). Das Auge vermittelt nun als unser bevorzugter Sinn zwischen dem Gehirn und der durch das *Gleichzeitigkeitsverhältnis von Teilung und Vereinigung* charakterisierten Vitalität der Welt.

* Auch die gleichzeitige und spätere Poesie: von Apollinaire, Cendrars, Dermée, Albert-Birot, Delteil, Mac Orlan, Huidobro, Iwan Goll hat sich in neuer «materialgerechter Weise» dieses Objekts bemächtigt. In allen Sprachnuancen wird dieses Wahrzeichen der modernen Stadt angesprochen: «Tel était Paris avec sa grande tour / où, chaque nuit, crépite la chevelure bleue de la T. S. F. ...» (Mac Orlan: L'inflation sentimentale) oder Apollinaire: «A la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ...» in seinem Gedicht «Zone» (Alcools); bei Blaise Cendrars der Anruf: «O tour Eiffel! / Je ne t'ai pas chaussée d'or / Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal ...» (aus: 19 poèmes élastiques).

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Emanuel Hoffmann-Stiftung

Robert Delaunay La Tour Eiffel



Robert Delaunay
La Fenêtre sur la Ville
Dezember 1911
Privatbesitz Paris

Dabei müssen sich Auffassungskraft und Wahrnehmung vereinigen.»

Die Bilder aus diesen Jahren sind gemeinsam mit den frühen abstrakten Arbeiten Kandinskys (1911/12), Malevichs (1913) und Mondrians (1913/14) die frühesten Darstellungen in der modernen Malerei, die völlig befreit vom speziellen Sujet, aus den reinen Elementen von Farbe und Proportion erwachsen und systematisch durchdacht sind. Sie suchten der Malerei eine neue universelle Sprache zu geben.

Es ist bemerkenswert, daß G. Apollinaire mit dem Gedicht, das den «Fenêtres simultanées» Delaunays gewidmet ist, die Reihe seiner «Calligrammes» eröffnete. Dieses Gedicht spiegelt in einer anderen Sphäre jene neue Methode der Malerei, die es wiederum sprachlich zu verkörpern sucht: die Lichtstadt Paris innerhalb einer universalen Situation als leuchtendes Zeichen moderner Allgegenwärtigkeit (Simultanéité). Es sind Fenster, die sich auf eine «neue Wirklichkeit» hinaus öffnen.

. . . . . .
«O Paris
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière.»

Was der Dichter sprachlich erreicht, das suchte der Maler aus dem Urelement seiner Sphäre herauszukristallisieren, indem er die *emotionale Kraft* und *Grazie* der *Farbe* neu erweckt oder, wie er es ausdrückt: «Le fonctionnement de la lumière» hervorholt. Delaunay geht von allen Seiten her an das Problem heran: Wissenschaftlich und maltechnisch wird die Vision fundiert, und jener neue malerische Lyrismus erwächst, den Apollinaire den «*orphischen Kubismus*» nannte. Aus der Dreieinigkeit von Vision, Wissenschaft und Metier entsteht seine neue, freie Bildkomposition und schwebende Farbenmusik. An Helmholtz, Fechner, Charles Henry und vor allem Chevreuils «De la Loi du Contraste simultané des Couleurs» (Paris 1839) hatte sich die geistige Neugier des Künstlers schon in jungen Jahren herangemacht, in jenen Pariser Zeiten, die der Dichter Blaise Cendrars miterlebte und plastisch schildert. In ein dunkles Zimmer tagelang eingesperrt, vollzog Delaunay seine Untersuchungen: «Un rayon de soleil filtra dans la chambre noire et il se mit à le peindre, à l'étudier, à le décomposer, à l'analyser *dans ses éléments de forme et de couleur*. . . il s'adonnait à l'analyse spectrale. Il travailla ainsi pendant des mois, étudiant la lumière solaire pure, atteignant des *sources d'émotion en dehors de tout sujet*. Puis il élargit un peu le trou du volet et se mit à peindre les jeux des couleurs sur une matière transparente et fragile comme la vitre. . .»

Mit dieser speziellen Problemstellung nimmt Delaunay innerhalb der französischen Bewegung einen besonderen Platz ein. Obwohl er 1911 im Salon des Indépendants in einer kubistischen Gruppe ausstellte, löste er sich 1912 schon mit Gleize, Villon, Picabia vom Kubismus

Musée de la Ville de Paris *Robert Delaunay L'Equipe de Cardiff*

und strebte einer freien Komposition mit leuchtender Farbe zu, dies in einer Zeit, als die Kubisten noch in beige-grauen Tönen malten und allen Akzent auf eine Neu-Erfassung und Neu-Dimensionierung des Volumens im Raume legten. Wenn Apollinaire die Richtung Delaunays den «Cubisme orphique» nannte, so übertrug er auf das Optische den poetischen Simultaneismus, der die Gestaltung der *gleichzeitigen* vielfältigen Emotion des Dichters betonte und die restlose Durchdringung der Außenwelt mit der Innenwelt, hierin dem psychologischen Element der italienischen Futuristen näher verwandt als Delaunays Malerei. Vor Gleizes «Joueurs de Football» (1912), vor de la Fresnayes «Conquête de l'air» (1913), aber vor allem vor Delaunays «*Equipe de Cardiff*»* (1913) und den «Fenêtres simultanées», die in dreifacher Folge im Salon des Indépendants ausgestellt waren, verkündete Apollinaire im Intransigeant (1913): «Ici il y a un grand effort vers la *couleur pure*, le voici presque dans les contrastes simultanés». Man sieht, es handelt sich hier sowohl um eine rein technische Seite wie um eine neue geistige Auffassung. So hatte auch Sonja Delaunay mit chromatischen Variationen von Komplementärfarben das Gedicht «Prose du Trans-Sibérien» (1913) von Blaise Cendrars illustriert oder besser mit farbigen Kompositionen durchsetzt, um quasi die Folge des Geschriebenen in optische Gleichzeitigkeit zusammenzufassen. Die Calligramme-Bilder Apollinaires bedeuteten ebenso ein optisches Zusammenziehen einer zeitlichen Sukzession, eine «simultanéité», die auch durch polyphone Rezitationen akustisch erweitert wurde. Im gleichen Sinne vollzog sich auch der handwerkliche Prozeß, in dem Delaunay seine Bilder, von allen Seiten gleichzeitig ansetzend, ausführte, um die chronologische Folge möglichst in ein simultanes In-Beziehung-Stellen aller Teile umzuwandeln. Ebenso bezog sich Apollinaire mit seinem Worte «orphisch» auf die Kraft des mythischen Sängers durch die Kunst des *reinen Klanges* die Emotionen des Universums allseitig zu erwekken und zu beleben.

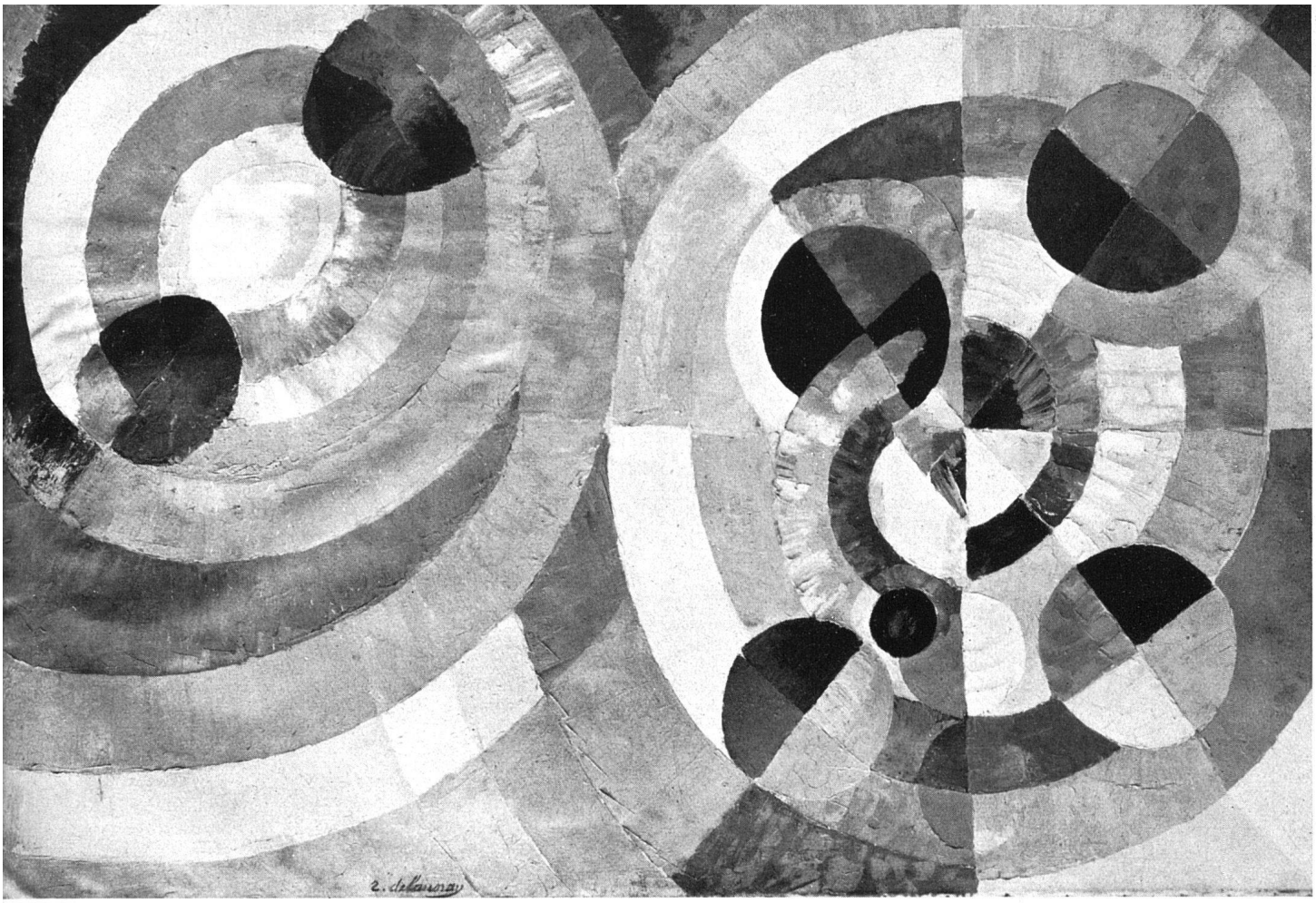
Es erscheint heute vielleicht symptomatisch, wie diese Simultaneität damals die Geister bewegte; denn auch die Futuristen verkündeten: «Le but enivrant de notre art c'est la *simultanéité* des *états d'âme dans l'œuvre d'art* ... de donner *l'ensemble de sensations visuelles*» und dann, mit Delaunays Einstellung sich begegnend: «Nous détruisons la matérialité des corps avec le mouvement et la lumière.» Im technischen Sinne formuliert Delaunay ähnlich, wenn er schreibt: «J'évoquai la loi des *contrastes*, *les luttes des couleurs*... J'ai essayé de créer avec la *théorie* des *contrastes simultanés*, une *technique* qui doit s'étendre à beaucoup d'autres activités, au cinéma en couleurs par exemple. L'art du *mouvement* doit porter la marque de notre temps...»

Obwohl hier durch Technik, Theorie und Bildauffassung enge Gemeinschaft mit den Futuristen existiert, die auch von «Kontrasten, die zu einer neuen Harmonie gestaltet werden» sprechen, ebenso wie von den «kämpfenden Bildflächen», zielt die malerische Entwicklung Delaunays auf eine immer weitere Loslösung sowohl von aller gegenständlichen wie psychologischen Darstellung hin und geht zu einer universellen Bildgestaltung über, zu einer «peinture pure», wie Apollinaire sie schon bezeichnete.

Seine «*Disques simultanés*» und «*Formes circulaires*» (seit 1912), wobei freischwebende Kreise und Kreisfragmente jene schwingende Bewegung der Farbe ausstrahlen, mit denen er die *gleichzeitige* Erregung aller Farben des Prismas darstellen will, bedeuten für ihn ein dauerndes malerisches Problem. Im Sinne einer freien Farbenkonstruktion will er seine Bilder aufbauen: «des rythmes *sans fin* créant des architectures, des dispositions orchestrées, se déroulant comme des phrases en couleurs.» (Delaunay) Es ist auffallend, wie intensiv und wie früh die Idee der Verlebendigung und musikalischen Lockerung der Architektur gerade durch *diese* Malerei ihn beschäftigt, deren Thema, Form und Geist lediglich von der Farbe getragen wird. Er empfand sie als eine «Wirklichkeit», weil sie der physikalischen Realität des Lichtes entsprang; er empfand sie als zeitgemäß, weil sie in ihrer komplexen Beweglichkeit und in ihrem immanenten Reichtum dem antistatischen bewegten modernen Leben rhythmisch entsprach und in ihrem harmonischen Zusammenklang im Sinne einer modernen Synthese seinen Zukunftsglauben ausdrückte. Gerade diese von einer strengen malerischen Theorie her fundierte Bildgestaltung erinnert an eine verwandte Auffassung in Tagebuchnotizen und Werken Paul Klees, die besonders in seinen frühen, farbig transparenten «Landschaften» spürbar ist. Dabei mögen auch ihre freundschaftlichen Beziehungen und Begegnungen in jenen Jahren gerade in dieser Richtung fördernd gewirkt haben.

Diese Kunst konnte sich für Delaunay mit der Architektur organisch vereinigen, gleichberechtigt, nicht dienend, da sie gerade die «architektonische Gesetzmäßigkeit der Farbe» in sich trug. Daher sollte sie nicht als Detaildekor, sondern als allgemeine sensible Orchestrierung eines strengeren, funktionellen Organismus hier die Sprache der freien Phantasie und des menschlichen Empfindens führen. Wie der Bildhauer Brancusi für seine reinen und elementaren plastischen Formen – man denke an seine «*Colonne sans fin*» – ein monumentales Leben in öffentlichen Gärten und Anlagen, eng verbunden mit der Natur, plante, als

* Das Bild bringt in seinem zentralen Bewegungsmotiv und in der Betonung des technifizierten modernen Großstadtlebens (große Reklamelettern – es sind z. T. Fragmente aus dem Namen Delaunay) Anklänge an die Bildauffassung der Futuristen. Mit dem Spiel der transparenten Farbkuben, aus denen das Bild aufgebaut ist, geht es jedoch eigene Wege. Eine spätere Variation der «*Equipe de Cardiff*» (1917) zeigt deutlich den stärkeren Akzent, der auf den freien Formausdruck der rotierenden farbigen Kreise gelegt wird, die in der späteren Epoche Delaunays immer mehr Bedeutung gewinnen.



Robert Delaunay Formes Circulaires 1930

Entspannungs- und Besinnungspunkte im Alltag des Daseins, so drängte es Delaunay immer mehr dazu, mit seinen «*Rythmes sans fin*» die ans Zweckmäßige gebundene Architektur zu poetisieren. Seine letzten größeren Verwirklichungen in diesem Sinne, die er für die internationale Pariser Ausstellung 1937 («Palais des Chemins de Fer» und «Palais de l'Air») ausführte, waren Ansätze zu weiteren Realisationen, die durch den zweiten Weltkrieg und seinen Tod abgebrochen wurden.

Robert Delaunay wurde, wie schon gesagt, vor allem in Frankreich nicht die ihm zukommende Resonanz zuteil; aber rückblickend erscheint dennoch sein Einfluß als ein europäischer. In Deutschland wurde er im «Blauen Reiter» (1912) als wichtiger Pionier der gesamten geistigen Revolution jener Jahre aufgefaßt; 1913 stellte er im «Sturm», im ersten deutschen Herbstsalon, aus und veröffentlichte auch in der gleichnamigen Zeitschrift mehrfach seine künstlerischen Bekenntnisse und seine Beobachtungen. Neben Paul Klee waren Franz Marc, August Macke (der nahe mit ihm befreundet war), ebenso wie dessen Schüler Paul Seehaus stark von ihm beeindruckt. In Italien, im Kreise der Futuristen, wurde er als ein entscheidender Repräsentant der modernen französischen Kunst aufgefaßt, während Apollinaire den Kubismus Picassos und den Orphismus Delaunays als *die* bedeutensten modernen Tendenzen bezeichnete, wobei ihm Delaunay als einer der genialsten und kühnsten Künstler seiner Generation erschien.

Zu den schon erwähnten Dichtern, die ihn im Leben begleiteten, sein Werk verstanden und inspirierten, Apollinaire, Cendrars, Delteil, Huidobro, gehört auch Jean Arp, der ihn an seinem Krankenlager in Mougin besuchte, wo er umgeben war von den Bildern, die er dorthin gerettet hatte (La Tour, Les Fenêtres, Le Soleil, La Grande Roue und Les Disques). Nach diesem letzten Zusammentreffen widmete ihm Arp einen ermunternden Gruß – heute wie ein Abschiedswort –, aus dem sein Werk und sein Wesen noch einmal poetisch aufleuchtet:

Deux *soleils* volent autour de ton lit
le soleil du jour et le soleil de la nuit

tu vas bien mieux tu as bonne mine,
tu manges comme une grande *roue* de la vitamine

ouvre les *fenêtres* et regarde la *tour*
la tour de la nuit et la tour du jour

un avion ne reste pas dans son lit
viens peins le feu et l'étoile qui rit.

(à robert delaunay jean arp, grasse le 21 3 1941)