

Man könnte das heutige Vorgehen Claude Bourguignons und das starke innere Leben seiner Bilder nicht verstehen, ohne die recht eigenartige Geschichte seines Wechsels zur Abstraktion zu erzählen – weniger die Geschichte eines Bruches mit der Vergangenheit als die der Verfolgung der gleichen Ziele auf neuem Wege.

Nur allmählich ergriff der vom Kubismus herrührende Geometrismus, der bereits durch den Pinselstrich in den noch figurativen Werken vorhanden ist, von den Gemälden des Künstlers Besitz und entzog damit der Darstellung jede Berechtigung. Denn lange bezog sich Claude Bourguignon, um seine Malerei zu charakterisieren, auf das Thema der „Landschaft“, d. h. auf die Natur als „Motiv“ im Sinne Cézannes, während die „Landschaften“, die er uns zu betrachten gab, sich von der Natur entfernten, poetisch wurden und sich immer mehr der Autorität der Geraden unterwarfen. Lange blieb diese Ambivalenz des Vorhabens ein wesentlicher Bestandteil seines Werkes. Sie war nämlich nicht das Zeichen irgendeines Schwankens zwischen Figuration und Abstraktion, vielmehr entstand sie aus der Meditation über die notwendige Antwort auf den Anspruch der Autonomie der Malerei, ohne dafür auf die Mimesis zu verzichten.

Diese fruchtbare Dialektik ist der Antrieb aller Arbeiten aus dieser Schaffenszeit; über sie spekulierten schon einst der späte Cézanne und der junge Mondrian. Sie führte den Künstler dazu, sehr eigenwillige „Landschaften“ zu gestalten, in denen die Natur zur Entmaterialisierung tendiert, allerdings aber in manchen Aspekten zu erkennen bleibt.

Daraus entstanden fremdartige Gemälde auf halbem Wege zwischen Erinnerung und Freiheit, zwischen Berücksichtigung einer älteren Tradition der Malerei und dem Traum einer Architektonik des Raumes, der sich endlich vom Joch des Konkreten befreit hat. Zunächst lassen sich Schemen aus dem Inventarium der empirischen Welt erkennen. Ihre Verwertung erfolgt simultan, um einen größeren Effekt zu erzielen, als ob es darauf ankäme, die Anzeichen eines Widerstands gegen das Vergessen des Realen zu multiplizieren: Es ist mal das Feuer einer Morgenröte oder mal die Glut eines Sonnenunterganges – eine Chromatik, die mit herbstlichen Farbtönen spielt und dabei verweilt, uns den Sinn fürs Irdische zu vermitteln; es kann aber auch die beharrliche und beruhigende Präsenz eines Fundaments in der Komposition sein, oder sogar die explizitere Präsenz einer Horizontlinie. Trotz all dieser Indizien ist jedoch das Abrücken von den Regeln der Darstellung offenkundig. Die „Landschaften“, die Claude Bourguignon als „konstruiert“ bezeichnet, haben keine Plastizität und die Dinge keine volumetrische Materialität. Alles was die Substanz des Wirklichen, seine Dichte, sein Gewicht an reeller Existenz ausmacht, fehlt. So ist der Welt die Phänomenalität der Sinne abhanden gekommen, die sie uns so vertraut macht. Unter dem Blick des Malers wird die Natur zu einer Anordnung bereits abstrakter Ebenen, deren euklidischer Charakter sich abzeichnen beginnt. Der Aufbau des Raumes entnimmt zwar noch immer seine primären Grundelemente der Erinnerung an die Hauptlinien der Landschaft, aber seine Finalität gehört nicht mehr einer Kultur dieser Erinnerung sondern einer reinen Dialektik der Formen an.

Jenes Zusammentreffen von Ebenen, die sich überlappen, ineinander greifen, sich überlagern und sich manchmal sogar in Widerspiegelungen spielerisch verdoppeln, ergeben verwunderliche symmetrische Effekte; eine dem Menschen recht fremde Natur entsteht, so dass die Betrachtung dieser Gemälde in uns allen dumpfe Angstgefühle der Kindheit, die Angst vor dem Unbekannten oder dem körperlichen Elend aufsteigen lässt. Wie könnte der Mensch diese öden, zeitlosen „Landschaften“ als Poet eigentlich bewohnen? Ein metaphysischer Geist würde hier eine Epiphanie der geometrischen Essenz der Natur oder eine eisige Hinterwelt der Stille auffinden, alle Visionen eines auf ein Jenseits fixierten Künstlers. Diese Vorstellung mag verlockend sein und jenen alten Ängsten Sinn verleihen, aber es ist die Ästhetik selbst, die sich der Maler zu diesem Zeitpunkt seiner Entwicklung zu eigen macht und die sie im Endeffekt

wieder belebt, insbesondere im widersprüchlichen Verhältnis, das das Bild zwischen Außenwelt und der Geometrie einnimmt. Hier handelt es sich nämlich nicht um eine geometrische Wiedergabe der Natur – so wie sie die Meister der Renaissance erstrebten, um „den Schein zu wahren“ –, vielmehr ist es ein geometrisches Konstrukt, das den Bruch mit der aufreizenden Macht der realen Welt verweigert, während die Autonomie seine eigentliche Rechtfertigung ist. Daraus geht einerseits hervor, dass die Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit durch die Geometrie erschüttert wird; sie wird damit ein undefinierbares, außergewöhnliches Objekt, dessen Existenz im Bild problematisch ist; andererseits ergibt sich, dass die zur Abstraktion tendierende geometrische Synthese, indem sie mit diesem fremden, nicht zu entschlüsselnden Objekt konfrontiert wird, unvollkommen zu sein scheint. Das ist ein irrationales Element, das auf die Raumdarstellung und auf die signifikanten Bestandteile des Bildes einwirkt und ganz offensichtlich das Element, das dem Bild seinen unheimlichen Charakter verleiht: in dem er eine Dissonanz einführt, versetzt er den Betrachter in ein Unbehagen, das gegensätzliche Erwartungen und nicht zu beruhigende Spannungen hervorruft.

Die Werke dieser Schaffensperiode zeugen weder von einer Rückkehr zur Figuration noch von einer kompletten Emanzipation von der geometrischen Synthese in einer resolut abstrakten Kunst; sie befinden sich in einer womöglich schwer zu bewahrenden Mittelstellung. Sie leben offensichtlich von einem Widerspruch. In diesem Kontext gilt es, die Aufmerksamkeit, die der Maler dem Schema der Tiefe in seinen Gemälden widmet, zu untersuchen. Seien sie „konstruiert“, „umrissen“ oder vollkommen erfunden, entstehen die „Landschaften“ von Bourguignon in diesen Jahren in einer dritten Dimension, auf die der Maler nur ungern verzichtet. Diese neue Dimension ist das Ergebnis einer speziellen Verarbeitung der abstrakten Ebenen, die an geläuterte Landschaften erinnern. Ihre oft dreieckig anmutenden Formen, ihre unterschiedlichen Positionen im Bild ergeben ein komplexes Spiel von schrägen Linien bzw. Projektionsachsen, die das Auge dazu verleitet, ihren launenhaften Fluchten zu folgen, was ein starkes Raumgefühl vermittelt. Das Licht nimmt an diesem Zauber teil: Es scheint vom Hintergrund Besitz zu ergreifen; die Farbe wird so vergeistigt, bis sie sich in ein blendendes Weiß auflöst.

Die Tiefe ist bei dem Künstler zweifellos eine Reminiszenz an die klassische dritte Dimension; sie steht aber auch im Gegensatz zu ihr dadurch, dass sie ihre Regeln nicht übernimmt. Die klassische Perspektive ist mathematisch, sie versteht sich rationell; bei ihr ist der Raum abgeschlossen. Sie drängt der Natur und dem Auge eine strenge Disziplin auf. Sogar das Unendliche ist ihr unterworfen, da es im Bild bezwungen und lokalisiert wird. Ganz im Gegenteil: Die Tiefeneffekte gehen bei Claude Bourguignon aus einer Wahrnehmungsperspektive hervor, die keinen Fluchtpunkt beachtet; sie streben danach, den Blick zu befreien, damit er im unbeschränkten Raum umherirren kann – einem Raum, in dem die abstrakten Formen als selbstständige Wesen zu entstehen scheinen. Dass der Maler in seinem Umgang mit der Tiefe darauf bedacht ist, eine dritte Dimension beizubehalten, verrät unseres Erachtens bei ihm das Streben nach einer größeren Autonomie der geometrischen Synthese. Den theoretischen Arbeiten Worringers zufolge kann aber eine vollkommene Autonomie paradoxerweise erst in der reinen Abstraktion erreicht werden – in einer konstruierten Kunst, die die Tiefe, die zu sehr an die Darstellung erinnert, grundsätzlich ablehnt und die strikte Festhaltung an den planimetrischen Raum verlangt.

Der Tiefe ist die Beseitigung des Irrationalen, das den Werken aus dieser Entstehungszeit innewohnt, fern. Vielmehr ist sie ihr bester Ausdruck, ja ihr Beleg. Gerade in der Wahrnehmung der Tiefe findet die mögliche Beklemmung des Zuschauers – und vielleicht sogar des Malers – vor dem Bild ihre Ursache sowie ihre ästhetische Legitimität. Darüber hinaus bekommt die Tiefe eine philosophische Berechtigung, indem ihre Wahrnehmung zu einem unruhigen

Nachsinnen über das menschliche Dasein verleiten kann. Das zeigen insbesondere die Hintergründe, die der Künstler zu Abgründen vertieft, und die die flache Oberfläche der Gemälde auflösen: Sie scheinen keine andere Existenzberechtigung zu haben, als dass sie in der Seele ein Gefühl des Unendlichen hinterlassen – ein Gefühl, das sich prompt nach dem Nichts sehnen und damit die existenzielle Unruhe anregen kann. Das zeigen ebenso jene im Raum verteilten, abstrakten Ebenen in einem anderen Register. Sie scheinen sich darauf zu verstehen, in den Zwischenräumen, die sie voneinander trennen – und die man vergeblich abzumessen versuchen würde, so phantasmatisch ist ihre Existenz – Geheimnisse zu verbergen.

Über alle ästhetischen Überlegungen hinaus gelingt es Claude Bourguignon mit der Verwertung des Tiefenschemas, seinen Werken ein inneres Leben einzuflößen, in dem jeder Mensch sein eigenes wieder zu erkennen vermag. Seine beharrliche Suche nach der Tiefe ist also nachvollziehbar, wohingegen seine Kunst sich auf eine stärkere Berücksichtigung der Autonomie richtet, die die geometrische Synthese für sich beansprucht.

Diese Entwicklung ist gekennzeichnet durch die Erfindung dessen, was der Maler sein „kleines Fenster“ nennt. Es handelt sich um ein Stück Pappe, aus dem ein Quadrat mit einigen Zentimetern Seitenlänge ausgeschnitten wurde. Lässt man dieses Fenster über einen beliebigen Schwarz-Weiß- oder Vierfarbdruck wandern, bringt es „das Motiv, das Thema, die Beweggründe, den Ausgang“ zum Vorschein. Es ist nur ein Verfahren, um den kreativen Prozess auszulösen. Es ist aber nicht uninteressant, ihn mit der Vorgehensweise, die seiner Entstehung vorausging, zu vergleichen. Diese Vorgehensweise setzte eine große Bedeutung der „Landschaft“ und eine implizite bzw. explizite Bezugnahme auf die äußerliche Natur voraus. Mit der Erfindung des „kleinen Fensters“ verschafft sich der Künstler sozusagen eine zusätzliche Vermittlung zwischen seinem eigenen Auge und der Natur. Man ist versucht, das „kleine Fenster“ in einem ähnlichen Verhältnis zum großen Fenster auf die Welt von Alberti zu betrachten – wie in einer „Bild im Bild“-Figur –, da es die aus dem Fenster erblickte Wirklichkeit zwangsläufig verdoppelt. Wie dem auch sei, bedeutet das Verfahren, das der Künstler ausgearbeitet hat und seither ständig anwendet, einen neuen Umgang mit dem Reellen. Die Außenwelt entfernt sich, und zwar in solchem Maß, dass die Entfernung beinahe einem Verschwinden gleichkommt. Übrig bleibt nur noch ein Fragment, das sich vom Bildfeld, welches selbst fragmentarisch ist, abhebt. Zudem wählt der Maler dieses Fragment nur insofern aus, dass er es als Totalität – sprich als System von zusammenhängenden Elementen – zu betrachten vermag, aber auch als Formen- und Farbenkomplex an sich und für sich, das nun endgültig vom Reellen „abstrahiert“ worden ist, von allem abgetrennt, was ihm in ursprünglichen Bildern einen Sinn hätte geben können. Das „kleine Fenster“ lässt uns sehen, was der Künstler sucht, ohne es deutlich zu wissen; es öffnet sich auf sein kreatives Unterbewusstsein, nicht auf die Welt.

Das Verfahren ist originell. Es zwingt die Wahrnehmung dazu, zu „den Dingen selbst“ zurückzukehren, die Dinge im Ursprung ihrer Existenz zu erfassen, noch bevor die menschliche Betriebsamkeit den Mantel der Sprache über sie wirft und sie mit Bedeutungen auflädt. Die „Dinge“ sind hier die Formen und die Farben, die das „kleine Fenster“ uns anbietet, und sie sollen als solche erfasst werden. Daher ist nicht verwunderlich, dass der Künstler in diesem Fenster vornehmlich Farb- oder Farbtonverhältnisse, Maßverhältnisse sucht, um mit der Komposition die Vervollkommenheit im Geometrismus zu finden.

Auf diese Weise entwickelt Claude Bourguignon, ohne auf das Tiefenschema zu verzichten, einen „abstrakten Konstruktivismus“. Es geht nicht um „Landschaften“, zumindest kommt das Wort bezeichnenderweise nicht mehr vor. Die abstrakten Farbebenen, deren Formen von einer Geometrie der Geraden stammen, scheinen nun in einem unendlichen Raum zu schweben, der nichts mehr mit unserer Erfahrung der dreidimensionalen Welt zu tun hat. Dieser Raum ist hat

sich vollkommen jedes anthropomorphen Charakters entledigt: Der Maler verweigert dem Zuschauer die gewohnten Anhaltspunkte, die den Blick vor dem Schwindelgefühl bewahren. Dadurch werden die Tiefen- und Schwerelosigkeitseffekte vervielfacht. Man ahnt den Abgrund nicht mehr im Hintergrund des Bildes, sondern findet ihn unter unseren Füßen. Mit einer prächtigen Farbpalette spielt das Bild mit der Leuchtkraft der fernen Ebenen, um den Blick zu lenken und ihn in eine rätselhafte Welt eintauchen zu lassen – ein flüchtiges Tauchen, gleich einem unvollendeten Traum. Was man dabei flüchtig erahnt, ist immer nur ein Fragment.

Der Verlust der Anhaltspunkte macht beim Zuschauer jede Gewissheit zunichte. Die Dimensionen dieser abstrakten Ebenen, die ein astrales Licht überflutet und die, einem vertikalen Spuk gleich, in der Leere schweben, kann man unmöglich einschätzen, auch nicht die kompletten Formen und den wirklichen Standort erraten. Noch mehr als bei den Werken aus einer früheren Schaffensphase wird der Raum in der Periode des „abstrakten Konstruktivismus“ Ort der Zweideutigkeit und der perzeptorischen Amphibolie. Nie zuvor wurde die Irrationalität des Raumes so weit getrieben. Womöglich will Claude Bourguignon uns daran erinnern, dass die Wahrnehmung der visuellen Phänomene zum großen Teil der menschlichen Vernunft entgeht. Gerade jene Phänomene, die der Rationalismus der klassischen Perspektive unterdrückte, lassen sich durch eine abstrakte Raumkonzeption zur Schau stellen. Dennoch ist das unserer Ansicht nach nicht das Wesentliche. Claude Bourguignon strebt nicht nach der Irrationalität des Raumes an sich. Sie hängt mit seiner experimentellen Vorgehensweise zusammen, die das Verhalten geometrischer Formen untersucht bei der Erzeugung von Tiefeneffekten, die der mathematischen Perspektive nicht mehr unterliegen. In dieser Hinsicht stellt der „abstrakte Konstruktivismus“ in der Entwicklung des Künstlers den Moment eines „Grenzüberganges“ dar: Die Suche nach der Tiefe scheint in der Lage, die Einheitlichkeit der Komposition zu gefährden und damit die Autonomie der geometrischen Synthese unmöglich zu machen.

Der Versuch, dieses Problem zu überwinden, hat wohl den Künstler dazu geführt, sich zunächst des Zaubers der Transparenz zu bedienen. Sie verleiht der Überlappung der Ebenen eine vom „fin de siècle“ angehauchte Chromatik delikater Sinnlichkeit, die aus geschickt inszenierten Enthüllungen besteht. Durch diese schillernden Spiele trägt die Farbe dazu bei, die Immaterialität der verschiedenen Ebenen zu verherrlichen – sowie die Lesbarkeit der Linien in ihrer Gesamtheit, die sie jeweils abgrenzen. Indem die Farbe sie einander näher bringt, erzeugt sie zwischen ihnen eine Art gegenseitige Abhängigkeit. Die Transparenzeffekte bewirken insofern, dass die Tiefe einen Teil ihres Geheimnisses und ihrer Irrationalität einbüßt, dass das Bestreben nach der geometrischen Synthese offensichtlicher wird.

Was aber den Anspruch der Synthese auf Autonomie angeht, greift der Künstler auf die Form als solche zurück. Seinen Arbeiten über das Quadrat, die er bereits seit langem betreibt, gibt er nun eine neue Richtung. Oft wurde das Quadrat aus mehreren seitlichen Projektionsachsen innerhalb ein und desselben Bildes dargestellt. Zudem verschwand es teilweise, entweder hinter weiteren Formen oder indem es dem Rahmen der Leinwand „sprengte“. Nun wird es immer öfter frontal dargestellt, zumindest in den gewagteren Werken, und zwar vollständig; es ist nicht erstaunlich, dass dieser „Perspektivwechsel“ eine strenge Berücksichtigung der Orthogonalität mit sich brachte. Damit kündigt sich eine wahrhaftige Wandlung an, die von ebenso großer Bedeutung ist als diejenige, die die Erfindung des „kleinen Fensters“ bewirkte. Sie scheint uns ausschlaggebend: Mit der Übernahme der Orthogonalität als kompositorisches Prinzip ist der Künstler nun in der Lage, eine kritische Distanz zum Tiefenschema, wie es bisher angewendet wurde, einzunehmen und entsprechend die Autonomie der geometrischen Synthese zu erweitern.

Seit den so genannten „art construit“-Bildern offenbart diese Wandlung ihre ganze Bedeutung. In diesen Gemälden wird eine Poetik des Raumes inszeniert, die immer noch an die Wiedergabe der Tiefe gebunden ist, doch einem immer ausgeprägteren Konstruktivismus den Vorrang gibt. Zu erleben ist hier die Apotheose des Quadrats, gemäß dem strikten Gesetz der Orthogonalität; aus Kohärenzgründen beschränkt sich die Chromatik auf Schwarz, Weiß und deren Mischungen. Diese Gemälde muten uns etwas nüchtern und hieratisch an, sie machen uns schweigen, fast im religiösen Sinne. Die Harmonie und die Ausgewogenheit der Kompositionen ergeben sich ganz einfach aus dem Spiel der unzähligen Variationen, die das Grundverhältnis Horizontalität/Vertikalität erzeugt. Zwar genießt die geometrische Synthese einen neuen Aufschwung und gewinnt bisweilen eine ausgesprochene Autonomie in der Konstruktion; jedoch setzt sie sich immer noch mit dem Tiefeneffekt auseinander. Denn er ist nicht ganz abhanden gekommen: Er hat bloß seine Natur gewechselt, um sich der Orthogonalität der Werke anzupassen, was bedeutungsvoll ist und seinen Verfall vorbereitet. Auf Transparenzeffekte wurde verzichtet, nicht zugunsten einer linearen und geometrischen Zeichnung der Quadrate, sondern zugunsten einer frontalen Darstellung jener Quadrate in Form von abstrakten und opaken Ebenen, die übereinander stehen oder sich überlappen, ohne von der Orthogonalität abzuweichen. Hieraus ergibt sich, dass die Tiefenwirkung allein aus dem Farbspiel entsteht. Es stützt sich auf eine Dialektik der Wahrnehmung seiner zentrifugalen und zentripetalen Effekte. Die dritte Dimension existiert, aber der Hintergrund rückt an den Vordergrund beträchtlich heran: Sein Geheimnis ist ihm abhanden gekommen, ebenso wie sein Vermögen, Beklemmung einzuflößen. Der Zwang der Orthogonalität, verbunden mit dem Zwang der Nichtfarben, schuf eine Atmosphäre von ausgesprochener Objektivität. In diesem neutral gewordenen Raum scheinen die dicht aneinander gerückten quadratischen Ebenen, aufgrund der großen Stabilität ihrer Form und trotz ihres abstrakten Charakters, eine nahezu materielle Präsenz gewonnen zu haben.

Man begreift die Logik, mit der Claude Bourguignon eine „konkrete Kunst“ entwickelte. Das Tiefenschema war von der Figuration bestimmt. War der Maler deshalb so bestrebt, sein Potential auszuschöpfen, bevor er frei von Nostalgie neue Felder betrat? Wie auch immer die Antwort auf diese Frage lauten mag, ist offensichtlich, dass die neuesten Werke ein Umschwenken der Auffassung des Künstlers bezeugen. Die Autonomie der geometrischen Synthese ist nun manifest. Die Orthogonalität der Formen, mit der in der vorherigen Schaffensperiode experimentiert wurde und die durch eine Chromatik von seltener Reichhaltigkeit unterstützt wurde, wird nun zur Glücksverheißung, was man bei der Verwendung von Schwarz und Weiß nicht vermutet hätte. Die schräge Linie beeinträchtigt keinesfalls die Strenge der Komposition. Sie vermittelt einen Atem und ein Lächeln. Ob sie souverän die Fläche des Bildes durchquert oder Quadrate in labilem Gleichgewicht auf einer Ecke erzeugt, so setzt die schräge Linie die Orthogonale in einen dialektischen Kontrapunkt. So schafft sie in der bildenden Kunst das Äquivalent zum musikalischen Augenblick in der Musik, vergleichbar einer Tonarchitektur.

Das Tiefenschema fand im Geheimnis der Hintergründe seinen Ausdruck; dort konnte sich der Blick so verlieren, bis ihm das Werk abhanden kam. Mit der Aufgabe dieses Schemas findet das Werk seine ganze Dichte als Objekt wieder: Ein anders geschulter Blick nimmt ihm das Geheimnisvolle. Der Blick muss sich auf das Werk so fokussieren, er findet in ihm nur das auf, was es objektiv ist: eine Konstruktion, die dazu bestimmt ist, ein intensives „Raumgefühl“ zu erzeugen, sowie den Genuss dabei. Dieser neue Existenzmodus des Werkes setzt voraus, dass das Werk nur erst ausgeführt werden kann, wenn es mit einer – nicht mehr fingierten sondern reellen – dritten Dimension versehen ist, welche Plastizität oder sogar Volumen aufweisen kann.

„Mit der Planheit des Bildes brechen“, wie der Künstler sagt, ist die eigentliche Aufforderung der geometrischen Synthese, deren Dynamik und Autonomie von Natur aus unbegrenzt sind. Unter welchem Vorwand könnte man die geometrische Synthese von der freien Entfaltung im Raum abhalten? Diese Synthese strebt eine starke Materialität an, um zu bestehen. Das hat Claude Bourguignon wohl verstanden. Darum kam er dazu, manche geometrischen Elemente aus der physikalischen Ebene des Bildes heraustreten und auf unterschiedlichen Niveaus in die dritte Dimension eingehen zu lassen, wobei er für jedes dieser Elemente seine eigene Vitalität berücksichtigte. Das Werk nähert sich dem Ideal der Architektur oder der Plastik. Die Vorgehensweise, die sich der Künstler nach langem Nachsinnen zu Eigen machte, gehört ganz offensichtlich der Bewegung des Konstruktivismus' an. Als Einzige verleiht sie den Werken die Kraft, den Blicken zu entgegnen und die leidenschaftliche Sehnsucht nach dem Universellen zu vermitteln, die ihnen innewohnt.

Fernand Fournier, Paris, Dezember 2005
Traduction de Pascal Paul-Harang