

Von der Form zur Farbe: Absichtsvolle Malerei

Yves Guignard

„Kommen Sie näher, dann sehen Sie diese Arbeit besser. Von weitem verschwindet sie. Sehen Sie… ? Von hier ist sie, so denke ich, ziemlich bemerkenswert."

Honoré de Balzac, Das unbekannte Meisterwerk,1855

GANZ AM ENDE DER AUSSTELLUNG trifft man auf ein Arrangement von Fenster-Bildern, das auf einer grauen Betonmauer eine gotische Fassade mit ihren bunten Glasfenstern nachstellt. (Abb.11). Zumindest legt die Spitzbogenform dieser „Fenster" einen solchen Bezug nahe. Alle übrigen Exponate sind von grosser Farbigkeit, ohne jedoch etwas darzustellen. So könnte eine Kurzbeschreibung von Adrien Jutards Werk lauten, wie es in Lausanne von März bis Juni 2016 im Erdgeschoss der literaturwissenschaftlichen und philosophisch- historischen Fakultät der Universität Lausanne, im Espace du Cabanon, zu sehen ist.
Die Wahl der Verbindung dieser Inszenierung mit genau diesem Ort ist bewusst. Sie lädt ein zur Diskussion über das Fenster als Motiv, auf die wir später noch zurückkommen werden. Abgesehen davon scheint es hier wichtiger, den Fokus zunächst auf den negativ ausformulierten Teil der Feststellung zu legen: „von grosser Farbigkeit, ohne jedoch etwas darzustellen". Der eigentliche Ursprung dieser Ausstellung schöpft aus der Quelle dieser Abstraktion. Eine einmalige Gelegenheit, anhand des ausgestellten Querschnitts durch das Gesamtwerk des Künstlers ungezwungen über Zeichnung und Formen, Farbe und Malerei zu sprechen, und dies völlig losgelöst von jeglicher durch figurative Darstellung aufgedrängte Repräsentation oder Thematik. Dieser Text ist eine Gelegenheit, auf die Arbeit selbst Bezug zu nehmen.
Seinen Ausgang nimmt Adrien Jutards Laufbahn als Künstler im Zeichnen, er erschliesst sich den Zugang zur Farbe, deren Möglichkeiten er auslotet und in deren Anwendung er bezüglich Leuchtkraft, Reinheit und Dynamik einen seltenen Grad an Meisterschaft erreicht.
Vergegenwärtigen wir uns die Abschnitte in diesem Eroberungszug der Farbe durch den Künstler, indem wir ihn in eine Entwicklungsgeschichte der Faszination durch Malerei/Pigment/Leuchtkraft/ Farbe aufnehmen.

Bunt – Geschichte einer Obsession

Das „haut" im französischen Ausdruck „haut en couleur" („bunt") unterscheidet sich von dem „haut" in „haut dans les tours" („hochtourig"), der Redewendung, die im Zusammenhang mit

22. Sans titre | 180 cm x 107,5 cm | 2015 (Détail, Ausschnitt)

einem Verbrennungsmotor Verwendung findet: im zweiten Fall denkt man daran, dass ein Limit bald erreicht sein könnte, man denkt an Exzess, ebertreibung, daran, dass es angemessen wäre, „herunterzukommen", sich zu mässigen. Dass der erste, sich auf Farbigkeit beziehende Ausdruck nicht in diesem Sinne als übertrieben oder exzessiv zu verstehen ist, ist eine bemerkenswerte Tatsache. Farbe als Ausdruck wunderbarer Beherztheit und willkommenen ebermuts: Bunt sein ist heute zweifelsfrei positiv konnotiert, dagegen gibt es nichts einzuwenden. Dem war allerdings nicht immer so.

Charakteristisch für die Renaissance war – neben ihren grossen Genies und der Fülle hervorragender Meisterwerke, die sie hervorgebracht hat – der Anspruch, eine Trennung zwischen Künstlern und Handwerkern zu etablieren. Die Erstgenannten wurden „vornehm" und hoben sich von den Handwerkern ab, und zwar von dem Moment an, als Giorgio Vasari ihre jeweiligen Disziplinen (Malerei, Skulptur und Architektur) unter das Zeichen der Absicht, des bewussten, geplanten Handelns, stellt. Unter dieser neuen Schirmherrschaft finden Künstler Zugang zur Kaste der Gebildeten, der Intellektuellen, der Denker, sie sind keine einfachen Handwerker mehr. Von nun an organisieren sie sich nicht mehr in Körperschaften und Zünften, sondern in Akademien.

Die Kunst des Zeichnens – auf Französisch „dessin" und dem Klang nach leicht zu verwechseln mit der Absicht, französisch „dessein" – ist zu dieser Zeit ein Instrument des Denkens[1]. Sie erlangt eine Vorrangstellung von derartigem Gewicht, dass die Farbe den Ruf eines reines Verführungsinstruments erhält, eines Mittels der Ablenkung und Zerstreuung, das der reinen Idee schadet und den Blick verwirrt. Mit Fingern wird auf die Sinnlichkeit der Farbe gezeigt, was ihr ein dämonisches Image verleiht, das ihr über mehrerer Jahrhunderte hinweg anhaften wird.
Erst die Romantik mit der Intuition eines Delacroix oder der Feder eines Baudelaire ist es, die der Farbe einen Anstrich von Noblesse gewährt. In seinem Salon de 1846 behauptet Letzterer gegen Ende des Kapitels II „eber die Farbe": „Reine Zeichner sind Philosophen, Abstrakteure der Quintessenz. Koloristen sind Epiker."

Lasst uns darüber reden, erzählen – daran kann nichts Schlechtes sein, scheint der Kritiker zu sagen. Eine Generation später lassen die Impressionisten die Linie, den Zeichenstrich, einfach weg und drücken sich demzufolge nur noch durch die Malerei, das Licht und die Farbe aus. Parallel dazu treibt die rasante Entwicklung der Fotografie das Ende einer Epoche voran – die Maler fühlen sich nicht mehr von der Aufgabe, die Natur detailgetreu wiederzugeben, in Beschlag genommen, von jetzt an können sich andere darum kümmern, während sie sich mit anderen Dingen als der reinen Wiedergabe beschäftigen und sich dem Licht und der Farbe hingeben.
Nach und nach werden die Entwicklungsstadien der Abstraktion überwunden, und zwar in dem Mass, in dem die Farbe Eingang darin findet. Bei diesem Vorgang handelt es sich um nichts anderes als um eine mehr oder weniger verzerrte Wahrnehmung dessen, was im Bild dargestellt ist. Sobald sich entweder der Künstler oder das Publikum darauf einlässt, sich stärker durch die Farbe als durch das Motiv vereinnahmen zu lassen, mündet die Entwicklung endgültig in die Abstraktion. Und dieser Prozess zeichnet sich sehr bald auch in anderen Bereichen ab.
Wie stark die Faszination für die Malerei mittels Materialität und Farbe sich durch die verschiedenen Epochen hindurchzieht, geben zwei Zitate aus einer Zeit lange bevor die ersten als „abstrakt" bezeichneten Bilder auftauchen, wieder. In seinem „Salon de 1763" bemerkt Diderot im Zusammenhang mit Chardin:

> Er ist es, der die Harmonie der Farben und Reflexe versteht [...] Man versteht nichts von dieser Magie. Es sind dicke Schichten übereinander aufgetragener Farbe und deren Effekt von unten nach oben hindurchsickert. Sonst hätte man gesagt, es sei ein Dampf, den man auf die Leinwand geblasen hat; oder anders, es sei ein leichter Schaum, den man dorthin geworfen hat. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg werden euch diesen Vorgang weit besser erklären als ich; jeder

1 Die Konfusion zwischen den Begriffen „dessin" und „dessein" ist hier von grosser Wichtigkeit, da ihre semantische und orthografische Unterscheidung in diesem Moment noch nicht existiert (vergleichbar mit dem italienischen „disegno"): sie repräsentieren die zwei Seiten der selben Medaille.

> von ihnen wird eure Augen dazu bringen, diesen Effekt zu fühlen. Nähert ihr euch, so trübt sich alles, wird flach und verschwindet; weicht ihr zurück, so entsteht alles von Neuem und vermehrt sich.

Huysmans veröffentlicht in „Certains" (Sammelband, publiziert 1889) die Besprechung einer Ausstellung in den Galeries du quai Malaquais, die er zwei Jahre zuvor geschrieben hat:

> Der Goya: ein Matsch aus Rot, Blau und Gelb, mit Pinselstrichen aus weisser Farbe, ein Teig aus lebhaften Farbtönen, übermalt, ein Durcheinander, mit dem Messer aufgespachtelt, gestaucht, mit dem Daumen hingeschmiert, das Ganze türmt sich dabei, vom oberen zum unteren Rand der Leinwand, mehr oder weniger rauh fleckenweise aufeinander. Man sucht. Vage erkennt man, im Tohuwabohu dieser „faculae", ein Holzspielzeug in Form einer Kuh, Siegellackrondellen, schwarz durchgestrichen und mit braunen Tremata gehöht; anschliessend, weiter oben, Anführungszeichen und Punkte, eine ganze Zeichensetzung aus Farben, die etwas frische Luft in eine Seite von fahler Farbe. Man tritt zurück, und nun wird es ungewöhnlich: wie durch Magie zeichnet sich alles ab und nimmt den richtigen Platz ein, alles belebt sich. Die Kleckse laufen lebhaft durcheinander, die Kommata wiehern, Stierkämpfer tauchen auf und schwenken ihre roten Tücher, bemühen sich, drängeln, schreien unter der Sonne die sie beisst. [...] und der Paletten-Matsch, dieser Tuch-Abstrich, diese Daumenspuren werden zur wimmelnden Menschenmenge, die sich begeistert, beleidigt, bedroht und ohrenbetäubende Hurras ausruft. Das ist ganz einfach superb! Und in diesem Matsch erscheinen klare, deutliche Figuren: diese Bindestriche, das sind funkelnde Augen; diese Balken sind Münder, die weit offen stehen; diese Anführungszeichen Hände, die sich zusammenkrampfen.

Wie viele Künstler haben im Anschluss mit der Farbe gespielt, sich einer immer freieren Pinselführung bedienend, manchmal gekünstelt, verstellt, aber stets im Dienst der Farbe selbst, während eines bewegten halben Jahrhunderts (1880-1930)? Man denke an Cézanne, Monet, Van Gogh, Seurat, Bonnard…
Letzterer stellt ein umso treffenderes Beispiel dar, als er in grösserem Mass als seine Genossen ein ganzes Arsenal an Mitteln entwickeln wird, deren Ziel es ist, die direkte Wahrnehmung über die Augen in Frage zu stellen. Er findet diese Mittel besonders im Bereich der Zeichnung und wertet dadurch die Farbe weiter auf. Jean Clair stellt in einem Text über Bonnard fest:

> Die Perspektive ist bei Bonnard nicht festgelegt. Von einem Punkt ausgehend, der oft im Zentrum der Leinwand liegt, dort, wo der Blick die Dinge normal erfasst, öffnet sich der Raum, breitet sich aus und entfaltet sich wie ein zerknülltes Papier, das man mit der Hand glättet und neigt sich so zum Rand und zu den Seiten hin. [...] Alles verschwört sich, um die Sachen der Leere des Raums zu entziehen, sie vor dem Sog einer perspektivischen Sicht zu schützen; die Beweglichkeit dieses Blicks, der sie aufmerksam von oben nach unten wischt, trägt sie zusammen, um sie neu anzuordnen in einem Raum ohne effnung, alle in etwa der selben Nähe, alle gleichwertig.[2]

Was der Maler erreicht mit dieser Massnahme, ist eine „Verflachung", eine Einebnung sämtlicher dargestellter Objekte: man dringt nicht mehr vor ins Konzept „dessin/dessein", sondern bleibt auf der Schwelle, weil der Künstler es so entschieden hat. Greift anschliessend die Farbe mit Mitteln ein, die der perspektivischen Sicht in gleicher Art und Weise entgegenwirken, so werden die warmen Töne, die auf das Auge zukommen, hinter die kalten gesetzt, die dadurch in den Vordergrund ausweichen. Man kommt so zum Schluss, dass bei Bonnard kein Relief mehr zu finden ist, keine Modelierung, sondern einfach leuchtende Vergänglichkeiten, wo unser Blick sich in den Weiten einer optischen Verzauberung verliert. Alles ebnet er ein, um, ohne auf die üblichen Mittel zurückzugreifen, das Licht zum Vibrieren zu bringen. Indem er die Farbe entmaterialisiert, ermöglicht er uns, in sie einzudringen. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt in die Vereinigten Staaten, wo wir feststellen, dass die nachfolgende Generation diese Effekte reproduziert und sie dabei radikalisiert:

> Rothko wird ähnliche Mittel verwenden bis zu dem Punkt, wo sein Werk zur ausschliesslichen

2 Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Hazan, 2006, S. 42-43.





> Erforschung dieses leuchtenden Pulsierens wird, die Bonnard hier erreicht hatte, und die nicht nur der Sättigung der Farbtöne und dem Gesetz des Simultanen Kontrasts zu verdanken ist, sondern auch der Pinselführung und dem Farbauftrag[2].

Rothko positioniert sich auf der selben Linie, mit durchaus vergleichbarer Obsession. Lediglich der Massstab, den er zugrunde legt, unterscheidet sich, und er schlägt einen direkteren Weg zu seinem Ziel ein. Während Bonnard das Dargestellte verformt und sich hinlänglich bekannter Umwege bedient, um uns den Eingang in die Farbe zu ermöglichen, richtet Rothko ein Handlungsfeld ein, das nichts mehr darstellt (es könnte auch ein Schwimmbad sein), sich auf ein paar wenige Farben beschränkt und uns auffordert, in sie hineinzugehen. Um uns den Zugang zu erleichtern, verwendet er sehr grosse Formate.

Betrachtungen zur Technik

Der geschichtliche Abriss, der hier wiedergegeben wird, verfolgt das Ziel, einen bestimmten aktuellen Typ künstlerischer Arbeit, denjenigen von Adrien Jutard, in die kontinuierliche Entwicklung der Darstellung, der Betrachtung und des Geschmacks einzubinden. Es macht Sinn, parallel dazu einige Gedanken an Momente in der Entwicklungsgeschichte künstlerischer Technik zu verwenden, um so den eingeschlagenen Weg etwas genauer einzugrenzen.
Die Verbreitung der elmalerei im 14. Jahrhundert stellt eine Revolution dar für die Art und Weise, wie gemalt wird, denn sie erlaubt es, dass sehr viel länger an einem Bild gearbeitet werden kann, was zu präziseren Ergebnissen, grösserer Tiefe und grösserem Glanz führt. Da die Farbe nicht mehr so schnell eintrocknet wie zuvor, kann man besser mit ihr experimentieren, Fehler korrigieren, Effekte verstärken. Als nächstes kommen Lasuren auf, transparente Schichten, wo das Bindemittel sich über die Pigmente zieht. Auf die Farbe aufgetragen, verstärken Lasuren den Eindruck der Tiefe durch ein optisches Phänomen der Oberflächenreflexion.
Man darf nicht vergessen, dass es neben der Idee zu einem bestimmten Farbfeld die technischen Mittel braucht, die dieses in Schwingung versetzen.
Die Feststellung, dass im Blau von Yves Klein keineswegs die Erfindung einer Farbe steckt, ist keine Banalität. Ultramarin existierte bereits lange vor der Geburt des Künstlers aus Nizza. Was er im Mai 1960 als Musterschutz-Beleg Nr. 63471 hinterlegt, ist eine Formel. Konkret beschreibt sie ein neues Bindemittel aus einer flüssigen „Urpaste", die das traditionellerweise in der Malerei verwendete Oel ersetzt und es erlaubt, die Farbe Ultramarin Nr. 1311 zu fixieren. Yves Kleins Beitrag ist folglich kein neuer Blau-Ton, sondern eine Art, das Blau sichtbar zu machen, es ans Licht zu bringen, und mithin eine neue Sinneserfahrung.
Als aktuelles Beispiel war Ende Februar 2016 zu erfahren, dass Anish Kapoor die Exklusivrechte erworben hatte für *vantalblack*, eine ultraschwarze Farbe, die bei Forschungen zu militärischen Zwecken entdeckt worden war und in der Lage ist, 99.96% des Lichts zu absorbieren, so dass sie jedes Objekt, das von ihr bedeckt ist, faktisch unsichtbar macht. Dieser Kauf des englischen Künstlers in der Absicht, damit Kunstwerke zu realisieren, bewegt sich zugegebenermassen in Richtung einer kompletten Verneinung jeglicher Farbe, aber gleichzeitig liegt dem Erwerb die Zielsetzung zugrunde, eine Wirkung auf die visuelle und emotionale Wahrnehmung des Blicks zu entfalten, der sich in ihr, in der Farbe, verliert[3].
Hier befindet man sich natürlich bereits auf einem Nebengleis. Es könnten weitere zahlreiche Beispiele von technologischen Innovationen im Dienst einer verbesserten Farbwahrnehmung angeführt werden, genauso wie Beispiele für deren Verwendung durch Maler, die sie nicht erfunden haben.
Wir unterscheiden also zwei grosse diachronische Flüsse, von denen wir die Entwicklung anhand einiger Meilensteine beschrieben haben: allem voran die Faszination für die Farbe, die sich hauptsächlich in der Farbfeldmalerei manifestiert und sich im Lauf der (Kunst-)Geschichte entfaltet; anschliessend eine Abfolge technischer Innovationen – die Anwendung neuer Materialien oder

3 Vgl. dazu: Artikel in „Dailymail" vom 27. Februar 2016, www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html

genauer neuer Verbindungs- und Hervorhebungs-Methoden – die eine zunehmend intensivere visuelle Erfahrung möglich machen.
Die jüngsten Arbeiten von Adrien Jutard entwickeln sich genau an der Schnittstelle dieser beiden „continuum", sie sind von diesen durchdrungen und ermöglichen ihnen gleichzeitig einen neuen Entwicklungsabschnitt, indem sie eine neue Interpretation ihrer traditionellen Auffassung anbieten.
Dem Künstler ist ein Einfallsreichtum eigen, der ihm den Dialog von Gleich zu Gleich ermöglicht. Es sind die Handhabung der Pigmente in höchstmöglicher Reinheit und deren Mischung mit Malmitteln, die seiner Malerei einen sehr flüssigen Charakter verleihen (Abb. 22). Dabei wird die Farbe nicht auf Leinwand[4], sondern auf undurchlässige Oberflächen wie Holz oder Aluminium aufgetragen.
Die Farbe bleibt so in ihrer flüssigen Energie und ihrem ursprünglichen Glanz erhalten, ohne Veränderung durch den Kontakt mit dem Träger. Anschliessend fixiert Jutard mit Kunstharz die Schicht, die im selben Moment wie der Fleck, die Form, die Zeichnung, die Farbe, die seiner Hand entspringt, entstanden ist. Beim Trocknen entsteht aus dem Kunstharz eine neue, undurchlässige Schicht. Der Vorgang lässt sich im Anschluss wiederholen, einmal, zweimal und sogar noch öfter. Am Ende des Prozesses erscheint das Bild in einer Abfolge reiner Farben, und es ist nicht mehr möglich, zu erkennen, aus wie vielen Schichten sie sich zusammensetzen. Diese Bilder besitzen eine ausserordentliche Durchlässigkeit und Tiefe, sind von ungewöhnlichem Glanz und ebensolcher Dynamik.
Der Blick des Betrachters gleitet von einer Schicht zur nächsten, bahnt sich einen Weg in einem Wasser- oder Nebellabyrinth mit einzelnen Inseln aus festem Grund, dort, wo die Farbe eine höhere Sättigung aufweist. Man denkt hier an Arbeiten eines Pierre Soulages aus seiner farbigsten Schaffensperiode zwischen 1960 und 1980, wo unter einer Schicht Schwarz Blau oder Rot hervorscheint, freigelegt durch eine Bearbeitung der obersten Schicht mit dem Rakel. Oder an die Verwebung, Verflechtung, den Wettstreit zwischen den einzelnen Farbaufträgen in den abstrakten Bildern Gerhard Richters, für die er einen grossen, mit Farbe beschmierten Rakel über die Leinwand zieht, in vertikaler, in horizontaler Richtung, unter ständiger Hinzufügung oder Entfernung von Farben, um schliesslich ein unentwirrbares System konkurrierender, im Dialog stehender Schichten zu erhalten. Die beiden letzten Beispiele mit ihrem matten Erscheinungsbild und der Dichte ihres Farbauftrags stehen in deutlicher Distanz zu den Verfechtern der Farbfeldmalerei und der Lichtschwingungen, wie sie weiter oben beschrieben wurden. Die Verwandtschaft mit Letzteren ist anderer Art, aber nicht weniger stichhaltig. Man könnte zu dieser Familie den Dänen Per Kerkeby hinzufügen, der Jutard geprägt hat, oder die Deutsche Katharina Grosse, aus einer ihm zeitlich näher stehenden Generation, mit ihren Arbeiten auf Leinwand.
Die von Adrien Jutard erzielten Effekte vereinigen auf sich – und hierin liegt ihre grosse Qualität – die Durchlässigkeit einer aussergewöhnlichen Farbe, auf deren Oberfläche Schichten von Kunstharz wie eine Lasur wirken, und die Konkurrenz der einzelnen Farbaufträge, in die einzudringen oder sich zwischen ihnen hindurchzuwinden das neugierige Auge nicht widerstehen kann.
Es ist die schiere Kraft der serie der „réparations" (Abb. 9), die mehr als alles andere das Spiel der Farbfeldmalerei spielen. Keinerlei Form hält hier unseren Blick an oder führt seine Aufmerksamkeit. Nur Farbnebel, die sich suchen und sich verfolgen. Der Fokus dieser Arbeiten bezieht sich auf die sie umgebende Situation, und man kann sie nur im Dialog mit der Architektur verstehen. Hier ergibt sich die Form schlicht und einfach durch den Randbeschnitt der Holztafel. Vom Künstler unter Bezugnahme auf die Architektur zugeschnitten, integrieren sich die Bilder perfekt in ihre Umgebung.
Die äusserliche Erscheinung der Installation treibt ihr Spiel mit der Grenze zwischen dem oberflächlich angebrachten Klebeband, dem farbigen Flickwerk auf der Wandverkleidung und dem neuen Fenster, das diese durchbricht, und durch das unser Blick sich in den Weiten der Felder verliert.

Spiegelung und wiedergefundene Zeichnung

Mit Bravour hat Gerhard Richter ein weites Feld an Techniken erkundet und damit derart unter-

4 Farbe derart zu bearbeiten und zu manipulieren, dass sie in die Leinwand eindringt, wäre eine weitere Möglichkeit. Diese manifestiert sich in einer eigenen Tradition über Morris Louis bis hin zu Peter Doig; davon ist hier allerdings nicht die Rede.

schiedliche Resultate erzielt, so dass wir wiederum an ihn denken, wenn wir uns mit einer weiteren Charakteristik der Malerei von Adrien Jutard, der spiegelartigen Reflexion durch mehrstufige Lackierung, auseinandersetzen. Die Bilder dieser Gruppe, die sehr schwer zu fotografieren sind, stehen dadurch, dass sie diese aufnehmen und wiedergeben, in engem Zusammenhang mit ihrer Umgebung. Ihr eigener Raum ist getrennt von demjenigen Teil des Raums, den sie „anschauen" (und von dem aus wir sie betrachten). Dabei kann die Reflexion auch komplett verschwinden, je nach Blickwinkel und Beleuchtung. Eine neue Bilderreihe von Richter besteht aus Werken, die nur rückseitig bemalte Glasscheiben sind, generell in gleichmässigem Grau, und verspiegelt[5].
Als minimalistische und sozusagen konzeptionelle Arbeiten zeugen sie von einem aktuellen Interesse für den Dialog zwischen dem Raum des Bildes, dem Raum, in welchem es ausgestellt ist und den es reflektiert, und zwischen beiden, dem Blick des Betrachters, der dazu eingeladen wird, Fragen zu stellen. Weitere Beispiele könnten hier aufgeführt werden, allerdings ohne nähere Erläuterung des Bezugs, denn die optische Reflexion stellt in Adrien Jutards Bildern keine konzeptuelle Basis dar, sondern versteht sich als zusätzliche Bereicherung und belebende Vielschichtigkeit.
Um ein letztes Mal auf diesen „Papst der zeitgenössischen Kunst" zu verweisen, sei erwähnt, dass Richter in Adrien Jutards Werdegang die Funktion eines Prisma einnahm, und zwar paradoxerweise durch das, was bei ihm nicht vorhanden ist. Was Richter auslässt, wird Adrien Jutard während beinahe einem Jahrzehnt beeinflussen. Der vielseitig begabte Dresdner war freilich Quelle der Inspiration, desgleichen sein Pragmatismus, dem folgend er je nach Laune mal nach einer Fotografie, nach einem Spachtel oder einem Farbfächer greift, dabei aber stets systematisch bei der Malerei bleibt. Nur dass beim Betrachten der Dinge einzig aus der Perspektive der Malerei heraus die Zeichnung in Vergessenheit geriet.
Adrien Jutard wird sich dieses Zustands tatsächlich bewusst, was dazu führt, dass er sich mehrere Jahre gewissenhaft und ausschliesslich mit der Zeichnung auseinandersetzen wird. Aus einem gewissen Blickwinkel betrachtet, verinnerlicht er die philosophischen Vorbehalte der Renaissance gegenüber der Farbe als Verführerin/Unterhalterin und beschliesst, ganz auf sie zu verzichten, um sich der Frage nach Struktur, Linie und Form zu stellen. Schwarz und Weiss prägen in der Folge seine Arbeiten in der Zeit von 2005 bis 2010 (Abb.13,14,15). Der Erfolg dieser Arbeiten ist heute noch in der Installation Numerus Clausus (Abb.1) zu sehen. Jede der hier präsentierten Bildtafeln ist charakteristisch für die gezielte Suche nach einer Form, die sich selbst genügt, ungeschminkt, mit Kohle gezeichnet. Die Bilder ähneln sich und unterscheiden sich gleichzeitig, sie scheinen alle belebt von einem einzigen und einzigartigen Wesen in stetiger Verwandlung, während ihre grosse Anzahl ein Gefühl von praktisch unendlicher, wilder Vermehrung vermittelt. In diesen kleinen zellulären Welten wechseln sich Linien und Oberflächen ab, manchmal isoliert, manchmal sich wiederholend, gekrümmte Formen und Brüche, vollflächige, schraffierte, leere Bereiche. Diese intensive Auseinandersetzung mit der Zeichnung scheint ein unendliches Feld von Möglichkeiten zu erschliessen, begleitet von der Sorge um das Gleichgewicht als absoluter Konstante, darauf bedacht, die Verkleidung des Raums, die der konkreten Präsenz zu wahren; inkarniert, immer auf der Hut, niemals Zeichen, niemals Abbild von etwas anderem, niemals Zitat zu sein. Die generative Form muss sich vom „Zeicheninhalt", „signifié", befreien, um ihre höchste Daseinform zu erreichen. Um es mit den Worten des Künstlers zu sagen: Wenn es nur eine Idee pro Bild gibt, muss die ausschlaggebende Geste, der initierende Handgriff, der die Komposition bestimmt, der Wille, der zur Erschaffung des Bildes führt, diese „Absicht" („dessein") sich über sich selbst im Klaren sein und so zur Zeichnung („dessin") werden, was soviel heisst wie: von der Empfindung (vom Antrieb, von unterbewussten Wunsch) zum Sichtbaren, Erkennbaren, Wahrnehmbaren und Bewussten zu kommen. Es ist ein Verinnerlichungsakt der Form und kein Akt der Sichtbarmachung des Sujets, der die Zeichnung erzeugt.

5 Vgl. dazu: *Doppelgrau*, 2014, 200 x 400 cm, „Werkkatalog": 935-1. www.gerhard-richter.com

23. Sans titre | In situ, Galerie Rössli, Balstahl | 230 cm x 650 cm | 2012

24. Le réduit | In situ, Rheinfelden | 270 cm x 450 cm x 300 cm | 2011





Einmal vertraut mit dieser Sicht, die zur Leitlinie wird, kann der Künstler seine Motive durch verschiedene Träger wandern lassen: vom Papier über die Wand (Abb. 23, 24) zur Holztafel.
Man muss sich bis 2012 gedulden, um zu sehen, wie die neuen Farbfixiertechniken sich treffen mit eiförmigen Kohlemotiven, die von nun an Merkmal von Jutards Universums sind. Ihre volle Spannweite erreicht die Arbeit am Schnittpunkt dessen, was Fernand Léger „die drei grossen plastischen Mengen: Linie, Form und Farbe"6 nannte, und selbst hinzufügte, dass „kein Werk ganz der Klassik zugehörig sein kann, nur weil es in dieser Epoche entstanden ist, wenn es gänzlich einer der drei „Mengen" auf Kosten der beiden anderen gewidmet ist." Jutard vernachlässigt bei seinen Bildern keine von ihnen und gibt damit einer abstrakten, unendlich durchlässigen, hauchdünnen, fliessenden Malerei ihre grosse Ausdrucksstärke, einer Malerei, die gleichzeitig „solide und dauerhaft wie die Kunst in den Museen"[7] ist, um es mit Cézanne zu sagen, der seinerseits stark eingenommen war von Fragen, die die Form betreffen.
Es soll nicht vergessen werden, auf den Einfluss des abstrakten Expressionismus hinzuweisen, den Adrien Jutard gründlich verinnerlicht hat. Farbspritzer und Verläufe in angemessener Menge sind ebenfalls Teil seines Vokabulars. Und weil die Mittel, die er zum Malen verwendet, sehr flüssig sind, arbeitet er, wie Pollock und Konsorten, nicht mehr auf der Staffelei, sondern auf dem Boden.

Oberfläche mit Aussicht

Die aktuelle Serie *Fenêtres anachroniques* bietet sich an als Beispiel, an dem die Verbindungen untersucht werden können, die die Betrachtungen des Künstlers im Zusammenhang mit fruchtbarer Dualität zu einem Stoff verweben. Die Inspiration, aus der diese Serie hervorgegangen ist, findet sich in der architekturgeschichtlichen ebergangszeit zwischen der Romanik mit ihren Rund- und der Gothik mit ihren Spitzbögen. Gemäss den Schilderung des Künstlers war es in den Klöstern von Sénanque und le Thoronet (im französischen Departement Var), wo ihm diese Metamorphosm zunächst auffiel, bevor er sie in seine Arbeitsweise integrierte. Im Zuge ebendieser Transformation verbinden sich Zeichnung („dessin") im Sinn von Kontur, Grenze, Demarkationslinie und Absicht („dessein"), die auf das Projekt, den Schaffensimpuls, den Umsetzungswillen verweist. Damit ist es an uns, auf Einladung des Künstlers und gemeinsam mit ihm die Mönche, halb Handwerker, halb Ingenieure vorzustellen, die sich im Licht der effnungen ihrer Kirchen von ihrem harten Leben erholen, das sie zum grössten Teil mit der Trockenlegung und Bewirtschaftung sumpfiger Ackerböden verbringen. Hier, in diesen Kirchen, die befreit sind von „Monströsitäten" (wie Bernard von Clairvaux die für die Romanik typischen illustrativen Ornamente nennt), gleichsam aus dem Innenraum heraus, nimmt die Absicht („dessein"), der Wille des Zisterzienser-Mönchs, den romanischen Rundbogen zu modifizieren, ihn zu brechen und damit gleichzeitig zu strecken, nach oben weisen zu lassen, ihren Ursprung. Ein Stoss von innen, wie ein spriessendes Samenkorn, das die „stumpfe" Form des Fensters modifiziert.
Nun tauchen oögen auf in den Bildern, sie wiederholen das Spiel der architektonischen effnung zur Ferne hin, indem sie die Mauer durchbrechen und Licht und Farbe hereinlassen. Sie verweisen damit auf die effnung, durch die der Maler in seiner Vorstellung das Spektakel der Welt betrachtet: „Zunächst zeichne ich auf der Oberfläche ein Viereck, so gross, wie ich will, und das für mich ein offenes Fenster darstellt, durch welches man die Geschichte betrachten kann."[8], erklärte Alberti im Jahr 1436. Beim Zitieren des Theoretikers der Renaissance verspürt man den Drang, sich über die Widersprüche zu amüsieren, die sich hier ergeben.
In der Tat lässt sich aus der üblichen Lesart dieser albertini'schen Anweisung unsere gesamte Auffassung auf der Staffelei gemalter Bilder, die anschliessend an die Wand gehängt werden, herleiten. Seit damals ist man sich einig über die Sichtweise, dass man in jedem aus abendländischen Traditionen entstandenen Bild ein neues, geöffnetes Fenster zu sehen habe, das auf eine Parallelwelt hinausgeht; man beugt sich also hinein ins „Innere" der dargestellten Welt und „verlässt" gleichzeitig den Raum, in dem man sich befindet, so, als ob man durch eine effnung in der

6 Übersetzung nach Fernand Léger, „Les origines de la peinture et sa fonction représentative" (1913) in: *Fernand Léger, Fonction de la peinture,* Paris, Gallimard, 2004, S. 26.

7 Übersetzung nach Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1921, S. 121

8 Übersetzung nach Leon Battista Alberti, *De Pictura, De la peinture*, Paris, Eiditions Macula, 2014, S. 125

Mauer entfliehen würde. Damit dieser „Ausbruch" möglich wird, braucht das Bild eine Tiefe, und es ist die Aufgabe der Perspektive, diese für unser Auge wahrnehmbar zu machen. Allerdings wurde diese Auffassung bis zu den grossen Aufbruchsbewegungen der Modernen Kunst, die wir weiter oben beschrieben haben, praktisch nicht in Frage gestellt. Adrien Jutards Augenzwinkern in Albertis Richtung ist somit völlig legitim, als guter Erbe, der er diesen Aufbruchsbewegungen ist. Das Fenster/Bild bleibt tatsächlich eine Öffnung in der Mauer, da seine Tiefe – sei sie auch chromatisch – sich hier manifestiert.

Trotzdem brodelt es hier vor Paradoxen. Angefangen bei den inkongruenten Formen, dem Rund- und dem Spitzbogen, die auf eine Zeit verweisen vor der Renaissance, in der Albertis Sichtweise noch nicht ausformuliert worden war. Hier schliesst sich das Fehlen jeglicher Geschichte oder Narration an diese Spitzbogen an, die vollständig in der Abstraktion verharren, so dass nicht viel dazu fehlt, dass man sich weigert, das Zeichen „Form eines Fensters" gelten zu lassen, das hier ebenso gut als Vorwand denn als Kontext gelesen werden kann. Alberti sagt wohl: „ein offenes Fenster, durch welches man die Geschichte betrachten kann". Es ist also das, was sich widersetzt, es ist das Fehlen der Narration. Für die fenêtres anachroniques (anachronistische Fenster) gilt dies gleich doppelt, zunächst zeigen sie sich in einer Form, die uns in eine Zeit, das Mittelalter, versetzen, in der das alberti'sche „Fenster" – die moderne Auffassung, die wir für das gemalte Bild haben – keine Gültigkeit besass, und anschliessend verweigert sie dem Auge jegliche Narration, und verharrt als Öffnung, Kluft, Abgrund, Spaltung im Inneren des Raums, in dem es hängt.

In dieser jüngsten Entwicklung seiner Arbeit betritt Adrien Jutard auch ein neues Feld, was die Konstruktion seiner Formen anbelangt, ohne seine bisherigen Errungenschaften zu verleugnen. Die eher gezimmerten, architekturhaften Formen rücken ihn etwas mehr in die Nähe der „Maurer", wie sich Nicolas de Staël gerne nannte, oder noch näher an die Arbeiten von Howard Hodgkin, einem weiteren Künstler, mit dem sich Jutard intensiv befasst hat.

Vom brillanten Zeichner über den hartnäckigen Alchemisten einer nie dagewesenen Qualität der Farbfeldmalerei zum aufgeklärten Maurer: so präsentiert sich das breite Spektrum an Mitteln, mit denen Adrien Jutard sich zu schmücken weiss und deren er sich gekonnt bedient, um frischen Wind in die zeitgenössische Malerei zu bringen. ■

Vom Französischen ins Deutsche übertragen von Barbara Reber