

AURÉLIE NEMOURS, geboren 1910 in Paris, besuchte 1937 die Ecole Paul Colin, arbeitete dort nach dem Modell, begegnete 1941 im Atelier André Lhotes dem Spätkubismus und begab sich 1946 in die Lehre Fernand Légers. 1949 stellte sie erstmals im „Salon des Réalités Nouvelles“ aus, sogleich mit ungegenständlichen Bildern. 1953, als sie selbst schon zum Bildaufbau allein aus Horizontalen und Vertikalen gefunden hatte, wies sie Michel Seuphor auf die Kunst Piet Mondrians hin, die sie als „Offenbarung“ und Bestätigung des eigenen Weges empfand.

„Croix au pourpre“ von 1973 vergegenwärtigt das bildnerische Instrumentarium der Kunst Nemours. Mit den Worten der Künstlerin: „Der wesentliche Rhythmus, Horizontale - Vertikale, ist gegeben, er ist der Ursprung der Formen. Das Geheimnis des Raumes ist das Kreuz, der Ausgangspunkt der Formenwelt, - das Quadrat ist das Herz des Kreuzes, das Quadrat wird Form und muß den Raum übernehmen, den es schafft, es muß diesen Raum beherrschen, ihn annehmen. Aus diesem Ganzen entsteht die Spannung“<sup>1)</sup> oder, in der Formulierung eines Textes vom 10. Januar 1986:

„vertical - horizontal  
nous donne le signe 'plus' ou le signe 'croix'  
le coeur du signe nous donne 'le point'  
que nous appelons 'carré'  
le point que nous appelons carré est potentiel  
de l'horizontal - vertical  
ce signe est irréductible.“<sup>2)</sup>

Horizontale und Vertikale - in denen sich der Horizont der Welt und die Achse des aufrechtstehenden Menschen darstellen - bilden in ihrer symmetrischen Zuordnung das „Kreuz“. Das Kreuz läßt am Ort der Überschneidung von Horizontaler und Vertikaler den „Punkt“ entstehen, dieser ist, als Ergebnis der Liniendurchdringung, zugleich ein „Quadrat“. „Kreuz“, „Punkt“ und „Quadrat“ sind so gleichermaßen Produkte von Horizontaler und Vertikaler.

„Croix au pourpre“ aber bildet das Kreuz aus den Kanten von Farbflächen. Diese Farbflächen bringen Asymmetrie ins Spiel, versetzen die strenge, einfache Quadratteilung in eine nicht auflösbare Spannung, in die Spannung zwischen Bunt- und Neutralfarben, in die Spannung der Farbgewichte. Den Feldern in Schwarz, Weiß (einem zart gebrochenen Weiß) und Grau antwortet nur das Purpurquadrat. Das schwere Schwarz füllt das linke obere Feld. Wie die Farben auch einander zugeordnet werden, horizontal, vertikal, über Kreuz, stets stellen sich Spannungsbezüge ein, die erst das ganze Bild ins

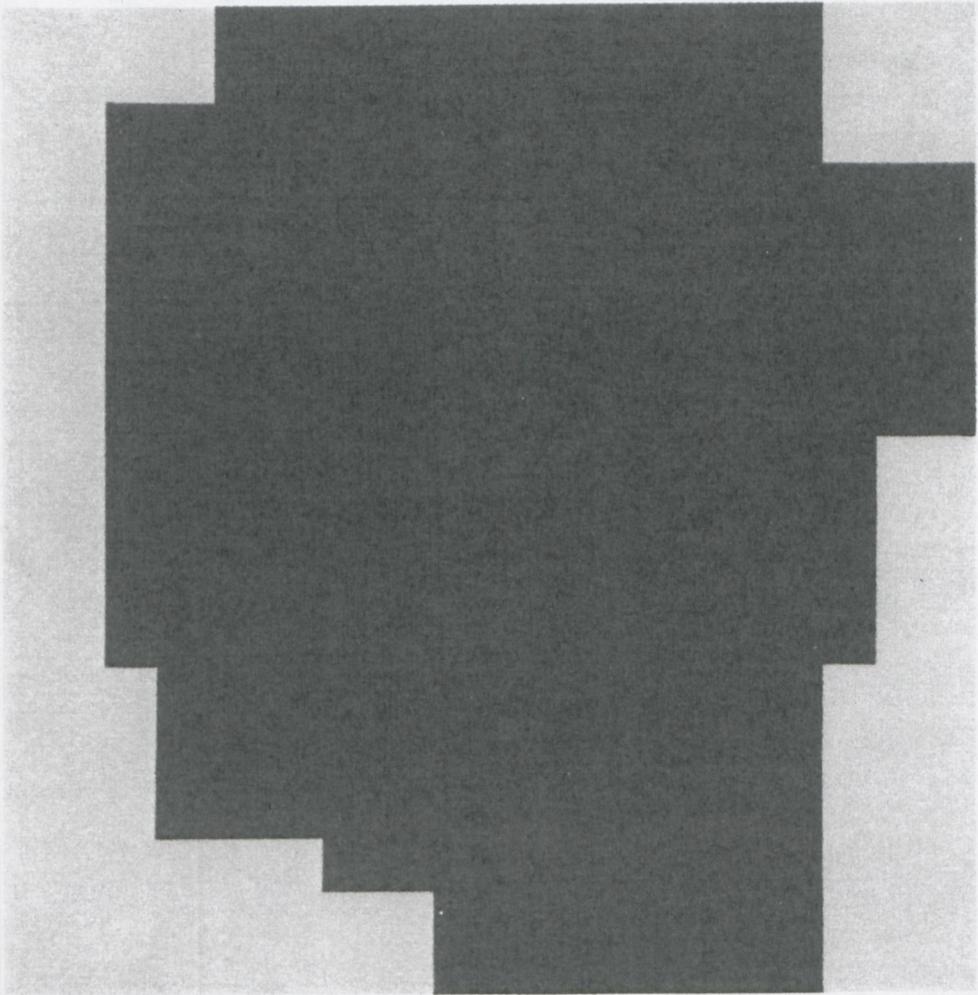
Gleichgewicht bringt. Demgemäß bleibt auch der Farbraum in steter Bewegung: im Wechsel der Aufmerksamkeit treten die Felder nach vorne oder sinken zurück in eine unmeßbare Tiefe.

Piet Mondrian hatte den „Ausdruck der großen ewigen Gesetzmäßigkeit“ zum Ziel seiner „neuen Gestaltung“ erklärt, einer Gesetzmäßigkeit, „im Verhältnis zu der die Objekte und alles Sein nur ihre undeutlichen Verkörperungen sind. 'Die neue Gestaltung' drückt diese Gesetzmäßigkeit, dieses 'Unveränderliche' aus durch das Verhältnis von Stand, d. h. das Rechtwinklige. Sie bedient sich dazu insofern des 'Veränderlichen', als das Verhältnis der Dimensionen (Maß), das Verhältnis der Farben und das Verhältnis von Farbe zu Nicht-Farbe. - In der Komposition drückt sich das Unveränderliche (das Geistige) aus durch die gerade Linie und die Flächen in Nichtfarbe (schwarz, weiß, grau), während das Veränderliche (das Natürliche) Ausdruck findet in den Farbflächen und im Rhythmus.“<sup>(3)</sup>

In den Grundzügen decken sich die künstlerischen Ziele Mondrians mit denjenigen Aurélie Nemours. Gleichwohl bleiben charakteristische Unterschiede. Sie bekunden sich schon in der anderen Rolle der Farbe in Nemours' Bildern: kein Bild Mondrians zeigt eine asymmetrische Komposition symmetrischer Farbflächen wie „Croix au pourpre“!

Mit ihrer linearen Gliederung scheinen „Toccata 11“ und „Toccata 12“ von 1976 Werken Mondrians sehr nahe zu stehen. Aber auch hier wirken Weiß und Schwarz sehr anders. „Toccata 11“ läßt das Liniengefüge als weißes Gitter vor schwarzem Grund aufleuchten, „Toccata 12“ setzt ein schwarzes Gitter vor den strahlenden weißen Grund, den ein breiter schwarzer Rahmen in seiner Lichthaftigkeit noch steigert. Die Kraft der Ausstrahlung bezeugt sich unmittelbar im Vergleich der beiden Tafeln: das Schwarzfeld wirkt - bei identischen Abmessungen - kleiner als das weiße! Die Horizontalen und Vertikalen sind mithin umfungen vom Strahlen der „Nicht-Farben“, die in ihrem Lichtwert, über die radikale Differenz von Licht und Finsternis hinweg, einander angeglichen werden: Schwarz erscheint glänzend, Weiß aber matt. Farben sind Licht und symbolisieren als Licht das dynamische Innere der Materie:

„de la lumière à la couleur  
ce n'est pas la couleur prise dans le spectre  
mais le spectre dans la couleur  
...  
au noyau de la matière  
le paroxystique affrontement  
instant couleur“<sup>(4)</sup>



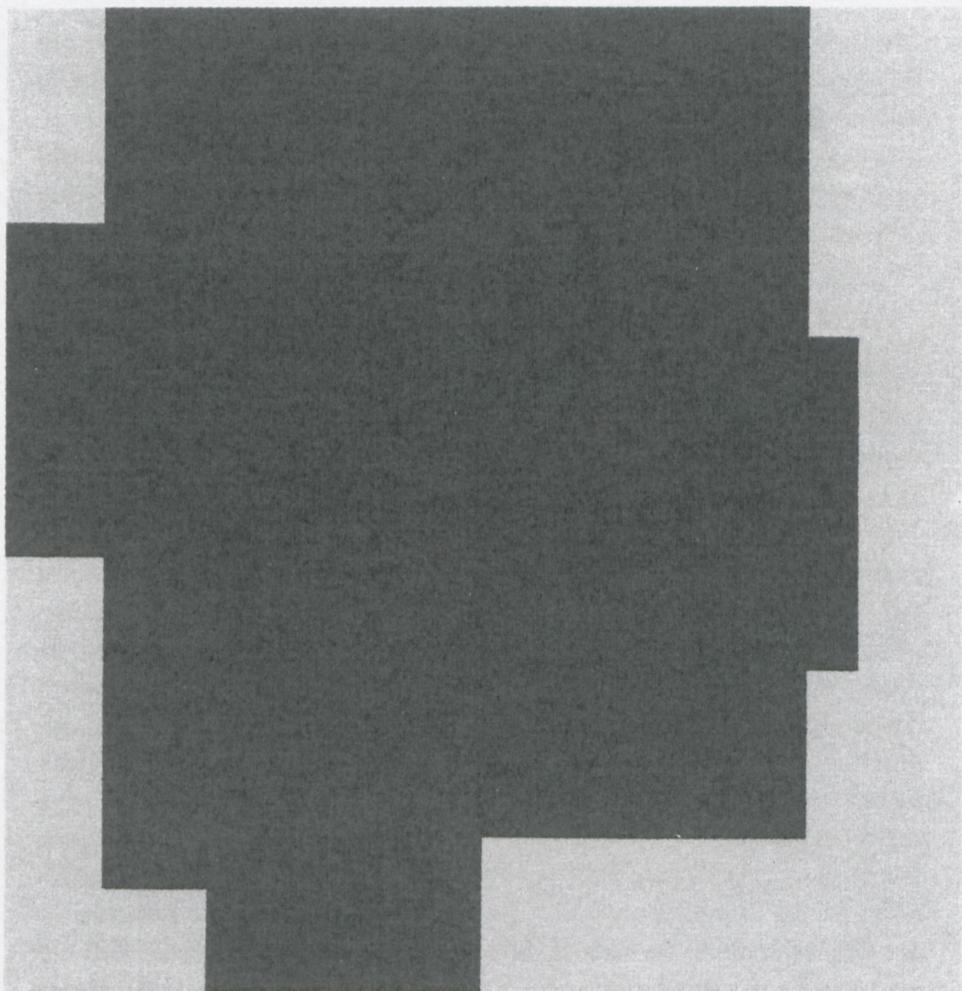
Nemours  
Structure du silence

In solch energetischer Konzeption von Farbe gründet auch der für Nemours' Bilder charakteristische Farbauftrag: kleinflächig und mit offenem Pinselduktus, dabei aber ganz dicht und lückenlos aneinanderschließend, so daß die Farben nicht in homogener Ausbreitung, sondern in ständiger Bewegung erscheinen, wie als Oberflächen einer von innen her bewegten Materie; zugleich aber, dank der Lichtbrechung der dünnen Pinselstriche, innerhalb bestimmter Blickwinkel wie überströmt von flirrendem Licht.

„Das Spektrum erscheint in der Farbe“: so differenziert sich in „Les angles noirs“ Rot, in „TRICINIA ou chant triple“ Weiß in die Vielfalt der Buntfarben. Beide Bilder entstanden 1981. Beim erstgenannten Werk legt sich kraftvolles Rot in eine etwas gelblichere und eine zart bläulichere Nuance auseinander, verteilt auf drei winkelig zusammengefaßte Quadrate - und zwar derart, daß die gerade eben wahrnehmbaren Nuancen wie als transparente Schichten über einer gemeinsamen Farbe erscheinen. Ein Inneres wird sichtbar. Farbe wird zugleich Oberfläche und Inneres. Und wieder umfaßt weißschimmerndes Schwarz asymmetrisch die Farbe, wie auch bei „Tricinia“, das sich in einem nach Gelblichweiß, Rosaweiß und Türkisweiß modulierten Weißwinkel öffnet. Jede Farbe enthält die Totalität der Farben, gehalten von einem Schwarz, das mildes Licht überflort: Nemours läßt die Einheit solcher Gegensätze Erscheinung werden - Mondrian das Gleichgewicht des „Unveränderlichen“ und des „Veränderlichen“ als Gleichgewicht des „Geistigen“ und des „Natürlichen“.

Mit „Croix au pourpre“ läßt sich vergleichen „Attique“ von 1985: das quadratische Bild ist hier in acht gleichbreite Vertikalstreifen geteilt, diese symmetrische Gliederung aber durch die Farbverteilung zu entschiedener Asymmetrie transformiert, die Streifen in Blau und Schwarz nach links verschoben, rechts endend mit einem weißen Streifen. „Attique“: der Titel kann verweisen auf die Kannelüren dorischer Säulen, aber die geschlossene antike Form wird hier in eins gesetzt mit einem offenen Rhythmus, einem Rhythmus, der das Bild wie als Ausschnitt einer unendlichen Bewegung erscheinen läßt, eines „rythme de l'univers“.<sup>5)</sup>

Der Bewegungsrythmus ist „hinkend“ („boiteux“<sup>6)</sup>), um die Spannung einer „unbewegten Bewegung“ („mouvement immobile“<sup>7)</sup>) veranschaulichen zu können, die „Umkehrung der wandelbaren äußeren Erscheinung in die wirkliche Unbewegtheit“ („Réaliser la conversion de la mobile apparence en immobile réel.“<sup>8)</sup>). Bei den Bildern der Serie „Structure du silence“ (hier gezeigt: „Structure du silence D“, 1983, „Structure du silence, binaire ternaire VI“, 1986) bilden sich auf der Grundlage eines Rasters, in dem sich



Nemours  
Structure du silence

gerade und ungerade Einheiten im Verhältnis von 4, 3, 9, 16 durchdringen, schwarze Polygone, beweglich, wachsend von links nach rechts, von unten nach oben, sich entfaltend in Ausbreitung und Einziehung. Diese fließende Bewegung der geometrischen Formen erscheint aber wie im Augenblick festgehalten, geronnen, erstarrt in den Zungen der weißen Randformen. Was ist „Grund“, was ist „Form“? Hebt sich ein schwarzer Körper aus dem Weiß, öffnet sich schwarzer Raum unmeßbarer Tiefe jenseits weißer Ränder? „Form“ und „Komposition“ hat Aurélie Nemours hinter sich gelassen, um Bewegung und Ruhe in ihrer Identität sichtbar werden zu lassen: Die Quelle ruht in sich („La source est contenue“<sup>9)</sup>).

Nemours' Schaffensweg führt zur strikten Reduktion. „Mil neuf cent quatre vingt six“ teilt die quadratische Bildfläche in eine obere schwarze und eine untere weiße Hälfte. Ein schwarzer „Himmel“ lastet auf weißer „Wüste“. Bei „Horizontal pourpre“ von 1987 erfüllt die obere Hälfte des Bildfeldes in sich glühendes Rot, die untere verhaltenes Schwarzgrau, Farben von je eigener innerer Unendlichkeit. Die Trennlinie der beiden Farbflächen sammelt den Blick auf sich. In solcher Konzentration zeigt sie sich als „Übergang zur Oberfläche“ und die Oberfläche, „wie sie schwingt zwischen Körper und Raum“ („Analyse d'une ligne. Le moment où la ligne devient surface, où la surface oscille entre le corps et l'espace...“<sup>10)</sup>).

1988 entstehen monochrome Quadratbilder: „Rouge“, „Gris“, „Jaune“. Es ist, als erneuere Nemours hier Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat auf weißem Felde“ von 1913, zu dem Malewitsch schrieb: „... das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die 'Wüste', wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist... - und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens. — Es war dies kein 'leeres Quadrat', was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit“. „Das schwarze Quadrat auf dem weißem Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das 'Nichts' außerhalb dieser Empfindung.“<sup>11)</sup> Bei Nemours aber sind die monochromen Quadrate Elemente einer offenen Serie, in der sich der Rhythmus ihres Schaffens kristallisiert, der ein „Rhythmus des Unmeßbaren“<sup>12)</sup> ist. Deshalb bedürfen sie auch keines „weißen Feldes“ mehr, sondern verwandeln den umgebenden Raum in ein Feld des „Nichts“ für diese anschaulichen Symbole „gegenstandsloser Empfindungen“.

Geometrische Abstraktion entspricht einer mathematisch-naturwissenschaftlichen Weltauffassung, die den Kosmos als einen symmetrisch ge-

ordneten erkennt.<sup>13)</sup> Über solche Entsprechung erhebt sich Nemours' Kunst zur „mystischen Geometrie“, zur Erfahrung einer transzendenten Wirklichkeit: „L'approche inconnue de ce que l'on appelle racine essentielle ou réduction théosophique m'a offert la splendeur d'un réel ...“<sup>14)</sup>

LORENZ DITTMANN

#### ANMERKUNGEN

- 1) Nemours. Werke aus drei Dezennien. Galerie Teufel, Köln 1980, S. 34.
- 2) Aurélie Nemours: rythme - nombre, synonymie. In: Nemours: synonymie. Galerie Denise René. Paris 1986. o.S.
- 3) Piet Mondrian: Neue Gestaltung - Neoplastizismus - Nieuwe Beelding. (1925). Zitiert nach: Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz, Berlin 1974, S. 31.
- 4) Nemours: rythme - nombre, synonymie.
- 5) Nemours. Werke aus drei Dezennien, S. 34.
- 6) Ebenda, S. 34, 35
- 7) Nemours, rythme - nombre, synonymie.
- 8) Aurélie Nemours in einem Brief an den Verfasser vom 26. April 1986.
- 9) Nemours. Werke aus drei Dezennien, S. 35
- 10) Aurélie Nemours im Katalog der Ausstellung Noroit - Arras, 15. April - 25. Juni 1989, S. 3.
- 11) Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt (1927). Zitiert nach: Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz, Berlin 1980, S. 66, 74.
- 12) Vgl. Andréi Nakov: Nemours. Rythme de l'immesurable. Galerie 30, Paris 1985.
- 13) Vgl. dazu etwa: Oskar Becker: Größe und Grenze der mathematischen Denkweise. Freiburg, München 1959, S. 11ff, 34, 66, 170, 171.
- 14) Aurélie Nemours im Brief an den Verfasser vom 26. April 1986.