

## »TO HUMANIZE ABSTRACT PAINTING«

### *Einige Bemerkungen zu Sean Scullys »Stone Light«*

Wie kein anderer Künstler seiner Generation verbindet Sean Scully in seinem Werk europäische Bildtraditionen mit ästhetischen Erfahrungen, die ihre Wurzeln in Amerika, speziell in New York haben. Das macht die Rezeption seines Oeuvres nicht einfach. Dem befangenen, durch dezidierte Vorstellungen und Erwartungen geprägten Blick erscheint es möglicherweise nicht radikal, nicht entschieden genug, so als bleibe es hinter den avanciertesten Positionen der sechziger Jahre, aber auch aktueller Strömungen zurück und wende sich eher herkömmlicheren Vorstellungen zu. Anderen, nicht minder einseitigen Auffassungen zufolge mag sein Schaffen demgegenüber zu exponiert und zu hermetisch anmuten. Beide Sichtweisen haben einiges für sich, und sie sind, positiv gewendet, durchaus bezeichnend für das bildnerische Geschehen bei Scully. Mit anderen Worten: In den Werken des Malers, so die Vermutung, findet so etwas wie die Besinnung der Moderne auf sich selbst, auf ihre eigenen Grundlagen statt. Es ist, als würden die Voraussetzungen der Abstraktion noch einmal hinterfragt mit der Maßgabe, den Eigenwert der künstlerischen Mittel zu bereichern, das Fundament der bildnerischen Strategie strengster Observanz, die nur Senkrechte und Waagrechte kennt, zu verbreitern, die Ästhetik der reinen Form, der reinen Fläche, der reinen Farbe zu modifizieren und emotional aufzuwerten. Ein ambitioniertes Vorhaben, nämlich dem vorwiegend gedanklichen Kalkül rationaler Maloperationen eine sinnlichere Basis zu geben, d. h. die Vorherrschaft des nur Optischen zu brechen, ohne dabei, und das ist entscheidend, den Kanon puristischer Vorgaben eines extrem engen Repertoires von Formen aufzuheben. Darauf ist zurückzukommen.

Überblickt man Scullys bisheriges Oeuvre, d. h. seine Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Druckgraphiken, dann fällt die außerordentliche Begrenztheit seines motivischen Arsenal auf: horizontale und vertikale Streifen, die nach Länge und Breite differieren und ganz selten von einigen Diagonalen ergänzt werden.

Aber es mangelt diesen Elementen an Entschiedenheit, rationaler Präzision und Kälte, sie erscheinen vielmehr unvollkommen in der Überlagerung offensichtlich vieler Farbschichten und dem rüden handwerklichen Charakter. Mit anderen Worten: der mit großem Können provozierte Eindruck des Unperfekten läßt subjektive Momente erkennen, ohne daß evident würde, auf was diese Eigenheiten, wie brüchige Kanten und scheinbar bröckelnde Flächen, wie blinder Glanz und mißlungene Abdeckungen, weisen bzw. wofür sie eintreten. In ihrer geometrischen Struktur sind die Gemälde abweisend, sie legen enorme Distanzen zwischen sich und den Betrachter, in ihrem malerischen Impetus jedoch haben sie große Anmutsqualität und berühren in einem emotionalen Seiten. Die von Scullys Bildern geprägte ästhetische Erfahrung läßt sich für uns zunächst nur in einer paradoxalen Doppelbewegung fassen, nämlich vom Betrachter weg und zugleich auf ihn zu, den Abstand zwischen Subjekt und Objekt betonend und ihn dabei aufhebend. Gängigen Klischees folgend, schreiben wir der Rationalität Kühle und dem Gefühl Wärme zu. In Scullys Gemälden, so der Anschein, beruht die faszinierende Ambivalenz des anschaulichen Charakters auf einem Austausch, so als würde der Maler die kalkulierte Ordnung erwärmen und gleichzeitig die pulsierende Lebendigkeit von Oberflächen und Farben bändigen, ihre Vitalität brechen.

Versuchen wir diese Doppeldeutigkeit positiv zu fassen, dann kann das nur heißen, daß hier ein Maler bestrebt ist, das L'art pour l'art-Syndrom zu unterlaufen und der Geometrie einen menschlichen Aspekt zu verleihen. Und in der Tat, Scullys Versuch, Pollock und Mondrian, d. h. das Allover mit dem geordneten Gleichgewicht, das Relationale mit dem Nonrelationa-

By Armin Zweite

excerpt from Sean Scully: Paintings and Works on Paper

Bernd Kluser, Munich. 1993. pg2

len zu verschwistern und auszusöhnen, überlagert sich mit seinem Bemühen, Erfahrungen zu verarbeiten, die nicht nur aus der Kunst, sondern auch aus der Lebenswelt kommen. Das mag auf den ersten Blick verblüffen, und doch betont der Maler immer wieder sein Ziel, die abstrakte Malerei aus dem Ghetto vermeintlicher Unverbindlichkeit und totaler Abgehobenheit zu befreien und mit seinen Bildern auf die Realität von Stadt und Natur, von Individuum und Gesellschaft zu reagieren, freilich auf eine sehr indirekte Art und Weise.

Randbereiche seines Schaffens — ich denke in erster Linie an seine Fotografien beispielsweise aus Mexiko — und insbesondere seine aufschlußreichen Statements lassen erkennen, wie die Kombination von vertikalen und horizontalen Linien für ihn weit mehr als ein formales Exerzitium ist und sich seiner Meinung nach durchaus zum metaphorischen Ausdruck sozialer Wirklichkeit wandeln kann. In einem Gespräch über seine New Yorker Erfahrungen äußerte er sich beispielsweise wie folgt:

»Die Art und Weise, wie ein Bauarbeiter ein Stück Sperrholz irgendwohin nagelt, zeigt, daß es keine Achtung mehr gibt. Sie machen einfach, was im Moment funktioniert. Manchmal wirken die Metallplatten auf den Bürgersteigen noch roher. Ich sehe eine Art städtischer Romantik in solchen Notbehelfen, mit denen die Leute einen Platz wie Manhattan zusammenhalten, obwohl das natürlich genau der Punkt ist, es hält eben nicht wirklich. Da fügt sich nichts mehr. Da sind das Straßennetz und die gerasterten Häuser und dann alle diese verblüffenden Dinge, die die Leute in diesem Gitter und an seinen Kanten tun.«

Es versteht sich von selbst, daß Scully solche Beobachtungen nicht illustrativ in seine Gemälde, Pastelle oder Aquarelle überträgt oder übertragen sehen möchte, etwa in dem platten Sinn, daß die Streifen als Plätze und Wohnblocks figurieren und die Schnittstellen und Bruchkanten auf das latente Chaos in Straßen und Subways weisen. Die Verbindung zwischen der Lebenswelt und der ästhetischen Sphäre ist allenfalls potentiell da,

gleichsam schwebend, jedem konkreten Zugriff entzogen, aber sie bleibt latent spürbar. Ein naheliegender Hinweis mag das verdeutlichen, zumal mit Mondrian eine der zentralen Bezugsfiguren Scullys ins Visier gerät. Dessen New York Bilder aus seiner letzten Arbeitsphase spiegeln auch nicht einfach das Straßenraster Manhattans wider, sondern die Gitterstruktur aus meist farbigen Papierstreifen transzendiert die Sphäre unmittelbarer Anschaulichkeit. In diesem Werke manifestiert sich Mondrian zufolge das Grundgesetz der Gleichwertigkeit, »welches das dynamische Gleichgewicht hervorbringt und den wahren Gehalt der Realität enthüllt«. Und 1937 schreibt er, rein konstruktive Malerei bzw. Skulptur werde helfen, »eine Atmosphäre zu schaffen, die nicht allein nützlich und rational ist, sondern auch rein und vollkommen in ihrer Schönheit«. Da wird ein positives, ja utopisches Moment faßbar, nämlich Mondrians ungebrochener Glaube daran, daß das Universelle als Quelle der Kunst sich niemals irren könne.

Die kleine Abschweifung macht evident, wie grundverschieden Scullys Einstellung zu seiner Umwelt ist. Der große Abstand zu Mondrian läßt im Moment nur den Schluß zu, daß die schwankende Ikonographie von Scullys Bildern weniger im reduzierten Formenarsenal oder dem ganz auf Moll gestimmten Kolorit zu suchen ist als vielmehr in jenem schwer konkretisierbaren Bereich von Assoziationen, von denen noch nicht einmal zu sagen ist, ob sie die Bilder beim Betrachter auslösen oder ob nicht umgekehrt der Betrachter sie auf die Bilder projiziert. Man bewegt sich mit derartigen Überlegungen unvermeidlich in einer Sphäre des Verbindlich-Unverbindlichen, des Bestimmt-Unbestimmten. Alles nichts als pure Spekulation ohne verifizierbares Fundament? Vielleicht nicht, denn Scullys ästhetisches Konzept basiert auf einem Wahrnehmungsmodell, das die Dichotomie von Subjekt und Objekt, von Betrachter und Bild zu unterlaufen trachtet. Merleau-Ponty variierend, ließe sich im Hinblick auf Scully sagen, daß seine Gemälde unserer Wahrnehmung nicht wirklich gegeben sind, sondern von uns innerlich übernommen, re-

By Armin Zweite

excerpt from Sean Scully: Paintings and Works on Paper

Bernd Kluser, Munich, 1993, pg3

konstruiert und erlebt werden. Das ist möglich, weil das Werk einer Welt zugehört, deren Grundstrukturen wir in uns selbst tragen und von der das Werk eine mögliche Konkretion darstellt. Von uns wahrgenommen und erlebt, transzendiert das Bild gleichwohl unser Leben, da der menschliche Leib selbst von einer Bewegung auf die Welt hin durchzogen ist und eine allen Gegenständen gemeinsame Textur aufweist. Inwieweit in der ästhetischen Erfahrung Gegenstandsbewußtsein und Selbstbewußtsein synonym werden, wäre im Hinblick auf Scully an einem Beispiel zu überprüfen. Das soll im folgenden geschehen.

»Stone Light« war erstmals im Oktober 1990 in Paris ausgestellt und gehört wie »Hammering«, »Durango«, »Gabriel« und andere Werke zweifellos zu den Kulminationspunkten seiner künstlerischen Karriere. Scully hat das Bild, wenn ich es recht sehe, in letzter Zeit allerdings noch einmal überarbeitet, ein Faktum, das sich bei ihm immer wieder beobachten läßt. Der ursprünglich sonore, melancholisch schwere Farbklang wurde leicht aufgehellt, so daß nun die Struktur des Bildes unmittelbarer und klarer hervortritt. Was nimmt man wahr? Zunächst dunkle, nahezu schwarze Streifen, kompakt wie Balken, die mit sehr viel helleren, grausilbernen alternieren. Sodann ein ausgespartes Feld oben rechts mit schmalen und kürzeren Bändern, wobei hier ein anthrazitfarbener Ton mit einem schweren Rot wechselt. Auf den dritten Blick registriert man vertikale und horizontale Elemente, wobei auffällt, daß jeweils vier Streifen in etwa quadratische Einheiten bilden. Weiterhin: Das Gemälde ist vertikal in drei gleich breite Kompartimente zerteilt, wobei das mittlere über die Seitenteile hinausragt und in den Raum drängt.

Wir haben demnach ein Triptychon vor uns, eine Pathosform, deren Ordnung sich nun leichter erschließt. So wiederholen sich die vier senkrechten Pfosten von oben links in der unteren Zone des Mittelteils, während die vier waagerechten Elemente links unten entsprechend in der oberen Hälfte des Zentrums auftauchen. Gespiegelt bzw. auf den Kopf gestellt, erscheint diese

Formation ein letztes Mal rechts unten. Das durch den Wechsel von je zwei helleren und dunklen Streifen definierte Feld kommt demnach fünfmal vor, zweimal vertikal und dreimal horizontal, wobei sich hier einmal die Abfolge von Licht und Schatten ändert. Um das numerische Ungleichgewicht auszubalancieren, fügte Scully oben rechts eine senkrechte Struktur ein. Der in den übrigen Teilen des Bildes geschaffene Kontext greift zwar auch in diesem Bereich, insofern dunkle und hellere Streifen aufeinander folgen, aber der Code wird modifiziert: Die Bänder sind schmaler und wirken damit länger; eine das Gesamtbild dominierende Farbe, das Rot, tritt hinzu; durch Vermehrung der Streifen von vier auf sieben ergibt sich eine Zentrierung. Während man sonst eher die Illusion eines Schichtwechsels hat, gewinnt man bei diesem Feld den Eindruck, als würden drei dunkle Streifen den roten Grund überlagern. Trotz solcher Achsialität, die der Dreierhythmus impliziert, isoliert sich dieser koloristisch differente Bezirk nicht wie ein Bild im Bild. Das hängt in erster Linie damit zusammen, daß erneut eine prinzipiell ins Unendliche repetierbare Streifenformation den anschaulichen Charakter bestimmt. Doch fragt sich, worauf Scully abzielt, auf Synthese oder Addition, auf Einheit oder Differenz? Hält das rote Feld die Komposition zusammen oder sprengt es sie auf? Bindet sich, was optisch auseinander driftet? Jedenfalls wird die Einheit des Bildes nicht zerstört, weder materiell noch ästhetisch, denn äußere Form und strukturelle Verwandtschaft dominieren letztlich über die abweichenden Proportionen und die Farbe, so verhalten aggressiv diese auch ist.

Erinnern wir uns in diesem Rahmen jedoch an Scullys Bemerkung über die beinahe achtlos hingenagelte Sperrholzplatte, die ein Loch kaschieren oder etwas Zerbrochenes provisorisch zusammenhalten soll. Visuell funktioniert das rote Teilstück in der Gesamtanlage von »Stone Light« ganz ähnlich. Scully münzt hier den Gegensatz von Totalität und Fragment, von Regel und Abweichung, von Ordnung und Unordnung aus. Er deutet die Kontraste jedoch lediglich an, steigert sie

By Armin Zweite

Excerpt from Sean Scully: Paintings and Works on Paper, 1993.

Bernd Kluser, Munich, 1993 pg4

nicht und spielt sie kaum aus. Die Widersprüche sind nur latent da, so als könnten sie im nächsten Augenblick prägnanter hervortreten und das bildnerische Ensemble buchstäblich auseinandertreiben oder aber ganz verschwinden und so dem Bild alle Attraktivität rauben, es zum langweiligen Rapport degradieren.

In diesem Zusammenhang erweist sich ein kurzer Blick auf ein neues Bild als lohnend. »Gabriel«, im Herbst 1993 vollendet, ist im ganzen von eher zurückhaltender Wirkung. Ein silbriger Klang bestimmt den ersten Eindruck, wobei das lichte Grau an Velazquez, Corot und Manet erinnern mag. Auffällig ist darüber hinaus die Komplexität der formalen Organisation, da die okkerfarbenen und grauen Streifen sich zu Dreier- und Vierergruppen formieren. Allerdings gibt es auch zweimal einen Doppelstreifen und ein Feld mit fünf kurzen Balken. Anders als »Stone Light« besteht das Gemälde aus zwei Teilen, doch tritt die senkrechte Trennfuge in der Mitte optisch kaum in Erscheinung, da das Allover die konstruktiven Aspekte zurückdrängt. Doch es fragt sich, ob man mit solcher Beobachtung nicht einer Täuschung erliegt. Das Werk scheint nämlich vielmehr jenen Moment zu umkreisen, wo eine kristalline Struktur sich auszubilden bzw. bereits wieder in ein undifferenziertes Gemenge zu zerfallen beginnt. Unvorstellbar, daß sich die Konstruktion aus Vertikalen und Horizontalen über die Bildgrenze hinaus fortsetzen ließe, so in sich geschlossen und gebaut wirkt die Komposition. Aber auch hier: Die Bildarchitektur beginnt gleichsam aus den Fugen heraus zu vibrieren, so etwas wie eine subkutane Bewegung wird spürbar, so als neigte der verschachtelte Verband dazu, auseinanderzugleiten. Pointiert wird das Ganze durch den Einschub rechts, eine enge Staffelung waagerechter Farbstreifen in Dunkelgelb und Dunkelblau, die dem Bild heroische Eindeutigkeit und trotz der Asymmetrie auch entschiedenen Halt verleiht. So tendiert die flexible Struktur zur Verfestigung, wie sich umgekehrt in der Statik dieses wunderbaren Gemäldes eine latente Beweglichkeit zu manifestieren beginnt.

Mit diesem unterschwelligem Dynamismus entwickelt Scully zwar die Mittel der Abstraktion weiter, münzt sie aber in gewisser Weise gegen ihre ursprünglichen Intentionen aus. Ein weiterer Blick auf Mondrian, dem Scully so viel verdankt, mag diesen Sachverhalt erhellen. So war der holländische Maler beispielsweise der Auffassung, es gäbe Gesetze von ewiger Gültigkeit, die mehr oder minder verborgen die Wirklichkeit bestimmen. »Nicht nur die Naturwissenschaft, sondern auch die Kunst zeigt uns, wie sich diese zunächst unbegreifliche Realität schrittweise selbst enthüllt durch wechselseitige Beziehungen, die den Dingen innewohnen.« Auch Scullys Bilder thematisieren das Problem von Beziehungsgefügen, doch geht er im Gegensatz zu Mondrian nicht von einer prästabilisierten Harmonie aus. Er glaubt auch nicht an die Gültigkeit ewiger Ordnungsschemata und vor allem nicht daran, daß die Malerei die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeiten überschreiten und gleichsam den Kosmos letztgültig interpretieren könne. Nicht anämisch, sondern lebensnah, nicht abgehoben, sondern unmittelbar muten seine Darstellungen an, und das, obwohl sein bildnerisches Vokabular äußerst reduziert ist, wobei er aus Verknappung und Monumentalisierung ein gedämpftes Pathos gewinnt. Wenn man so will, kommt Scully mit zwei Elementen aus (vertikal — horizontal), denen sich pro Einheit lediglich ein Attribut zugesellt (helle oder dunkle Farbe). Aber wir haben es weder mit einer digitalisierten Bildsprache noch mit einem primitiven Zeichensystem zu tun. Gegeben sind vielmehr faszinierende Gebilde von hohem Komplexionsgrad, deren ästhetischer Befund auf sich selbst verweist und die zugleich ihre koloristischen und formalen Gegebenheit transzendieren.

Diese ersten Beobachtungen zusammenfassend, könnte man sagen, daß Scully mit weitgehend identischen Formen und einer auf zwei, drei Töne reduzierten Palette eine höchst lapidare Komposition zustande bringt. Aber lapidar heißt in diesem Fall nicht simpel, sondern lapidar meint suggestiv, wobei die Suggesti-

onskraft von »Stone Light« auf einem inhärenten Gegensatz basiert: Das so augenscheinlich Einfache erweist sich als komplex, Wiederholung schlägt in Variation und Spiegelung um, das Muster gerinnt zur Gestalt, das Gestalthafte andererseits hat die Tendenz, emblematische Züge anzunehmen und sich latent dem Dekorativen zu nähern. Scullys Bilder sind immer außerordentliche Gratwanderungen, Ausbalancierungen von Teil und Ganzem, von Struktur und Figur, von Gegensatz und Harmonie, von opak und transparent, von kalt und warm, von Fläche und Raum, von Ausdehnung und Begrenzung. Und weil ein ständiger Austausch von Vielfalt und Einheit, von scheinbarer Wiederkehr des Gleichen und augenscheinlicher Repetition des doch nicht Identischen, von Fragmentierung und Synthese stattfindet, sind Scullys Bilder kaum zu erinnern. Sicherlich, man erkennt sie sofort, so wie man auf große Distanz Werke von Mondrian oder Malewitsch, von Rothko oder Barnett Newman ausmacht. Hier wie dort wird jede Wiederbegegnung zu einer neuen Erfahrung, mit dem Unterschied allerdings, daß bei Scully der Totalitätseindruck eines Gefüges aus identischen Formen (länglicher Streifen) und ganz wenigen Attributen (senkrecht/waagrecht, hell/dunkel) in eine größere Zahl von Einzelmomenten (Schichtungen, quadratische oder längliche Felder, T- und U-Formationen, heraldische Zonen usw.) zerfällt, die nun ihrerseits wieder vom Betrachter zusammengefaßt und einer größeren Ordnung subsumiert werden. Es ist wie ein ständiges Kommen und Gehen von Formationen, wie ein fortwährendes Auftauchen und Verschwinden von Systemen, wie ein permanentes Zerfallen und Regenerieren von Ordnungen. Was stabil erscheint, erweist sich als brüchig, und das Fragile als beständig. Souverän lotet Scully in seinem Metier das gesamte Spektrum möglicher Gegensätzlichkeiten aus.

Diese vielfältige Dialektik läßt sich bis in den Farbauftrag nachvollziehen. Die Töne scheinen wie geronnen, sie sind opak, lassen indessen immer wieder tiefere Schichten durchscheinen; die Pinselzüge bleiben er-

kennbar stehen, aber die malerische Handschrift ist individualisiert. Und ganz spannend wird es an den Nahtstellen, wo die Streifen oder Felder aneinanderstoßen, sich zart berühren, schmale Gräben, Schrunden und Verwerfungen haben. Die Farbmaterie scheint hier buchstäblich zu zittern und zu atmen, jedenfalls dringt der Blick des Betrachters in verschiedene Bereiche vor oder er stößt auf Hindernisse, wird veranlaßt, Umwege zu nehmen oder auch Abkürzungen. Das Spektrum der Variationsmöglichkeiten bleibt allerdings überschaubar, insofern sich die schematischen Vorgaben und Reglementierungen im großen und ganzen als unantastbar erweisen. Nicht erstarrt, erscheinen sie immerhin als potentiell veränderbar. Hier wird ahnbar, was Scully mit seinem Anspruch meint, der abstrakten Malerei eine menschliche Dimension zu verleihen. Halten wir fest: Auf die Ferne entfalten die Bilder ein ungewöhnliches Pathos, aus der Nähe hingegen einen subtilen Reichtum. So wie das eine nicht leer anmutet, wirkt das andere nicht geschmäcklerisch. Welche großartige Spannung und welche Könnerschaft wird hier in der so gelungenen Synthese aus großer Form und Peinture spürbar.

Es versteht sich indessen von selbst, daß die New York-Erfahrungen des Malers, wie wir sie oben zitiert haben, nicht einfach auf Gemälde wie »Stone Light« in dem Sinne übertragbar sind, als handelte es sich um abstrakte Illustrationen konkreter Beobachtungen. Die Bilder Scullys behaupten ihre ästhetische Eigenständigkeit, sie sind und bleiben einer Sphäre zugeordnet, die keine direkte Verbindung zur sozialen Welt hat. Allenfalls ließe sich von metaphorischen Beziehungen sprechen, die, wenn überhaupt, strukturell zu verifizieren wären. Und das ist möglich.

Die Intention des Malers, die Abstraktion zu vermenschlichen, hat nämlich eine schlicht anthropologische Dimension. Auffällig ist ja die bewußt rüde handwerkliche Ausführung. Betrachtet man die Streifen, dann könnte man meinen, in den Details hätte jemand versucht, mit unzureichenden Mitteln und ohne ausreichende Geschicklichkeit ebenmäßige Farbflächen von

klarer Begrenzung zu geben. In der Perspektive von Perfektion und Makellosigkeit wird hier ein Scheitern spürbar, und auf die Erzeugung jener Spannung, die entsteht, wenn dem Laien etwas nur halb gelingt, kommt es Scully ganz offensichtlich an. Nur in diesem Detail, dem Auftrag der Farben, keinesfalls in ihrer Wahl und Nuancierung bzw. der formalen Disposition vermitteln seine Gemälde immer wieder den Eindruck, als wäre ein ungeschickter Anstreicher oder ein untrainierter Heimwerker tätig gewesen. Das ist selbstverständlich Absicht, da es Scully auf diese Weise gelingt, in der augenscheinlich vollkommenen Unvollkommenheit seiner Oberflächen die Reste unverdinglichter Spontaneität zu bewahren, die im urbanen Milieu einer durchrationalisierten Welt wie das Signum unentfremdeten Daseins erscheinen kann.

Scully selbst hat einen interessanten Hinweis gegeben, der unsere Überlegungen bestätigt. Am 8. Oktober 1992 hielt der Maler in Harvard einen Vortrag über seine Bilder. Bei seinen Erläuterungen zu »Heart of Darkness«, jenem nach Joseph Conrads Roman benannten Schlüsselbild von 1982, das für die Entwicklung der folgenden Jahre von großer Bedeutung sein sollte, äußerte er sich über den rechten Teil der Komposition, eine zittrige Formation vertikaler Streifen in Schwarz und Gelb. Auf dem Wege, Farben in New Yorks Canal Street einzukaufen, wäre er an einem Postamt vorbeigekommen, dessen Toreinfahrt, wie üblich, schwarze und gelbe Streifen bezeichneten. Die unprofessionelle Ausführung der Warnmarkierung wäre ihm derartig energiegeladen erschienen, so voller mühsam gezügelter Unmittelbarkeit, daß er sich gleich nebenan die entsprechenden Farben besorgt hätte, um »Heart of Darkness« rasch zu vollenden. Dem Bild wäre dabei eine erzählerische Dimension zugewachsen, insofern er mit der Verarbeitung des kurz zuvor Gesehenen versucht hätte, in seinem Bild eine Antwort auf die urbane Vitalität zu geben.

Überspitzt ließe sich sagen, daß ein solcher Reflex in der langen Tradition jener Bemühungen zu sehen ist, unverbrauchte kreative Potentiale außerhalb der eta-

blierten ästhetischen Codes ausfindig und nutzbar zu machen. Der anonyme Anstreicher, dem Scully in der Art seines Farbauftrags, aber auch in der Wahl des grellen Kontrastes Reverenz erweist, ist der Erbe jener namenlosen Stammes- und Volkskünstler, deren Werke Anfang dieses Jahrhunderts zu Inspirationsquellen für Kubisten und Expressionisten wurden. In solcher Perspektive erscheinen Hard Edge, Colour Field und Minimal Art geradezu als etablierte Codes, die Scully konterkariert. Die Kraft seiner Bilder basiert nicht zuletzt auf dieser Subversion, die allerdings von den Vertretern der genannten Richtungen vermutlich weniger als Sakrileg denn als Halbherzigkeit, Unentschiedenheit, ja Sentimentalität mißverstanden werden dürfte.

Freilich muß man sich hüten, einen solchen Aspekt zu verabsolutieren. Ohne Frage ist der Farbauftrag Scully wichtig und von größter Bedeutung für die Wirkung seiner Bilder. So überrascht es kaum, daß er selbst eine zweite, nun allerdings professionell verwurzelte Traditionslinie benennt. El Greco und Velazquez bewundert er nicht so sehr wegen ihrer jeweiligen Raumauffassung. Ihn fasziniert vielmehr, wie sie auf der Fläche große Strukturen artikulieren, die den Dingen in der westlichen Kultur Gestalt verleihen. Scullys Meinung nach war es jedoch van Gogh, der den entscheidenden Schritt hin zur modernen Kunst tat. »Die unmittelbare physische Dringlichkeit seines Zwangs zu malen zerstörte den Vorwand bildnerische Tiefe. Alles bleibt nun an der Oberfläche. Seine Strukturen wurden tastbar. Ein Blinder hätte seine Bilder lesen können. Selbstverständlich waren seine Sujets manchmal sehr bewegend, aber erst auf dem Weg zur Abstraktion entfaltete sich seine wahre Kraft. Die wirkliche Durchschlagskraft und Gewalt seiner Kunst liegt in der Art seines Malens.«

Dieser doppelte Rückbezug auf den unprofessionellen, namenlosen Anstreicher einerseits, und in der Gestalt van Goghs auf die Position avancierter Selbstreferentialität im malerischen Medium andererseits, machen deutlich, daß Malerei für Scully ein völlig dem Her-

kommen verhaftetes und nicht zu modernisierendes Metier ist. Das begründet Scully anthropologisch: Malen ist wie Laufen. Man könne das langsamer oder schneller tun, aber insgesamt seien die Variationsmöglichkeiten, sich fortzubewegen, äußerst begrenzt. Selbstverständlich ließen sich Hindernisse einbauen, Hürden etwa, oder manche Besonderheit wie das Springen verabsolutieren. Aber das seien alles nur Spezialisierungen, die am Grundsätzlichen des Ortswechsels auf zwei Beinen nichts ändern würden. Und Malen sei ebenfalls einfach: Der Pinsel taucht in den Farbeimer und bringt die flüssige Materie auf die Leinwand und vertreibt sie dort — immer dasselbe. Es gelte jedoch, so Scully in seiner erwähnte Rede, das geradezu primitive Medium aus seiner Isolation herauszubringen, aus einer Isolation, die der Maler offenbar als Lebensferne versteht. Und das ist problematisch. Denn auch Scully weiß: Die semiotische Wende der Moderne ist nicht rückgängig zu machen. Für ihn selbst kann es keinen Rückzug aus der Reflektion der Darstellungsmöglichkeiten in den Bereich des Darzustellenden geben. Bezeichnendes und Bezeichnetes bleiben für einen Maler wie Scully identisch. Kolorit und Farbauftrag, Einzelform und Gesamtstruktur sind prinzipiell auf sich selbst bezogen. Alles, was diese bildnerische Wirklichkeit transzendiert, d. h. Assoziationen, Anmutungen, Erinnerungen, ordnen sich einer Sphäre zu, die weniger mit dem materiellen Substrat des Bildes als mit der Rezeption des Betrachters zu tun hat. Scully: »Ein Künstler, der das Einfühlungsvermögen wachruft, ist jemand, der einfach unsere Gedanken vollendet oder unsere — d. h. Ihre und meine — Wünsche sichtbar macht. Ich versuche nicht, etwas zu sagen, das sich von dem unterscheidet, was Sie sagen wollen. Ich möchte das gleiche ausdrücken.«

Wie kann, so muß man sich angesichts einer solchen Äußerung fragen, Scully in seinen Bildern dasselbe ausdrücken wollen wie der ihm doch unbekanntes Betrachter? Das Paradox löst sich meines Erachtens auf, wenn man die Aufmerksamkeit von dem, was eventuell ausgedrückt werden soll, umlenkt auf die Art und

Weise, wie etwas ausgedrückt werden kann. Nicht um ein spezifisches Objekt der Wahrnehmung und seine ästhetische Vergegenwärtigung geht es; thematisiert werden vielmehr, und das bringt Scully zum Ausdruck, überindividuelle Modalitäten des Sehens.

Der Maler operiert, wie wir sahen, nicht nur auf einer optischen Ebene. Seine Gemälde haben eine starke physische Präsenz, sie verfügen über haptische Qualitäten: Sie treten körperhaft vor die Wand, einzelne Teile — bei »Stone Light« das mittlere Feld — springen über die Seitenflächen hinaus noch weiter in den Raum, viele Schichten bedecken den Bildträger, gelegentlich erfolgt ein Wechsel zu metallenen Einschüben bzw. eisernen Bildkörpern, in die bemalte Leinwände eingesetzt sind. Das alles aktiviert unseren Tastsinn. Mit solchen Manipulationen erprobt Scully keinen Ausstieg aus dem Bild und keine Annäherung an die Gattung der Combine Paintings. Er zeigt uns vielmehr, daß wir Bilder nicht nur visuell auffassen, sondern auch taktil. Es ist der gesamte Körper, der als Subjekt der Wahrnehmung fungiert, wobei die einzelnen Sinne voneinander und von der intellektuellen Einsicht verschieden sind und jeder von ihnen eine nicht völlig übertragbare Seinsstruktur in sich trägt. Das Tastfeld ist ein anderes, begrenzteres als das Sehfeld. Fühlen ist nicht Sehen. Bewußtsein aber ist ständiges, aktives Transzendieren, ist der Vollzug des Sehens selbst. Sehen ist — mit Merleau-Ponty zu sprechen — Tun, ist eine Leistung, die beständig ihre Ausgangspunkte übersteigt. Das Sehen kommt demnach nur zu sich selbst im gesehenen Objekt, aber es vermag sich nur in einer gewissen Zweideutigkeit und Dunkelheit zu erfassen, »da es sich eben nicht gänzlich selbst zu eigen ist, vielmehr im Gesehenen sich selber sich entrückt«. Wir haben so Erfahrungen von den Bildern Scullys im Sinne einer offenen Totalität, deren Synthese unvollendbar bleibt, und wir haben Erfahrungen von uns selbst als Betrachter im Sinne einer Subjektivität, die sich ständig wandelt. Scullys zunächst so irritierende Äußerung macht im Verein mit seinen Bildern deutlich, daß im Prozeß der Wahrnehmung weder die Einheit

des Subjekts noch die des Objekts gegeben ist, »sondern daß beide präsumptive Einheiten am Horizont der Erfahrung« sind. »Diesseits der Idee des Objekts wie der Idee des Subjekts gilt es, das Faktum meiner Subjektivität und das Objekt in statu nascendi wiederzufinden, die Urschicht, der Ideen, wie Dinge allererst entspringen.«

Wenn ich Scully richtig verstehe, geht er über die Minimalisten hinaus. Deren Bemühen richtet sich bekanntlich darauf, alle Beziehungen formaler Art aus dem Werk zu eliminieren und zu Funktionen des Raumes, des Lichtes bzw. der Wahrnehmungsebene des Betrachters zu machen. Vergewaltigt wird gleichsam die Selbsterfahrung des Betrachters im räumlichen Zusammenhang mit den entsprechenden Objekten. Dieser Aspekt bleibt bei Scully durchaus erhalten, obwohl er für ihn nicht denselben Stellenwert hat wie für einen Bildhauer. Das, was die Minimalisten entschieden ablehnen, bewahrt Scully in einer hochkomplexen Struktur. »Jede innere Beziehung, ob sie nun auf einer strukturellen Unterteilung, einer reichen Oberfläche oder sonst was beruht, reduziert die nach außen gerichtete Qualität des Werks. Überdies beeinträchtigt sie den Betrachter in dem Maße, wie die Details ihn in eine unmittelbare Beziehung mit dem Werk bringen und damit aus dem Raum heraus, in dem das Werk existiert.« Scullys Bilder sind wie eine Widerlegung dieser den »Notes on Sculpture« entnommenen Bemerkung von Robert Morris. Als Betrachter dringt man, wie zu sehen war, in die Strukturen seiner Gemälde ein und bleibt ihnen gegenüber doch so distanziert, wie es notwendig ist, daß das Sehen zu sich selbst im gesehenen Ding gelangt.

Geht Scully, indem er die minimalistische Position transzendiert, einen Schritt zurück? Hinsichtlich der Phänomenologie der Wahrnehmung keinesfalls. Ist es bei ihm möglicherweise der Blick zurück nach vorn, Rückbesinnung auf die Vergangenheit und Projektierung der Zukunft mit dem erklärten Ziel, Werke zu schaffen, die sich als notwendiger Bestandteil einer zu-

künftigen Vergangenheit erweisen? Ich meine ja. Seine Leistung ist möglicherweise darin zu sehen, daß er in seinen Bildern — und »Stone Light« ist dafür nur ein Beispiel, wenngleich ein exzellentes — synthetisiert, was eigentlich nicht synthetisierbar ist, daß er eine Summe zieht, wo alles aus unseren Händen und unserem Bewußtsein zu gleiten droht, daß er in der Konstruktion die Unmittelbarkeit bewahrt, im Abstrakten das Leben konserviert, nicht vordergründig und ohne Umschweife, sondern allenfalls, wie wir sahen, als fernen Abglanz, als strukturellen Hinweis, mehr nicht. Lapidar und komplex, sind seine Bilder der Tradition verhaftet und weisen doch über sie hinaus. Traditionell sind beinahe alle Phänomene, die ich benannt habe: die Ölmalerei, die Art des Farbauftrags trotz seiner spezifischen Eigenheiten, die formale Reduktion, Wiederholung und Variation, der Gegensatz von Komposition und Reihung, der Kontrast von Gestalt und Muster usw.

Ungewöhnlich, faszinierend und immer wieder stimulierend ist die durch Scullys Arbeiten beschworene spirituelle Aura. Während nämlich Barnett Newmans Bilder sich in ihrem Hermetismus gegen den Betrachter verschließen, Ellsworth Kellys Werke in ihrer rationalen Perfektion eine völlig abgelöste ästhetische Erfahrung vermitteln und Mark Rothkos Romantizismus das Subjekt vereinnahmen möchte, um hier nur drei mögliche Haltungen zu erwähnen, die für Scully bedeutsam waren, gelingt ihm selbst etwas Ungewöhnliches. Von seinen Bildern wird der Betrachter nicht nur zurückgewiesen, nicht nur mental stimuliert, nicht nur verführt — das alles geschieht vielmehr gleichzeitig. Beim Hinschauen avanciert der Betrachter zum ästhetischen Souverän, dem freilich im Vollzug des Sehens deutlich gemacht wird, daß es keinerlei Verbindlichkeiten mehr gibt. Carter Ratcliff ist zuzustimmen, wenn er schreibt: »Indem er (Scully) das Mehrdeutige so klar wie möglich herausbildet, liefert er einen möglichst sicheren Ansatz für ein Bewußtsein, das, weil es modern ist, nur schwankend sein kann.«

Die Korrelation von fest und beweglich, von gegründet und schwankend ist das Signum von Scullys metaphorischer Arbeit. Seine Werke machen in übertragenem Sinne einsehbar, wie die Wirklichkeit mit fiktionalen Mitteln erzeugt wird, mit Projektionen, Grundbildern, vereinbarten Zeichen, Anschauungsformen, Leitmotiven, mit Wiederholungen, Übertragungen, Spiegelungen, Variationen usw. Diese Art der Wirklichkeitserzeugung hat Nietzsche in ein poetisches Bild gefaßt. Auf einer Metaebene reflektiert es vielleicht, was für Scullys Haltung als Maler gelten mag. »Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlich komplizierten Begriffsdomes gelingt, freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muß es ein Bau wie aus Spinnfäden sein, so zart, um von der Welle fortgetragen, so fest, um nicht vom Wind auseinander geblasen zu werden.« Wie wäre es, den Begriffsdom Nietzsches durch die Anschauungsform Scullys zu ersetzen? In übertragenem Sinn kann man nämlich durchaus von der Beweglichkeit der Fundamente seiner Gemälde sprechen und von den zarten Schwankungen äußerst komplexer Strukturen, die wir uns, weil sie so einfach erscheinen, ästhetisch aneignen können und die sich uns doch, setzt analytisches Bewußtsein ein, permanent entziehen.

Etwas perplex stellen wir fest, daß Scully ein Resümee aus einhundert Jahren Malerei zieht. In der formalen Reduktion auf den banalen Streifen ist es der Versuch von rigoroser Konzentration und umfassender Synthese, die aber, und das weiß der Künstler, vor dem verdüsterten Horizont unserer Lebenswelt nicht mehr gelingen kann und zum Scheitern verurteilt ist. Wo überdies alle utopischen Perspektiven (im Sinne Mondrians beispielweise) verbaut sind, wird ein Maler wie Scully, der es haßt, im Unverbindlichen herumzufuchteln, der auf anderes zielt, als sich postmodern zu gerieren, zum Sisyphus, der im Zerfall an Ordnungen glaubt und an ihnen arbeitet, gleichzeitig aber jeden ri-

gorosen Zwangsmechanismus durch Lebendigkeit unterminiert und auch hier immer wieder an Grenzen stößt. Die Wirkung seiner Bilder ist ambivalent und durch inhärente Simultanität gekennzeichnet: Trauer über fortwährenden Verlust, Euphorie über ständigen Zugewinn. Es ist diese Dialektik, die das Pathos seiner Gemälde zurücknimmt und mildert und der unterschwellig Melancholie die Lichter von Hoffnung aufsetzt. Es ist diese Verschränkung des Widersprüchlichen, die alle Fasern seiner Bilder durchdringt, die bis in die Nuancen seiner Kompositionen reicht. Es ist das alles, was den humanen Kern von Scullys Schaffen ausmacht und seinen außerordentlichen künstlerischen Rang begründet.

Düsseldorf, Oktober 1993

Armin Zweite