

Matthias Frehner

**GREY WOLF ODER DAS GEISTIGE IN DER KUNST
VON SEAN SCULLY**

» Ich male nicht nur, sondern ich will mehr. «¹
Sean Scully

Mit dem Bild – im Bild : Malerei ist dann Kunst, wenn sie als Bildmedium geistige Inhalte erfahrbar machen kann, die anders nicht mitteilbar sind. Sean Scully ist ein Künstler, der malt, um seine eigene Existenz in der Welt ergründen zu können. Den Anspruch, mit seiner Kunst neue Erkenntnisse zu Grundproblemen menschlicher Existenz schaffen zu können, hat Scully in zahlreichen Reden und Texten theoretisch untermauert. Aufregend und verblüffend ist, wie die » Inhalte « seiner Bilder auch über nonverbale Kommunikationswege erfahren werden können. *Grey Wolf*, 2007 macht dieses archaisch-elementare Angespochenwerden durch ein Bild exemplarisch deutlich. *Grey Wolf* ist ein Werk, das eine Erfahrung ermöglicht wie die Begegnung mit einem Raubtier in freier Natur. Zum ersten Mal sah ich *Grey Wolf* im Herbst 2008 in einer Zürcher Galerie mit Scullys damals neuen Arbeiten. Das großformatige Gemälde hing allein auf der Schlusswand. Trotz der vielen Leute vermittelte mir die Begegnung mit dem Bild einen Eindruck, wie ich ihn so direkt und unvermittelt kaum je bei einem » abstrakten « Kunstwerk empfunden habe. *Grey Wolf* dominierte mit seiner monumental gebauten Komposition und seinen leuchtend dunkeln Farbfeldern den Galerieraum. Und es gingen Energieströme von ihm aus, die mich attackierten wie Windböen. Die Oberfläche des Bildes besteht aus Streifen- oder Balkenformen zwischen deren unregelmässigen Begrenzungen sich, wie ich beim Nähertreten feststellte, Fugen und Spalten öffnen. Die Farbe selbst scheint wogend zu fließen. Und so wie Wellen am Strand im Sand zackig fransend auslaufen, ist die Struktur an den Flächenbegrenzungen. Diese Bewegungsimpulse auf der Bildoberfläche übten einen geradezu magischen Sog aus. Je näher ich an das Bild herantrat, desto mehr nahm es mich wie ein Tor oder ein riesiges Fenster in sich auf. Da das Format sehr groß ist, verliert man, je näher man an die Bildoberfläche herantritt, alles, was nicht Bild ist, aus dem Blick. Ja, es stellte sich der Eindruck ein, als träte man in die Welt des Bildes ein wie in einen in sich geschlossenen Raum. Wie beim Eintauchen in eine unendlich tiefe Wasserfläche schloss sich das All-over des Bildes hinter mir.

Der Wolf : Sean Scully ist auf dem Weg nach Barcelona in den Pyrenäen mit dem Auto unterwegs.² Auf einer wenig befahrenen Straße hält er in der Nacht an. Er muss mal. Er tritt zwischen die Bäume am Straßenrand. Er bleibt stehen. Plötzlich die Gewissheit, nicht allein zu sein. Vor ihm steht ein großes Tier. Kein Hund. Scully weiß sofort, es ist ein Wolf. Der Wolf war schon da. Er blickt Scully an. Weder Mensch noch Tier sind erschreckt. Beide sind ruhig. Sie schauen sich an. Ihre Blicke begegnen sich. Für Scully ist es eine absolut elementare Begegnung. Das vollkommen fremde Wesen, von dem er weiß, dass es ein Raubtier ist – unberechenbar, gefährlich, lauernd steht es vor ihm. Aber da gibt es auch die Gewissheit eines tiefen Verständnisses, ja Vertrauens. Es ist nicht nur der Wolf. Die Nacht ist voller Geheimnisse, die man hört, die man spürt, aber nicht sehen kann. Die Weite der Landschaft ist physisch präsent durch den Wind, Geräusche, durch dunkle Lichter, minimale Aufhellungen. All diese spürbaren, weder sichtbaren noch irgendwie überprüfbareren Erfahrungen werden im Wolf zur Gewissheit. Der Wolf ist physisch fassbar, seine gespannte Kraft, sein hörbarer Atem, sein Geruch. Und der Wolf hat eine Geschichte. Das vollkommen Andere, das Unvertraute, Unheimliche, das Archaisch-Ewige lebt, atmet, bewegt sich. Die Begegnung mit dem Wolf dauert nur ein paar Augenblicke. Dann geht Scully zurück zum Auto.

Membran Bild : Die Begegnung mit dem Wolf ist auch das Thema des Bildes. Nicht dass Scully einen Wolf gemalt hätte – er ist nie Illustrator, er erzählt keine Stories. Aber er hat seine Begegnung mit der Wildheit des Tieres und der Unfassbarkeit der nächtlichen Natur in Malerei transformiert. Ja, das Bild wirkt auf seine Betrachterinnen und Betrachter so, wie die windbewegte, trockene Pyrenäennacht mit ihren Geräuschen und dunklen Lichtern, aus der plötzlich ein Wolf auftauchte, auf Sean Scully wirkte. *Grey Wolf* macht erfahrbar, was die expressive Kunst dieses

Malers essentiell zum Ausdruck bringt : Dass seine Bilder letztlich stets mehr sind als Maurice Denis' für die gesamte Moderne des 20. Jahrhunderts verbindliche Definition : » Es ist daran zu erinnern, dass ein Gemälde [...] prinzipiell eine ebene Oberfläche darstellt, die miteinander kombinierte Farben in einer bestimmten Ordnung bedecken. «³ Zwar sind Scullys Gemälde in formaler Hinsicht genau das, was Denis definierte. Aber ihre Oberflächen sind suggestiv. Die mit breitem Pinsel gezogenen Farbfelder des Bildes *Grey Wolf* vermitteln Bewegung. Die mit Dammar vermischte Ölfarbe, die als Materie in Erscheinung tritt, ist von innerem Licht erfüllt. Die sich überlagernden Formränder sind geschichtet, lassen so Tiefe erahnen. Diese Beobachtung gilt in jeweils anderer Ausprägung für Scullys Bildwelt generell. Die suggestiv bewegte Bildoberfläche ist bei Scully letztlich immer eine Membran, das Bild somit ein Fenster, das irrealer Tiefenräumlichkeitserlebnisse ermöglicht.

Bildinhalt » Spiritualität « : Nomen est omen : Der Titel *Grey Wolf* für ein vollkommen abstraktes Bild ist – und das gilt für Scullys Titel generell – Hinweis auf eine persönliche Erfahrung des Künstlers. Scully will jedoch nicht sein Privatleben zum Thema seiner Kunst erheben wie die Young British Artists. Er exhibitioniert sich nicht wie Tracey Emin oder Sarah Lucas. Scully benennt in seinen Bildtiteln vielmehr Auslöser existentieller Erfahrungen. Diese fließen in seine abstraktsuggestive Malerei ein und bestimmen ihren Verlauf. Die durch Malerei erzeugte Stimmung macht seine persönlichen Erfahrungen übertragbar, sodass sie von den Betrachterinnen und Betrachtern seiner Gemälde ebenfalls erlebt werden können. Scully selber und all seine Interpreten verweisen auf die spirituellen Inhalte seiner Malerei. Wie Kandinsky geht es ihm um das » Geistige in der Kunst « . Was das jedoch im Speziellen zu bedeuten habe – Christentum ? Mystik ? Buddhismus ? Platonismus ? Individuelle Mythologie ? – wird nicht expliziert. *Grey Wolf* ist ein Schlüssel zum Verständnis von Scullys Bildinhalt » Spiritualität « . Diese vergegenwärtigt allgemeine Zustände – keine Begriffe ; elementare Erfahrungen – keine Geschichten ; direkte Empfindungen – weder Nostalgie noch Sentimentalität.

Traditionsverbunden innovativ : Scullys malerisches Oeuvre umfasst eine Zeitspanne von vierzig Jahren und Ende 2011 bereits 1311 oft sehr großformatige Gemälde.⁴ Alle Entwicklungsschritte dieses innovativen und produktiven Malers, der auch als Zeichner, Pastellmaler, Aquarellist, Fotograf, Plastiker, Theoretiker und Lehrer tätig ist, werden in unserer retrospektiv angelegten Ausstellung mit exemplarisch wichtigen Arbeiten vergegenwärtigt. Scullys Anfänge als Maler in den späten 1960er-Jahren sind geprägt vom Minimalismus und der grundsätzlichen Infragestellung des Tafelbildes durch Pop Art, Arte Povera, Konzeptkunst, Performance, Environment, Installationskunst und Land Art. Die Auffassung, das traditionelle Medium Malerei sei nicht länger in der Lage, die rasanten Veränderungen einer Zeit zu spiegeln, die dem Menschen den Blick vom Mond auf die Erde ermöglicht, teilt Scully nicht. Er vertritt vielmehr die Ansicht, dass der rasante Fortschritt die Welt zwar grundsätzlich verändert habe, die » Sprache « zur Beschreibung und Kritik der aktuellen Condition humaine jedoch eine Konstanz und Verständlichkeit aufweisen müsse, weil nur so Veränderungen überhaupt erst erfahrbar gemacht werden könnten. Denn Malerei ist für Scully ein Instrument der Verortung und Reflexion. Weil für ihn dabei nicht einzig die Variablen der Gegenwart von Bedeutung sind, sondern primär deren Reflexion in überzeitlichen Existenzkontexten, agiert Scully als Künstler mit einem ausgeprägten historischen Bewusstsein. Seine Kunst stellt die Gegenwart als senkrechten Widerpart in die Waagrechte der Zeitachse. Horizontalität versus Vertikalität : Aus dieser Konstellation resultieren das Grundraster und die Grundspannung in diesem innovativ-breiten Werk. Die Vertikal-Horizontal-Dialektik ist – im Schema klarer Kompositionsraaster, insbesondere dem des Gitters und der Streifenkombination – eine Konstante. Und wie beim » grauen Wolf « lassen sich auch für diese Konstellation äussere Bilder als Anregung ausmachen. Orthogonalität hat sich Scully in seiner Jugend in Irland und England eingeprägt durch Fortbewegungsmittel, durch die Masten von Schiffen und die Schienenstränge und Brücken der großen Eisenbahnlinien. Denn jeder große Künstler geht von der Erscheinungswelt seiner Gegenwart aus und stellt die eigene Zeit in das Kontinuum von Vergangenheit und Zukunft.

Matisse, Mondrian, Rothko : In Rückbesinnung auf die drei Schlüsselmalers des 20. Jahrhunderts Henri Matisse, Piet Mondrian und Mark Rothko entwickelte Scully eine neue, eigene Form der Abstraktion. » Wenn man Matisse, Mondrian und Rothko nimmt, dann hat man damit auch mein Werk. Zwar gibt es andere Maler, aber wenn man aus diesem Jahrhundert nur diese drei berücksichtigt, lässt sich ziemlich viel über mein Œuvre sagen. «⁵ Äußerungen wie diese gibt es viele

von Scully. Sie legen seine Quellen offen, haben jedoch auch dazu geführt, dass man ihn letztlich als einen traditionsverbundenen Spätgeborenen qualifiziert. Da Scullys Bezugspunkte fast durchwegs der Geschichte der Malerei angehören, gelten Maler wie Gerhard Richter oder Sigmar Polke heute als zeitgemäßer und fortschrittlicher, reflektieren diese doch die neuen Medien Fotografie, Film, Video sowie die Bildmechanismen der omnipräsenten Werbung und Informationskanäle. Scullys Werk setzt zeitlich nach den letzten großen Innovationen der Moderne von Minimal Art bis Konzeptkunst ein. Seine Position ist jedoch ganz entschieden nicht der Postmoderne zugehörig. Seine Kunst ist nicht nur Kunst, weil er alles Sakrosankte ironisch in Frage stellt, sie ist nicht bloß Reflexion darüber, dass die großen und radikalen Umbrüche längst vollzogen sind, sie ist keine Flucht in digitale Zauberwelten. Das Provokative an Scullys Position ist die Tatsache, dass er mit seiner Malerei ein Tabu bricht : Sein Werk negiert das postulierte Ende der Malerei und damit auch die Postmoderne. Es stellt unter Beweis, dass die großen Entwicklungslinien fortgesetzt werden können. Die Postmoderne mit ihrem Synkretismus aller Stile und Möglichkeiten ist aus seiner Perspektive eine Ausrede für Maler ohne Fantasie und Power, sich mit den Großen messen zu wollen. Das Provokanteste ist sein Anspruch, eine definitive Aussage in *einem* Meisterwerk fassen zu können. Diese Argumentation ist dafür verantwortlich, dass Scully von den auf die aktuellen Trends fokussierten Entscheidungsträgern des Kunstbetriebs oft ignoriert wird. Er wurde noch nie an eine *documenta* oder an eine Hauptausstellung der *Biennale* Venedig eingeladen. Und dass sein Name in der Ausstellungsreihe über » Die Kunst des 20. Jahrhunderts « , die die Royal Academy of Arts London 1986 / 87 veranstaltete, vollkommen fehlt, ist sowohl aus damaliger wie auch aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbar.⁶

Anspruch : Ein Blick auf Scullys Werk stellt richtig, dass die genannten Bezugsgrößen Matisse, Mondrian, Rothko in keiner Weise für direkte Abhängigkeiten stehen, sondern vielmehr für die » Genealogie seiner Intentionen « .⁷ Was die Werkübersicht andererseits dennoch auf den ersten Blick offenlegt, sind klare Haupttendenzen : Matisse ist dann das Äquivalent für Scullys unkomplizierten, intensiv-strahlenden und sinnlichen Umgang mit der Farbe. Mondrian steht für die jedes Bild in irgendeiner Form bestimmende Orthogonalität, die Strenge, Logik und Universalismus zum Ausdruck bringt. Und mit Rothko ist Scullys vor allem im späteren Werk offensichtlicher Romantizismus sowie die damit zum Ausdruck gebrachte Spiritualität bezeichnet. Scully hat keine theoretischen Abhandlungen verfasst wie Barnett Newman oder Donald Judd. Aber seine Interviews, Vorträge und auch die in Filmen geäußerten Aussagen untermauern seine Intentionen, weil sie präzise die malerischen Strategien benennen und für seine Kunst relevante Sachverhalte aufklären. Das immer wieder Verblüffende an diesem Werk ist seine Kohärenz und Folgerichtigkeit. Wie ein Seiltänzer, der beim ersten Betreten des Seils seiner vollkommen sicher sein muss, startet Scully seine Laufbahn. Und bei jedem Bild begibt er sich erneut ohne Auffangnetz in diese Situation. Malen heißt für ihn Gleichgewichte erzeugen, die Ordnungsgefüge von materieller Präsenz in geistige Schwebezustände überführen.

Fulminanter Start – System und Größe : Sean Scully kommt aus einem kunstfernen Elternhaus. Wie der Schweizer Maler Ferdinand Hodler ist er auf seinem Weg zur Kunst vollkommen auf sich selbst angewiesen. Scullys Schulzeit ist schwierig, er bricht sie vorzeitig ab, arbeitet handwerklich. Niemand ermuntert oder fördert ihn. Von 1965 bis 1968 besucht er das Croydon College of Art in London und anschließend bis 1972 die Kunstabteilung der Universität von Newcastle-upon-Tyne. Kämpferische Selbstbehauptung ist seine Strategie. Scully ist von Anbeginn an absolut überzeugt, als Künstler einen eigenen Weg beschreiten zu können. Er beginnt mit neoexpressionistischen Bildern, die vor allem von der Auseinandersetzung mit Matisse sowie dessen Rezeption in England durch Duncan Grant, William Roberts oder Paul Nash geprägt sind. Das Bild *Untitled (Seated Figure)* von 1967 lässt auch auf eine Auseinandersetzung mit Francis Bacon⁸ schließen (Abb. 1). Analog ist bei beiden der Umgang mit der Form und der Funktion des Fensters, das als weitgehend autonome blaue und rote Flächenform in Erscheinung tritt. Bei Scully weisen die perspektivisch leicht verzerrten Rechtecke zudem auf die Streifen der späteren Bilder voraus, ja die blauen Formen antizipieren auch schon die späteren » Insets « . In einem nächsten Schritt wechselt Scully zum Großformat. Im Bild *Square* von 1969 zeigt er im Bezug auf Josef Albers eine Quadratunterteilung als Schwebeform, welche in einer zusätzlichen Bildebene – Härchen auf dem Handrücken eines Mannes gleich – mit einem Netz gestisch-bewegter Häkchen überzogen ist (Abb. 2).

Gitterbilder : Wegweisend sind die ersten vollkommen abstrakten Gitterbilder *Soft Ending* von 1969 und *Backcloth* von 1970 (S. 49 und 50/51), die vergessen lassen, dass hier jemand auf der Suche nach eigenem Ausdruck ist, so souverän stehen sie vor uns. Seit diesen systematisch aufgebauten und in Serien angelegten Großformaten hat Scully sein Themenfeld als Künstler gefunden. Jedes weitere Werk ist letztendlich eine konsequente Weiterentwicklung dieser frühen Bildideen und fortan sogleich als eine Arbeit dieses Künstlers erkennbar. Offensichtlich ist, dass der 25-jährige Künstler in seinen ersten eigenständigen Bildern auf das reagierte, was in der Malerei damals en vogue war : in erster Linie auf die Op Art, wie sie Bridget Riley in London, Jesus Rafael Soto und François Morellet in Paris vertraten. Auf diese drei Bezugspunkte verweist die einheitliche Bildstruktur, in der es kein Hauptmotiv, sondern lauter identische Teilbereiche gibt. *Soft Ending* und *Backcloth* strahlen technische Perfektion aus und überzeugen auf Anhieb auch heute noch. Beide in Acryl realisierten Bilder – der Wechsel zur Ölmalerei erfolgt um 1980 – sind von einer jeweils unterschiedlich dichten Gitterstruktur geprägt, welche die formale Spannweite der ganzen in etwa zehn analoge Werke umfassenden Serie vergegenwärtigt.⁹ *Soft Ending* und *Backcloth* zeigen beide ein mehrschichtiges Gitterwerk aus identisch respektive unterschiedlich breiten Bändern, die jeweils alternierend in verschiedenen Farben koloriert und so angeordnet sind, dass sich der Eindruck von Tiefenräumlichkeit einstellt. Die Illusion von Raumtiefe resultiert vor allem aus dem tonalen Farbwechsel der Streifenlagen nach dem Schema hell-dunkel-hell. Bei *Soft Ending* erfolgen die Farbübergänge zwischen den Streifen Ton in Ton, sodass die Bänder einander gleichsam pulsierend berühren. Bei *Backcloth* sind die Übergänge härter, sowohl in Bezug auf die Farbkontraste als auch auf das Aufeinandertreffen der Bänder. Scully fertigte die Linien mit Abdeckband. In der Handhabung mit Tapes erreichte er eine virtuose Präzision, sodass die Trennlinien der Farbstreifen als metallische Gitter in Erscheinung treten. Trotzdem wirkt auch *Backcloth* nicht starr. Dies liegt daran, dass hier die Breite der Streifen wechselt, die Abstände zwischen diesen leicht variieren und es in der Farbabfolge der einzelnen Elemente zu Abweichungen und Unregelmässigkeiten kommt. Die zunächst als gleichförmig wahrgenommene Struktur erweist sich somit auch in der strengeren Realisierung als belebt. Dazu trägt entscheidend auch der Eindruck von Tiefe bei, die sich in den Zwischenräumen der sich kreuzenden Streifen einstellt. Die hintere Begrenzung dieser » Kastenräume « bleibt jedoch vage und leicht verschwommen, was die Trennbereiche zwischen den kompakten Rechtecken der späteren Bilder wie *Grey Wolf* antizipiert.

Mehr als man sieht : Die streng orthogonalen Gitterbilder sind der Op Art verpflichtet. Jedoch ging Scully einen großen Schritt weiter als Bridget Riley, die sich zur selben Zeit mit vollkommen regelmäßigen Streifenordnungen beschäftigte, diese jedoch nicht kreuzte (Abb. 3). Bei Riley gibt es entweder horizontale oder vertikale Verläufe mit schräg laufenden Verbindungen, die so angeordnet sind, dass sich ein Flimmereffekt einstellt, jedoch keine unauslotbare Tiefenräumlichkeit wie bei Scully. Rileys Op Art zeigt Oberflächenphänomene. Scullys Innovation ist die orthogonale Kreuzung der Linienbänder und die Kreation einer Farbabfolge, die nicht Flirren in der Fläche, sondern atmosphärische Tiefenräume in den Zwischenfeldern evoziert. In einer nächsten Stufe begann Scully horizontale Streifenlagen mit schräg laufenden Bahnen zu kreuzen. *Blaze*, 1971 steht für diesen sehr dynamisch wirkenden Typus. (S. 54/55). Die Verwendung der Spritzpistole, die den Eindruck von Weichheit und Transparenz bewirkt, erhöht hier die Räumlichkeit in den Zwischenfeldern. *Blaze* ist sicher ein seltsamer Name für ein Gemälde, das sich des Vokabulars der Op Art bedient. Denn er verweist nicht bloß auf ein optisches Phänomen, sondern steht primär für Aktion, Veränderung und Zerstörung, und der Name hat auch eine starke emotionale Konnotation. Äußerungen Scullys bestärken diese Hinwendung zum Emotionalen : » Die Gemälde waren nicht einfach Demonstrationen eines Prozesses. Sie transzendierten vielmehr dieses Schema, das quasi sehr » lebendig « und sehr menschlich wurde. «¹⁰ Diese Haltung lässt eine für Scully bezeichnende Opposition zur Hauptzielsetzung der abstrakten Malerei in den 1960er-Jahren erkennen. Der tonangebende Theoretiker Clement Greenberg hatte 1960 in seinem Manifest » Modernist Painting « die ungegenständliche Malerei neu definiert : Flachheit sei die einzige und ausschließliche Eigenschaft der Bildkunst, es gäbe keine Raumillusion, die einzige Wirklichkeit sei die Verteilung der Farbe auf der Bildfläche.¹¹ Frank Stella spitzte diese Aussage noch zu. Von ihm stammt das berühmte Diktum » What you see is what you see « : » Alles, was jemand aus meinen Bildern gewinnt und was ich selbst jemals aus ihnen ziehe, liegt in dem Umstand, dass man die ganze Idee ohne irgendeine Verwirrung sehen kann ... Was man sieht, ist was man sieht. «¹² Auf Scullys

Bildern ist hingegen immer mehr da, als man sieht. Die Komposition, die Farbe an sich und im Kontrast mit anderen führt, ist mehr als Trompe-l'oeil. Scullys Kunst ist immer suggestiv. Und sie ist ein Medium subjektiver Empfindungen. Für die Gitterstrukturen seiner Bilder der frühen 1970er-Jahre gibt es, wie er selbst mehrmals berichtete, direkte äussere Anregungen, und zwar haben ihn die neun Eisenbrücken in Newcastle-upon-Tyne und die Bahngleise, die er von diesen aus sah, zu den sich kreuzenden Linien angeregt.¹³ Das heisst, seine Gitterbilder sind nicht » konkrete « Neuschöpfungen ohne Naturvorbild, sondern vielmehr umgesetzte Wirklichkeitseindrücke, die psychische Stimmungen reflektieren.

» **To reconcile Mondrian with Pollock** « : Für Scullys ganzes späteres Werk ist die eigene Aussage über die Zielsetzung und den Anspruch, welche er mit seinen frühen Gitterbildern verfolgte, von zentraler Bedeutung : In Newcastle sei es ihm darum gegangen, Mondrian und Pollock zu versöhnen : » The primary issue for me with these paintings [...] was in resolving Mondrian and Pollock. «¹⁴ Mondrian steht dabei für die Alte, Pollock für die Neue Welt. Gegensätzlichere künstlerische Positionen sind kaum vorstellbar. Mondrians rektanguläre Geometrie, seine farblich akzentuierten Asymmetrien, die der Künstler in klassische Harmoniezustände überführt, sind Ausdruck eines der Welt inhärenten spirituellen Sinns. Diesen machte Mondrian in Ordnungsgefügen sichtbar, die so logisch aufgebaut sind wie das Periodensystem in der Chemie (Abb. 4). Pollocks » Drippings « dagegen stehen für Unberechenbarkeit, Endlosigkeit, für ein ständiges Schwanken zwischen Ordnung und Chaos (Abb. 5). Und es gibt bei ihm keine In-Sich-Geschlossenheit des Bildes wie bei Mondrian, denn das Prinzip des All-over vermittelt lediglich einen Ausschnitt aus einem sich endlos fortsetzenden Fluss schöpferischer Elementarströme. Mondrians Bilder sind reine Flächenordnungen. Die Flächenteile haben eine malerisch strukturierte Oberfläche, aber keine Transparenz. Mondrians asymmetrische Gleichgewichte stehen als abstrakte Zeichen für innerweltliche Gesetzmäßigkeiten. Pollocks großformatige » Drippings « dagegen suggerieren irritierende räumliche Ausdehnung, die sich permanent fortsetzt. Der Betrachter folgt, da er nichts Vertrautes in den Liniengeflechten und Strudeln zu erkennen vermag, den expressiven Formwirbeln und Strömen bis in ihre feinsten Verästelungen. Dabei wird die Bildfläche als gestisch-expressive Tiefenräumlichkeit erfahrbar.

Gitter – Freiheit und Gefängnis : Wie stehen Scullys Gitterbilder zu Mondrian und Pollock ? An Mondrian erinnert der Wille zur Ordnung, die sich in orthogonalen Systemen manifestiert, wie auch die damit verbundene Intention, spirituelle Gesetzmäßigkeiten auszudrücken. Scullys Gitter sind jedoch nicht in sich abgeschlossen wie Mondrians Kompositionen. Trotz der polaren Verschiedenheit zu Pollocks chaotischen Wirbelströmen setzen sich auch Scullys vektorielle Linien alloverartig über die Bildkanten fort. Pollocks Subjektivität, Automatismus und Expressivität sowie Scullys mathematische Präzision haben jedoch sicher Eines gemeinsam, nämlich Ausschnitt aus einem unfassbar Größeren zu sein. Besonders deutlich macht dies Scullys Bild *Red* von 1972 (Abb. 6). Pollocks heftige Subjektivität manifestiert sich in der durch unbewusste Impulse des Schöpferischen gelenkten Gestik. Diese wie Magma » brodelnde « Räumlichkeit fehlt Scullys in der Ebene verlaufenden Vektoren. Aber bei ihm ist doch auch eindeutig der Wille spürbar, Farbe als Materie in Erscheinung treten zu lassen, die in sich Räumlichkeit erzeugt. Und auch wenn er alles rational aufbaut, gibt es irrationale Tendenzen, nämlich das in den Zwischenfeldern fluktuierende Tiefenleuchten. Aber dennoch : Scully bewegte sich in einem strengen und perfekten Gitterkorsett. Das Emphatische, Subjektive und Irrationale, das ihn anzog, weil er sich letztlich doch von irrational driftenden Wirklichkeitseindrücken lenken ließ, manifestierte sich allein als ein Lichtphänomen zwischen der Orthogonalstruktur der Gitterstäben. Dieser Drang, auf Empfindungen eingehen zu können, unterscheidet ihn grundsätzlich von der gleichzeitigen europäischen Op Art wie auch von der amerikanischen Hard Edge-Malerei eines Frank Stella, Ellsworth Kelly oder Morris Louis. Das Gitter eröffnete Scully eine enorme Breite an Ausdrucksmöglichkeiten, es machte ihn frei, sich persönlich positionieren zu können. Aber es war zugleich auch ein Gitter, das ihn einengte wie ein Gefängnis. Armin Zweite hat das Dilemma auf den Punkt gebracht, wenngleich er die rationale Komponente doch wohl etwas überbetont : » Es ist die Dichotomie zwischen emphatischer Sinnlichkeit und strategischer Kontrolle beziehungsweise zwischen Spontaneität und Kalkül, die in den Bildern der 1970er-Jahre eindeutig zugunsten des Anonymen, Perfekten, Aseptischen und Berechneten entschieden ist. «¹⁵

USA – das Bild als Objekt : Dank eines Stipendiums ist Scully im September 1972 in Harvard. Er fasst Fuß in den USA, unterrichtet an der Chelsea School of Art und lässt sich 1975 in New York nieder, ohne London ganz aufzugeben, vielmehr kommt es zu einem Pendeln zwischen der Alten und der Neuen Welt, sowohl hier wie dort unterrichtet er an renommierten Kunstschulen. Wie anderen britischen Künstlern jener Jahre – Anthony Caro, Eduardo Paolozzi, David Hockney oder Phillip King – ist Scully der enge Kontakt mit der Kunstszene der amerikanischen Ostküste, allen voran derjenigen New Yorks, Auslöser, das Eigene ohne Kompromisse zur Entfaltung bringen zu können. Der experimentelle Umgang mit Materialien und Fundobjekten des Alltags jenseits jeder dekorativen Inszenierung, wie sie die englische Pop Art und auch die Nouveaux Réalistes in Paris nicht völlig abzulegen vermochten, war von Robert Rauschenberg zu lernen. Wichtig waren so dann Frank Stellas » shaped canvases « , die Scully zu einem erweiterten Verständnis des Tafelbildes verhalfen. Neu war für Scully die Idee, das Bild nicht als Fläche, sondern als reales Objekt zu begreifen. Eine persönliche Bestätigung, die gemalten Gitter experimentell zu verräumlichen, vermittelte ihm seine Begeisterung für die dekorativgeometrische Ornamentik textiler Volkskunst, die er 1969 auf seiner Marokko-Reise kennengelernt hatte.

Tatsächlichkeit : 1972 und 1973 entstanden zwei experimentelle Objekte, die an primitive Webrahmen erinnern. Beide Werke bestehen aus einer Rahmenkonstruktion aus hölzernen Stäben. Beim ersten Werk, dem *Harvard Frame Painting* von 1972 hat Scully auf einen quadratischen Rahmen mit bemalten und unterschiedlich breiten Sacktuch- und Filzbändern ein primitives Geflecht gewoben (Abb. 7). Beim zweiten Objekt, dem *Wrapped Piece (Harvard)* von 1973 sind die einzelnen Quadrate des durch Stäbe in 42 Felder unterteilten Rahmens jeweils einzeln mit farbigen Bahnen umwickelt.¹⁶ Beide Werke stehen an die Wand gelehnt am Boden und nehmen so eine Position zwischen Bild und Plastik ein. Scully hat mit diesen realen Geweben – die in den Bildern eingesetzten Abdeckbänder sind nun in anderer Form direkt verwoben – die Differenz zwischen Darstellungsmittel und Darstellungsgegenstand aufgehoben. Das Objekt lässt an der Autonomie und räumlichen Position der Streifen keinen Zweifel. Was indes verloren geht, ist die suggestive Raumtiefe in den Kreuzungsfeldern sowie auch die in den gemalten Streifen oft mitenthaltene Farbräumlichkeit. Die verwobenen Streifen sind Streifen – what you see is what you see –, und durch das Gewebe sieht man die dahinter liegende Wand in ihrer Banalität. Die Tatsächlichkeit des Objektes hat die in der rationalen Malerei stets mitschwingende Ambiguität auf Null reduziert. Kunst ohne Geheimnis war nie Scullys Ziel. Aber diese Experimente wiesen ihm den Weg zu einem neuen Bildverständnis : Sein Ziel war die Betonung des Objektcharakters des Bildes. Malerei sollte als Oberfläche eines Körpers in Erscheinung treten und zugleich dessen spirituelle Körperlichkeit erfahrbar machen, ohne sie real zu vergegenwärtigen. Das war nur mit Malerei selbst erreichbar. Zu Scullys Position gehörte die Abgrenzung von der Assemblage Rauschenbergs ebenso wie die Ablehnung des Formalismus konzeptueller und minimalistischer Kunst.

Das Bild-im-Bild-Verfahren : Ein Schlüsselwerk für Scullys nachfolgende Entwicklung ist das Gemälde *Inset # 2* von 1973 (S. 57). Die Betonung des Objektcharakters erfolgt in der erstmaligen Anwendung der Bild-im-Bild-Strategie : Orthogonale und diagonale Streifen liegen in mehreren Lagen übereinander. In Sprüfarben ausgeführte Teile erzeugen atmosphärische Transparenz. Die darüberliegenden Lagen bestehen aus messerscharf begrenzten Streifen ohne jede Eigentiefe. Erst bei genauer Betrachtung wird bewusst, dass das linear-geometrische Netz über einem kleinteiligen malerisch-atmosphärischen Schachbrettmuster liegt. Das oberste Netz teilt die Gesamtkomposition in neun Sektoren. Zwei davon, unten links, weisen nur den malerischen Grundraster auf, die perfekte oberste Lage fehlt. Das All-over des Gemäldes wird dadurch unterbrochen, die Einheit der früheren Bilder aufgelöst, was der Titel programmatisch ausdrückt : *Inset # 2* bedeutet, dass zwei Felder eingesetzt sind. Irritierend ist, dass die schrägen Linien nicht an den Kanten der isolierten Quadrate aufhören, sondern dass diese die Diagonalstruktur scheinbar überdecken und unsichtbar machen. Das Bild erweckt den Eindruck, aus zwei zusammengefügteten Teilen mit je einem eigenen Kompositionsschema zu bestehen, das sich dennoch irritierend je auf das andere bezieht. Das Bild-im-Bild-Verfahren hat Scully in den 1980er-Jahren dazu ausgeweitet, isolierte Gemälde kleineren Formats auf eigenem Keilrahmen in größere Bilder einzupassen, wobei sie mehr und mehr als eigenständige Systeme in Erscheinung treten (Abb. 8).

Beschleunigung : Durch das Bild-im-Bild-Prinzip lässt Scully souverän unterschiedliche Raster-systeme aufeinanderprallen. In *Diagonal Inset* von 1973 teilen Diagonalen einen Quadratraster

(S. 59). Das obere Viertel besteht aus einem keilförmigen » Inset « perspektivisch verengter, schräg geschichteter Bänder. Diese Konfrontation der beiden unterschiedlich orientierten Raster-systeme entfaltet eine dynamische Wirkung. Das Bild-im-Bild-Verfahren führte in einem nächsten Schritt zur Abweichung vom rechteckigen Bildformat. In einer Reihe von Werken, wie beispielsweise *East Coast Light 1* von 1973, sind die beiden unteren Bildecken schräg weggetrennt, sodass das Bild nun fünf statt vier Ecken aufweist (Abb. 9). Offensichtlich ist, dass das nach unten keilförmig erweiterte Bildgeviert mit einer rasanten Dynamisierung des vorwiegend aus stürzenden Schrägen bestehenden Formkanons einhergeht. Diese Wirkung wird nicht durch subjektive Unregelmäßigkeiten der Pinselgestik gebremst. Handschriftlichkeit gibt es in dieser Phase kaum. Denn Scullys Arbeitsinstrument war nicht der Pinsel, er arbeitete vielmehr mit Roller, Spritzpistole und Klebeband. Sein Ziel war es, Ideen rein in Erscheinung treten zu lassen. Dazu gehörte auch, dass die Bildstreifen als glatte Flächen übereinandergelegt sind. Das Bild zeigt Schichtungen, keine atmosphärische Räumlichkeit. Aber die Perfektion in der Realisierung verhindert nicht, dass durch die kompositorische Dynamisierung der Gitterstruktur Momente der Irritation entstehen. Es weht ein Wind durch die Gitter, der die reine Struktur zum Klingen bringt.

Kinematographie und Rhythmus : Mit der Veränderung und Erweiterung der All-over-Bildfläche durch » Insets « und dreieckige Zusatzformen sowie mit diagonal » beschleunigten « Streifenlagen, die in harten Rhythmen über die Bildfläche jagen, ist es Scully gelungen, eine markant eigene Position in der Verbindung der europäischen Op Art und der amerikanischen Malereiströmungen der 1960er- und frühen 1970er-Jahre zu entwickeln. Dass diese Synthese die bestehenden Positionen nicht nur variiert, sondern essentiell erweitert, lag an ganz persönlichen Bezugspunkten, von denen aus Scully agierte : Das Kappen der amerikanischen All-over-Strategie, die von Europa aus ja auch als grenzenlose Ausdehnung amerikanischen Kunstanspruchs gedeutet werden konnte, bezog sich auf seine Filmarbeit in Marokko, wo er 1969 einen Film über Henri Matisse drehte. Seine » Insets « hätten eine starke Verwandtschaft zur Arbeit im Schneiderraum : » Man schneidet aus dem Film heraus, was man nicht braucht und setzt den Rest wieder zusammen. Genau das tue ich, wenn ich die Leinwände zusammenfüge. «¹⁷ Daneben spielte auch die Musik eine wichtige Rolle, wie Scully verschiedentlich selbst betonte : » Die amerikanische Musik hat mich übrigens stark beeinflusst. Das Arbeiterviertel im Süden von London, in dem ich aufwuchs, war einer der demoralisierendsten und deprimierendsten Orte, die man sich vorstellen kann. Da entdeckte ich jene fabelhafte, empfindsame und verführerische Musik namens R&B aus Amerika. Rhythm and Blues. Ich habe meinen eigenen Club aufgemacht. [...] da spielte ich Musik von John Lee Hooker, Muddy Waters und Sunny Boy Williamson. [...] Der Rhythmus in meiner Arbeit ist der Rock'n' Roll-Rhythmus. «¹⁸ Für Scully wurde in dieser Musik » die Seele in der Kunst « fassbar. Zwischen Tönen und Rhythmen und seinen Bildern gab es eine direkte Beziehung : » Diese unerbittlich spannungsvolle Musikalität. Die Linien sind schon fast wie Gitarren-Saiten – im Raum. Und sie vibrieren. [...] Es kommt nur auf die Emotion an, die in den Bildern steckt. «¹⁹

Zerschlagung des Minimalismus : Die in den frühen 1970er-Jahren entstandenen Gitterbilder – mit und ohne » Inset « respektive Formaterweiterung – sind Scullys formalistisch strengsten und » kühnsten « Werke überhaupt. Sie sind jedoch nie emotionslos auf rein optische oder mathematische Gesetzmäßigkeit fokussiert. Immer spielt das Subjektiv-Emotionale eine essentielle Rolle, nie ist Form Selbstzweck ebenso wenig stilistische Entwicklung. » Even though my paintings have changed, the changes have come from a desire to address my views on content and subject-matter. Changes have never come about because of play or from pure experimentation ; I am not particularly interested in that. What I've done with the stripe is to reinterpret it over and over and over again [...] (as somebody like Agnes Martin did). «²⁰ Der Bezug auf Agnes Martin ist für den weiteren Verlauf zentral. Der Aufenthalt in den USA hatte Scully den enormen Einfluss der Minimal Art bewusst gemacht, so dass er nach seiner Rückkehr nach England 1973 eine Standortbestimmung vornahm : Er stellte sich die Frage, welcher Seite abstrakter Kunst er selber zugehören wollte : » The two extremes are, on the one hand, the kind of abstract painter who looks for composition and new forms, and on the other, the kind who looks for content. «²¹ Im Nachhinein drückte er sich noch deutlicher aus : » Ich wollte mit meinen Bildern den Minimalismus mitsamt seiner unterdrückenden Nüchternheit zerschlagen. Ich dachte damals : entweder entwickelst Du Deine Arbeit jetzt so, dass sie sich von der Malerei los löst, oder Du steckst alles wieder in die Malerei hinein. «²² – Kein Wunder : Scullys Offenheit für Emotionalität stieß in Europa auf große po-

sitive Resonanz. Alle Werke, die er nach seiner Rückkehr aus den USA in seiner ersten Einzelausstellung 1973 in der Londoner Rowan Gallery zeigte, fanden einen Käufer.

Reduktionismus : Diesen Erfolg konnte Scully mit den Bildern, die er in der Folge malte, nicht halten. Nicht das Thema des Gitters und seine unendliche Variationsmöglichkeit stehen fortan im Zentrum, sondern die Wirkung dessen, was sich allein durch die Farbe erzielen lässt. Folgerichtig endet diese Phase in der Monochromie und der Verwendung von Ölfarben. Der mit dieser Entwicklung verbundene Reduktionismus war dafür verantwortlich, dass Scully in seiner zweiten Einzelausstellung wiederum in der Rowan Gallery kein einziges Bild mehr verkaufen konnte. Scully ließ sich jedoch nicht davon beeinflussen, was ihm Experten positiv auslegten, bekam er doch 1975 das begehrte Harkness Stipendium für Amerika. Doch auch in New York wendete sich das Blatt erst Ende der 1970er-Jahre, als Scully nach seiner hermetischen, vorwiegend dunklen Monochromie in einem neuen Bildkonzept zu sinnlichen Glutfarben wechselte. Scullys Reduktionismus umfasst verschiedene Vereinfachungen. Schräg- und Diagonalverläufe fallen weg. Auch die Erweiterung des Bildgevierts zur Sparrenform ist kein Thema mehr, denn vorherrschend wird nun die Urform des Quadrates. Dann reduziert er die Anzahl der übereinanderliegenden Streifen. Für diese formale Reduktion steht das Bild *Crossover Painting I* von 1974 (Abb. 10) Bei diesem Bild ist » die gitterartige Struktur aus orangefarbenen, blauen und roten Streifen so vereinfacht, dass es nicht mehr an ein mehrschichtiges Verkehrsnetz, sondern an eine gemusterte Tischdecke erinnert « .²³ Räumlichkeit entsteht nicht durch diffuse Farbeffekte und komplexe Schichtungen, sondern allein durch den Kontrast kalter und warmer Farbtöne. Neu ist die Behandlung der Streifenkanten, die nicht mehr messerscharf sind, sondern leicht ausgefranst, weil der Künstler die Abdeckstreifen offenbar bewusst vor dem gänzlichen Trocknen der Farbe weggerissen hat. Diese Irregularität, die unweigerlich an Agnes Martin denken lässt, bricht die starre Geometrie und erinnert an eine von Scullys späteren » Sandzeichnungen « , deren Lesbarkeit durch Wellen und Wind aufgelöst wird (Abb. 11). Zum metaphysischen Nullpunkt der Malerei : Das sanfte Verwischen und sukzessive Auslöschen klarer Konturen und Strukturen ist ein Phänomen, das Scullys Bildwelt in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre in allen Phasen durchläuft. So ist in *Overlay #2* von 1974 (S. 60) alles Trennende aufgehoben – es gibt nur noch eine einzige dunkelgrau-schwarze Farbe, die alle unter ihr liegenden Schichten überdeckt sowie dünne Horizontal- und Vertikalstreifen, die durch das sukzessive Abkleben im Verlauf der Übermalung entstanden sind. Diese Streifen haben die Funktion von » Sichtschlitzen « ²⁴, die die früheren Malschichten sichtbar werden lassen. Die Überführung der gesamten Bildfläche in eine durchgehende Nachtfarbe ist die eine Grundstrategie. Die andere, die *Hidden Drawing* von 1975 (S. 63) vertritt, belässt den in Rechtecke oder Quadrate unterteilten Teilbereichen eine gewisse Eigenfarbigkeit, indem die Streifenfarben gruppenweise changieren. Am Schluss des Reduktionsprozesses steht *Black on Black* von 1979 (S. 65), das eine dichte, unhierarchische Folge schmaler Horizontalstreifen in zwei leicht unterschiedlichen Schwarztönen zeigt.

Black on Black : Mit der Reihe seiner schwarzen Bilder wandte sich Scully der Ölfarbe zu, die im Unterschied zur Acrylmalerei in ihrer Wirkung komplexer, jedoch technisch schwieriger zu handhaben ist. In jener Zeit war Ölmalerei unter seinen Kollegen weitgehend tabu, denn sie galt als weniger » modern « , da sie seit der Renaissance in Gebrauch ist. Die Differenzierungsmöglichkeiten der Ölmalerei erlaubten es Scully in einem auf den ersten Blick monochromen Bild, kleinste räumliche Differenzierungen aufscheinen zu lassen. Damit war die Weiche gestellt : Sein Reduktionismus mündet nicht in der Minimal Art, die sich von der Malerei verabschiedete, weil die vollkommen neutrale Gleichheit identischer Elemente sich besser durch industrielle Materialien vergegenwärtigen lässt. Vielmehr vermittelt Scully die Erkenntnis, dass in der Malerei das Gleiche nie identisch ist und somit immer wieder andere Inhalte bezeichnen kann. Seine Position liegt – die dunkle Tonalität der Werke legt dies nahe – zwischen Ad Reinhardt und Frank Stella. Am wichtigsten scheint Reinhardt zu sein, der in seiner permanenten Wiederholung desselben Vorgehens nach einem geistigen Zustand » allumfassender Gleichförmigkeit und Nicht-Unregelmäßigkeit « strebte.²⁵ Formal kämen Scullys *Black on Black*-Bildern die Schwarzen Bilder Stellas und auch die Horizontalvariationen Martins näher. Es ist die Wirkung, die Scully Reinhardt am nächsten rückt : Dass von der schwarzen regelmäßig unterteilten Fläche ein inneres Leuchten ausgeht und dass sich die Teilflächen dadurch als Tiefenräumlichkeit zu erkennen geben (Abb. 12). Diese Wirkung fehlt bei der gleichzeitigen Malerei von Robert Ryman und Brice Marden, die die materiellen Grundmöglich-

keiten der Malerei ohne Inhaltsbezug neu definierten. Scully wollte nie das in sich abgeschlossene Kunstwerk, ohne Kommunikation mit dem Betrachter. Malerei ist für ihn immer ein Katalysator, um immaterielle, geistige Gehalte vermitteln zu können. Dies brachte er programmatisch auf den Punkt : » Die Macht der abstrakten Malerei, liegt im konstanten Austausch und in der kontinuierlichen Transformation eines physischen Zustandes in einen visuellen, emotionalen und geistigen Zustand und umgekehrt. Und das ist unmittelbar auf die menschliche Situation bezogen. «²⁶

Neuorientierung – Tyger, Tyger : Gerade weil das kommunikative Moment bei Scully stets wichtig ist, strebte er nach neuer Farbigkeit und bewegteren Formkonstellationen. Am Schluss der meditativen Phase stehen deshalb 1980 Bilder wie *Tyger, Tyger*, mit denen der Künstler im Sinne einer Neuorientierung auch auf die laute neue Gegenständlichkeit der gleichzeitigen Neoexpressionisten reagiert (Abb. 13). Es ist gleichsam ein Aus-der-Dunkelheit-Hervortreten, das Scully nun vollzieht : Die Farbe gewinnt an Bedeutung. Lichte Brauntöne stehen dabei am Anfang. Die Bildelemente werden einer Neuordnung unterzogen. Programmatisch ist die Bildfläche von *Tyger, Tyger* in eine horizontale und eine vertikale Hälfte unterteilt. Das Gitter ist damit in seine Bestandteile zerlegt, die isoliert in Erscheinung treten. Neu ist weiter das hochrechteckige Format, das von seinen Proportionen her an einen erwachsenen Menschen denken lässt. Das Bild wird somit vielmehr und direkter als ein quadratisches Format zum dialogischen Gegenüber, zumal wenn es in knapper Distanz zum Boden aufgehängt ist. Bei diesem » Zugehen « des Bildes auf den Betrachter sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Scully damals Karate zu lernen begann und es dabei bis zum schwarzen Gürtel brachte. Um sich konzentrieren zu können, exerzierte er zwischen dem Malen im Atelier. Energie, die aktiv, ja bedrohlich auf den Betrachter eindringen könnte, bringt der Titel zum Ausdruck. » *Tyger, Tyger, burning bright, in the forests of the night* « sind die ersten beiden Zeilen von William Blakes Gedicht » *The Tyger* «.²⁷ Henri Rousseau hat das magische Leuchten der Tigeraugen und dessen gestreiften Fells im Dschungeldunkeln in mehreren Bildern großartig in Szene gesetzt (Abb. 14). Etwas von diesem geheimnisvollen Funkeln und Atmen im Dickicht macht Scullys Bild – ohne es darzustellen – allein durch die Intensität der Farb-Raum-Malerei erlebbar. » *Tyger, Tyger* « – damit ist die Fragestellung eröffnet, damit beginnt das innere Licht zu leuchten, das alle seither geschaffenen Werke durchdringt und uns ganz intensiv in *Grey Wolf* entgegentritt.

Die Macht der Malerei : 1980 ist das Jahr der Wiederkehr der gegenständlichen Malerei unter dem Schlagwort der » Jungen Wilden «. Mit dem von jüngeren Malern als Scully propagierten Neoexpressionismus hat Scullys Malereiinstallation *Backs and Fronts*, 1981 nichts gemeinsam (S. 68/69). Und seine neue Ölmalerei kreist auch nicht um das Grundsatzproblem, was Malerei am Nullpunkt respektive in der Postmoderne noch kann oder soll. Aller Minimalismus und Konzeptualismus ist ihr fremd. Scully malt vielmehr Bilder, die die großen Traditionslinien der Malerei fortsetzen, ohne dass er überlieferte Themen oder Gegenstände aufgreift. Vielleicht steht ihm von seinen malenden Kollegen zu diesem Zeitpunkt einzig Georg Baselitz nahe, obgleich sich ihre Bilder stark unterscheiden. Beiden geht es um den kraftvollen Akt des Malens an sich, um die Erzeugung von Farboberflächen, die psychische Erfahrungen transportieren. Bei dieser Malerei spielt der dargestellte Gegenstand keine Rolle, alles wird durch die vom Künstler im Akt des Malens gestaltete Farbmaterie selbst vergegenwärtigt. Um dabei die Bedeutungslosigkeit des gemalten Gegenstandes zu unterstreichen, malt Baselitz alles auf dem Kopf stehend. Diese Ablehnung eines jeden codierten Forminhalts, dieses Allesdurch-die-Malerei-selbst-Aussagen-Wollen ist beiden Künstlern gemeinsam, und sie nehmen in der Geschichte der Malerei unserer Zeit deshalb eine vergleichbare Position ein.

Malerisches Manifest : *Backs and Fronts* ist – wie Scully selber betont – sein malerisches Manifest und war, was dessen Präsenz als Malerei anbelangt, eines der großartigsten Werke der Malerei um 1980 überhaupt. Die mehrteilige Arbeit von mehr als sechs Metern Breite und einer Höhe von maximal zweieinhalb Metern ist Scullys größte bis zu diesem Zeitpunkt. Praktisch alles Kommenende ist in ihr enthalten, und auf ihr gründet auch ganz wesentlich Scullys heutiges Renommee. Wie immer trifft Scullys eigene Beschreibung das Wesentliche : » Es ist sozusagen mein malerisches Manifest, [...] ein Bild von zentraler Bedeutung. Denn es ging dabei um Beziehungen, und die Beziehungen hatten keinen Sinn. Die Teile sind alle unterschiedlich gemalt, manche dicht, manche locker, ich habe dabei nicht an das Endergebnis gedacht, am Schluss habe ich sie dann alle zusammenfügt. [...] Es hatte nämlich eine ziemlich provokante Energie. Wenn man an den Mi-

nimalismus denkt, mit all seiner Exklusivität und kritischen Haltung, mit der Bedeutung der Material-Auswahl und der reduzierten Farbe, und sich dann *Backs and Fronts* ansieht, findet man darin echten Widerspruchsgeist. Es war gerade das Gegenteil von dem, was ich noch ein Jahr zuvor gemacht hatte. Total anders. Fast so, als drehte man eine Oberfläche um. Du siehst eine Seite, das ist Deine Realität, und dann drehst Du sie um und hast eine ganz andere Realität. So aufregend war das damals für mich. «²⁸ Die Reihenfolge der hochrechteckigen Elemente scheint zufällig : » Es ist, als ob die Leinwände (beim Transport) vom Laster gefallen wären und jemand hätte sie falsch zusammengesetzt. «²⁹ Ein zentrales Element gibt es nicht. Die Bildabfolge ist dennoch so überzeugend und in sich geschlossen, dass sie an den Schnappschuss eines Fotografen erinnert, der im » entscheidenden Moment « dasjenige aus einer Flut möglicher Bilder herausgreift, das über das Momentane hinaus eine innere Gesetzmäßigkeit oder Gestimmtheit aufscheinen lässt. Dennoch treten die Elemente von *Backs and Fronts* im Raum nicht wie ein Bild auf. Da die Stärke der Bildteile differiert, treten sie von der Wand vor respektiv zurück. Jedes Element ist Teil des Ganzen und nimmt trotzdem eine eigene Position im Raum ein, Anregungen dazu waren für Scully Picassos Gemälde *Les Trois Musiciens* von 1921³⁰ und eine Warteschlange : » I was thinking about people standing in a long line (Abb. 15). «³¹ *Backs and Fronts*, das einem – niedrig gehängt³² – direkt entgegentreit, ist genau genommen kein Bild, sondern eine Assemblage oder im klassischen Sinn ein Relief. Die installative Zusammenstellung der einzelnen Tafeln ist ein » Ausstieg aus dem Bild «³³. Mit dem kalt-neutralen » Hard Edge « eines Ellsworth Kelly oder Kenneth Noland hat Scullys installative Bildzusammenstellung sicher keine Berührungspunkte. Vielmehr denkt man angesichts der dekorativen Streifen, die Scully nun frei von Hand gemalt hat, also ohne die Perfektion durch Abklebbänder, an die klassische Avantgarde, an Matisse oder – worauf Zweite hingewiesen hat³⁴ – an Josef Albers' mit *Fuge* betitelten Arbeiten. Wichtig ist, was Scully damit zu erreichen trachtete : » I had decided that what had been stripped out of painting – i.e., the ability to make relationships, to be metaphorical and referential, spiritual, poetic, all those things and aspects of human nature – had to be put back in if paintings as to go forward. «³⁵

Nur noch Scully : Mit *Backs and Fronts* hatte Scully sich enorme malerische Möglichkeiten eröffnet, deren Ausschöpfung und Fortentwicklung ihn bis heute beschäftigt. Mit diesem wegweisenden Werk ist Scully nur noch mit Scully vergleichbar. Es gibt Analogien zu anderen Künstlern, gleiche Grundfragen, die er aufgreift, aber keine Abhängigkeiten, keinen Wettstreit mit bestimmten fremden Positionen. Scully ist Scully und nicht etwa Scully, der Mondrian mit Pollock synthetisieren will. Man kann seine Werke vergleichen, nicht aber in Abhängigkeit zu anderen stellen. *The Bather, Outback, Falling Wrong, Music* und *Catherine*, alles Schlüsselwerke aus den 1980er-Jahren (S. 71, 72, 74, 77, 79) vergegenwärtigen den Zugewinn an künstlerischem Ausdruck und wie selbstverständlich Scully mit seinem Kanon umzugehen weiß : Die Bilder gewinnen an Raumpräsenz durch die Intensivierung ihres Objektcharakters. Die Verstärkung der Keilrahmen macht die Bilder körperhafter : Sie treten einem entgegen wie Felsblöcke. Häufig setzt sich das Bild aus verschiedenen Einzelbildern zusammen. Dadurch ergibt sich der Eindruck architektonischer Gebautheit. Die Farboberflächen machen die Bilder hingegen wirkungsmäßig schwebend leicht. Oft stellt sich ein Glanz ein, wie wenn die Sonne auf Wasser trifft. Dafür ist die Ölmalerei verantwortlich, die die Geschlossenheit der in Acryl gemalten Flächen ablöst. Denn nach *Backs and Fronts* wartet Scully nicht mehr, bis die Schichten trocken sind. Er malt nun vorwiegend nass-in-nass. Charakteristisch sind die Linienbahnen, welche die Borsten der breiten Pinsel in den Oberflächen hinterlassen. Durch diese Spuren schimmern die übermalten Schichten. Da meist dunkle Mischungen den Grund abgeben, wirken auch die hellen Lagen leicht gebrochen und in ihrer Lumineszenz gedämpft. Die Interaktion zwischen den Schichten verleiht dem Kolorit trotz der zupackenden Energie beim Malen – die Pinselstriche versetzen die Oberfläche in Bewegung wie die Wellen eine Wasserfläche – Weichheit, verhaltenen Glanz und Tiefe. Das Spontane ist stets äußerst kultiviert, was sich vor allem in den nuancierten Abstimmungen der farblichen Übergänge offenbart. Die Palette weitet sich aus. Schwarz ist stark präsent und Grau kommt in bald wärmeren, bald kühleren Abstufungen vor, bis hin zur Weißaufhellung. Bei den Grundfarben tritt Blau hinter Gelb und Rot. Daraus resultieren oft braune und graubraune Mischungen, die dem Schwarz Dichte und Stärke verleihen und markante Gegenpole zu leuchtenden gelben und roten Mischönen bilden. Die Transparenz der Schichten und die an den Kanten direkt sichtbar werdenden tieferen Farbtonla-

gen lassen ein unterschwelliges Glühen des Grundes erkennen, sodass die Bildfläche zu vibrieren scheint. Die Komposition der Teile ist oft so angelegt, dass Elemente markante Gegensätze bilden, ja sogar auseinanderzustreben scheinen. Die lapidare Formensprache stellt das Große neben das Kleine, konfrontiert das Deutliche mit dem Vagen, hinterlässt den Eindruck von Spontaneität und Geschwindigkeit, von Verhaltenheit und Ruhe. Die Bilder ziehen in Bann. Ihre Erkundung ist ein ganz außerordentliches Erlebnis. » Voller gebändigter Gewalt, ungestüm und subtil, von Diskrepanzen geprägt, harmonisieren die Teile auf unerklärliche Weise, geben den Bildern jenen spezifischen Charakter gelöster Spannung, der sich in die Erinnerung einschreibt. «³⁶ Durch die Zusammenstellung verschiedener Bildtafeln zu Reliefs sowie durch die Integration von fensterartigen Bildflächen in große Tafeln mit entsprechenden Aussparungen (*Catherine* von 1987, S. 79) finden diese Ausbalancierungsprozesse sowohl suggestiv im immateriellen Raum der Malerei statt, als auch plastisch-körperlich im realen Raum des Betrachters. Illusion und Objektpräsenz verbinden sich zu Erscheinungen, von denen man nicht weiß, ob das, was man sieht, Wirklichkeit ist oder eine Fata Morgana.

Emotionalität : Was bringen diese Werke zum Ausdruck ? Wo sind sie kunsthistorisch zu verorten ? Mit der sogenannten Wilden Malerei der frühen 1980er-Jahre haben sie mit Bestimmtheit nichts gemeinsam. Denn das Expressive bei Scully ist nie nur Selbstzweck und Selbstvergewisserung innerer Erregung, sondern eingebunden in eine ausgewogen spannungsvolle Harmonie dynamischer und statischer, dominanter und verhaltener, präziser und vager Form- und Farbbegegnungen. Ebenso weit weg ist Scully von der gleichzeitigen Neo-Geo-Malerei eines Gerwald Rockenschau oder Peter Halley (Abb. 16). Halleys » Appropriation Art « setzt zwar in Bezug auf Josef Albers auch Flächen miteinander in Beziehung und es mag sich der Eindruck eines eingesetzten » Fensters « wie bei Scully ergeben. Aber Halleys Bild ist starre Geometrie und reine Oberfläche, logisch, kalt, rational. Scully geht es gerade um das Gegenteil : um Emotionalisierung von Form und Farbe, um das Aufbrechen geometrischer Ordnung, um das künstlerische Äquivalent zu existentiellen Erfahrungen aus der Lebenswelt. Das Bild *Paul* von 1984 macht dies evident (Abb. 17). *Paul* besteht aus einem horizontalen und zwei vertikal strukturierten Teilen, die zusammen in etwa die rechte Bildhälfte einnehmen. Im Teil ganz rechts wird ein mittlerer blauschwarzer Balken von zwei karminroten Bändern zum heraldischen Zeichen verdichtet. Beim schmaleren Mittelteil wird das zentrale Schwarz von einer hellen Mischfarbe aus dumpfem Rosa und ockerartigem Weiss eingefasst. Die linke Hälfte der Komposition besteht aus vier horizontalen Feldern, jedes so hoch wie das mittlere Paneel. Das unterste und das dritte sind opak schwarzgrün, die beiden anderen Felder sind in einem seltsam grünstichigen Altrosa, wobei generell von unten nach oben eine leichte Aufhellung festzustellen ist. Strukturell schließen sich die beiden rechten Paneele zusammen, vom Farbklang jedoch das mittlere und das linke. Und noch eine Paarbildung zeigt sich an : Die kräftigsten Farbakzente liegen ganz rechts und stehen im Gleichgewicht mit den größten Formgewichten ganz links. Wie alle Werke Scullys dieser Zeit zeichnet sich *Paul* durch einen einfachen Formen- und Farbaufbau aus, dessen Teile einen lapidaren Rhythmus und subtile Gleichgewichtszustände aufweisen. Das Bild ist ein Schlüssel zu Scullys seither entstandener Kunst. Der Titel enthält eine wichtige Information. Paul war Scullys Sohn aus erster Ehe, den er viele Jahre nicht gesehen hatte und der dann bei einem Autounfall als Achtzehnjähriger plötzlich ums Leben kam. Im Gemälde brachte Scully seine Trauer zum Ausdruck : » Es sollte nicht morbide sein. Es sollte einem Jungen entsprechen und Jugendliche erreichen können. «³⁷ Es ist naheliegend, mit diesem Wissen das Bild entschlüsseln zu wollen und, wie das versucht worden ist, das mittlere Paneel als menschliche Figur zu deuten und davon abzuleiten, die vertikalen rechten Streifen stünden für das Verlangen des Körpers weiterzuleben.³⁸ Scully selbst lehnt eine solche inhaltliche Verengung heute ab. Er habe nicht anders gekonnt und jahrelang nächtlich dunkle Farbstimmungen gemalt. Das sei ihm 2009 voll zu Bewusstsein gekommen durch die Geburt seines zweiten Sohnes Oisín, seit der die Farben in seinen Bildern nicht nur hell, sondern lebensfroh geworden seien.³⁹

What you see is not what you see : Werke mit einem biographischen Bezug wie *Paul* oder zu einem literarischen Werk wie *Pale Fire* von 1988 (S. 80/81), benannt nach einem Roman von Vladimir Nabokov, belegen, dass Scully in seinen Bildern emotionaler Betroffenheit Ausdruck verleiht, diese jedoch stets ins Allgemeine steigert. Sein Vokabular bleibt bis heute gleich lapidar wie zu Beginn der Ausprägung seines ureigenen Stils. Nicht die Form macht Anspielungen, lässt sich in-

terpretieren, auch die Farben sind nicht psychologisch decodierbar. Aber der Zusammenklang von Farbstimmungen und Formwerten transzendiert immer wieder ihre ästhetische Erscheinung, so dass eine spirituelle Dimension spürbar wird. Frank Stella paraphrasierend lässt sich sagen : What you see is not what you see, oder in Scullys eigener Treffsicherheit: » Ich male nicht nur, sondern ich will mehr. Meine Bilder sollen menschliche Ausdruckskraft besitzen. «⁴⁰ Immer wieder wiederholt sich diese Erfahrung vor seinen Bildern, die Scullys Bildwelt von den geistigen Konzepten anderer für ihn sicher maßgebender Positionen unterscheidet : Barnett Newmans Bilder verschließen sich in ihrem Hermetismus vor dem Betrachter, ebenso Elsworth Kellys absolute Perfektion, während der Romantizismus Mark Rothkos einen in Andacht versetzt. Scullys Bilder funktionieren anders : Sie sprechen direkt an. Ihre lebendige Farbigkeit hat etwas Naturhaftes, wie Wolken oder bewegte Wasserflächen. Die an den Rändern unstablen Formen seiner wuchtigen Kompositionen stellen das Fest gefügte wieder infrage. Im Akt des Sehens stellt man fest, dass es keinerlei Verbindlichkeiten und Eindeutigkeiten mehr gibt. Diese Erkenntnis ist nicht einmalig. Sie teilt sich als Grundkonstante aller seiner seit *Backs and Fronts* geschaffenen Werke mit, vor allem auch in den Pastellen, wo alles einen noch klareren und luzideren Ton erlangt.

Existentialität : Wir befinden uns in einer Zeit, in der technische Präzision und Zuverlässigkeit die globalisierte Welt am Leben hält, wo wir uns höchstens anhand phantastischer Katastrophenfilme ein Bild von ihrem Nichtfunktionieren machen können. Scully operiert nicht mit Begriffen, sondern mit Anschauungsformen. Indem er das Mehrdeutige lapidarer Ordnungen erfahrbar macht und zeigt, dass diese nur scheinbar festgefügt sind, ist seine Kunst existentiell. Seine Bildstreifen, so breit und fest sie auch immer zu sein scheinen, erinnern seltsamerweise an massive Baumstämme in einem Sturm. » Indem er 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. «⁴¹ Die schwankenden Zustände sind ein Bild für die Existenzgefährdung, wie sie so noch nie gemalt worden ist. Diese Einmaligkeit macht bewusst, dass Scully mit der Tradition über die Tradition hinausgelangt ist, dass seine Malerei die in seiner Zeit längst tot gesagte Malerei nochmals um eine neue Position bereichert hat. Es ist ein Phänomen, dass seine Bilder zu atmen scheinen. Hervorgerufen wird dieser Elementareindruck von Leben durch das Prinzip der Übermalung, das die Oberflächen luzide und die Formränder tiefenstrahlend macht. Über-, aber nie Zudecken, darin liegt ein Geheimnis. Scullys Bilder sind so immer durch eine eigenartige Simultaneität gekennzeichnet. » Trauer über fortwährenden Verlust, Euphorie über ständigen Gewinn. «⁴²

Grundformen des Daseins : Überblickt man Scullys Entwicklung seit den 1980er-Jahren, zeichnet sich als ein verbindendes Ziel ab, dass er der Geometrie seiner Arbeiten menschliche Aspekte verleihen will. Sein Ziel, das Relationale mit dem Nonrelationalen zu versöhnen, setzte Ende der 1970er-Jahre ein und war mit *Backs and Fronts* erreicht. Seither verarbeitet er primär Eindrücke, die nicht aus der Kunst, sondern aus seiner persönlich erfahrenen Lebenswelt stammen : » Meine Bilder beziehen [...] die moderne Welt mit ein, widersetzen sich aber [...] deren Hang zur Entpersönlichung und Automatisierung. «⁴³ Scullys imponierende Werkreihe setzt sich ungemein spontan und innovativ fort. In den 1990er-Jahren wendet er sich von dem aus unterschiedlich hohen Einzeltafeln kombinierten Reliefbild ab. Das Bild, das meist wieder aus einem Rechteck besteht, wirkt dadurch geschlossener, auch wenn der Künstler nun vermehrt Teilflächen durch » Insets « ersetzt und damit die Wirkung der Linie in seinen Bildern um eine neue Qualität erweitert. Wie *Catherine*, 1991, *Uriel*, 1997 oder *Yellow Mask*, 2003 (S. 93, 122/123, 128) vergegenwärtigen, sind die realen Kanten des in das reale Fenster eingepassten Bildes im Bild scharfkantig-eindeutig und heben sich somit von den tiefenoffenen Trennbereichen zwischen den gemalten Flächengrenzen ab. Ein neues Element des Spannungsfeldes zwischen Klarheit und Mehrdeutigkeit, Ratio und Emotion verkörpert auch *Floating Painting Sky* von 2007 (S. 139), das sich wie ein Segel in den Raum erstreckt. Als neue Herausforderung für die Bildorganisation lässt sich Scully mit den Pathosformen der Pyramide und des Triptychons ein, wie *Between Figures*, 1992 oder *West of West* von 1995 (S. 96/97, 116/117) eindrücklich belegen. Immer gelingt es ihm, mit ausgewogenen, nie aber streng symmetrischen Konstellationen Massen auszubalancieren und in luzide Schwebezustände zu überführen. Im jüngsten Schaffen herrschen einfache Flächenordnungen wie Streifung und Schachbrett vor. Dass Scully eine große Verehrung für den Dom von Siena mit seinem grün-weißen Steinwechsel hat, macht beispielsweise *Mirror Soft Grey* von 2008 deutlich (S. 166).

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HÖDLERSTRASSE 8-12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Mit seinen jüngsten Werken ist Scully in einer seiner lebensbejahendsten und farbsprühendsten Phasen seines Schaffens angelangt: *Cut Ground Orange Pink 6.11* und *Cut Ground Yellow Blue 6.11* von 2011 (S. 191, 192). Aber wie stets in seinem Werk bleibt das Prinzip der Oszillation bestehen. Neben den sonoren materielos-lichten Farbreigen, in denen Scully seinem wohl größten Idol Henri Matisse erneut Referenz erweist, gibt es dunkel-tonige Monumentalgemälde von extremer Daseinstiefe. Mit *Wall of Light Cream Magenta* und *Wall of Light Golden Brown* von 2010 gelangen ihm Bilder, die an Werke Rembrandts und Alberto Giacomettis denken lassen (S. 177, 189).

Rembrandt und Giacometti : Beim späten Rembrandt dominieren dunkle Farbtöne, Braun, Ocker, Schwarzrot. Die pastos aufgetragene Farbe tritt als Materie in Erscheinung. Weißlagen und der Ölfarbe beigemischter Dammarfirnis bringen die Farbmassen zum Leuchten. Das von außen auf die Bildgegenstände fallende Licht modelliert und zeichnet Gegenstände aus. Dazu kommt bei Rembrandt das innere Leuchten der Farbmaterie, die die Bildfläche unabhängig von den dargestellten Inhalten durchdringt und erstrahlen lässt. Dieses innere, wogende Leuchten der Bildfläche selbst verleiht Rembrandts malerischem Spätwerk seine magische Ausdruckskraft. Es überstrahlt und transzendiert die zeitspezifischen Barockthemen und verleiht ihnen eine allgemeine und zeitunabhängige Aussage. Es geht auf dieser Ebene um Rembrandts persönliche Existenz, seine Wahrnehmung von Distanz, Vergänglichkeit und Tod. Die Transformation einer beleuchteten Szenerie in einen meditativen Tiefenraum findet sich später bei Rothkos säkularen Andachtsbildern wieder und – nochmals ganz anders – ebenfalls bei Scullys orthogonalen Kompositionen wie *Grey Wolf*. Auch da geht es um die Existenz Erfahrungen des Künstlers. Ausgangspunkt ist hier weder ein Porträt noch eine biblische Szene, sondern ein eigenes System abstrakter Flächen. Scullys orthogonale Raster bringen gegenüber Rothkos harmonisch-fließenden Farbübergängen eine neue Dimension ins Spiel. Die Bereiche zwischen den Flächen gleichen nun Spalten, die den Aufbau der Bildflächen offenlegen. Diese schmalen, ausgefranzten Zonen gleichen klaffenden Bruchlinien bei Erdbeben, die den Blick in sonst verschlossene Gründe ermöglichen. Diese » Canyons « verleihen Scullys Malerei skulpturale Wirkung, von der sich eine Brücke zu Alberto Giacometti schlagen ließe. Dessen Figuren sind in ihrer überlängten Körperlichkeit aufs Äußerste reduziert, nur noch Striche im Raum. Scullys Bruchlinien und Giacomettis vom Raum ausgedünnten Figuren sind Gegensätze – Körper versus Leerraum –, aber dennoch vermitteln ihre Konturen einen analogen Eindruck von Gefährdung und Entkörperlichung, Fragilität und Distanz. Scully ermöglicht in seinem aktuellen Werk Aussagen zur Existenzbefindlichkeit unserer Zeit. Rembrandt und Giacometti : Die Reflexion über Gefährdung, Vergänglichkeit und Tod ist seit Paul ein Grundthema in seinem Œuvre. Im unmittelbaren Werk setzt Scully dem Memento mori das Carpe diem entgegen. Der Gefährdung des Lebens antworten die archaischen Lebensströme von *Grey Wolf* und seine letzten Werke vergegenwärtigen das, was Matisse » La joie de vivre « nannte.

¹ Hans-Michael Herzog, » Die Schönheit des Realen. Gespräch mit Sean Scully « , in : *Sean Scully. The Catherine Paintings*, Kunsthalle Bielefeld, 1995, S. 48. Im folgenden zit. als Scully / Herzog 1995.

² Sean Scully in einem Gespräch mit dem Autor in seinem New Yorker Studio, 12. Dezember 2011.

³ Maurice Denis, » Définition de Néo-Traditionalisme « (1890), in : ders., *Théories. du symbolisme au classicisme*, Paris 1964, S. 33.

⁴ Vgl. das Werkverzeichnis *Body of Work*, das der Künstler selber auf Internet zugänglich macht : www.neoneoinc.com

⁵ Ned Rifkin, » Interview with Sean Scully « , 1994, in : *Sean Scully : Twenty Years, 1976 – 1995*, hrsg. von Ned Rifkin, The High Museum of Art, Atlanta, S. 69, zit. nach Übersetzung von Armin Zweite, in : Armin Zweite, » Abstraktion und authentische Erfahrung. Doppelstrategien im Œuvre Sean Scully « , in : *Sean Scully, Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Fotografien*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 2001, S. 13. Im folgenden zit. als Scully / Zweite 2001.

⁶ Vgl. die zweite Ausstellung *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, hrsg. v. Susan Compton, München 1987. Der Name Scully erscheint in diesem 500 Seiten starken Standardwerk kein einziges Mal.

⁷ Scully / Zweite 2001, S. 16.

⁸ Vgl. Francis Bacon, » Painting « , 1950, Öl auf Leinwand, 198 x 132 cm, Leeds City Art Galleries, abgebildet in : *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik* (wie Anm. 6), Nr. 227.

⁹ Vgl. *Body of Work* (wie Anm. 4). Da einige, offenbar zerstörte oder verschollene Bilder ohne Abbildungen aufgelistet sind, kann der effektive Umfang der Werkgruppe nicht präzise angegeben werden.

¹⁰ William Feaver, Sean Scully, in *Art International*, Nov. 1973, S. 26, zit. nach Scully / Zweite 2001, S. 19.

¹¹ Clement Greenberg, »Modernist Painting« (1960), in : ders., *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, hg. von John O'Brian, Chicago / London 1993, S. 87.

¹² Frank, Stella zit. n. Gregory Battcock (Hrsg.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, New York 1968, S. 158.

¹³ Sean Scully, »High and Low, or the Sublime and the Ordinary«, Vortrag gehalten im Museum of Contemporary Art, Albuquerque, 12. Februar 1989, zit. nach Sean Scully, *Resistance and Persistence: Selected Writings*, London / New York 2006, S. 18. Im folgenden *Scully, 1989* und vgl. Eisenbrücke und sich kreuzende Bahngleise in Newcastle-upon-Tyne, Fotografien, abgebildet in: Brian Kennedy, *Sean Scully. The Art of the Stripe*, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 2008, S. 66

¹⁴ A.a.O, S. 18.

¹⁵ Scully / Zweite 2001, S. 23.

¹⁶ »Wrapped Piece (Harvard)«, 1973, 208 x 208 cm, Carpenter Center Harvard University, Cambridge, Mass. Abgebildet in : Scully / Zweite 2001, S. 23.

¹⁷ Scully / Herzog, 1995, S. 49.

¹⁸ Scully / Herzog, 1995, S. 49 – 50.

¹⁹ Scully / Herzog, 1995, S. 50.

²⁰ Scully, 1989, S. 22.

²¹ Scully, 1989, S. 22.

²² Scully / Herzog, 1995, S. 46.

²³ Uwe Wiecek, »Sean Scully – Die Architektur der Farbe«, in : *Sean Scully – Die Architektur der Farbe*, Kunstmuseum Lichtenstein, 2006, S. 14. Im folgenden zit. *Scully / Wiecek, 2006*.

²⁴ *Scully / Wiecek, 2006*, S. 15.

²⁵ Zu Scullys Beziehung zu Ad Reinhardt siehe : Scully / Zweite 2001, S. 30 – 31.

²⁶ Sam Hunter, »Sean Scully's Absolute Paintings«, in : *Art-forum*, Nov. 1979, S. 30ff. zit. nach : Scully / Zweite 2001, S. 32.

²⁷ Vgl. William Blake, »The Tyger«, in : Ders., *Songs of Innocence and of Experience*, Oxford University Press 1970, S. 148.

²⁸ Scully / Herzog, 1995, S. 47.

²⁹ Vgl. Maurice Poirier, *Sean Scully*, New York 1990, S. 101, zit. nach Scully / Zweite 2001, S. 34.

³⁰ Scully hatte das Gemälde in der Picasso-Retrospektive des MoMA von 1980 gesehen. Vgl. Brian Kennedy, *Sean Scully. The art of the Stripe*, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire 2008, S. 71.

³¹ Sean Scully, Diptych. Oxford University, 21. April 1995, in : *Scully, 1989*, S. 47.

³² Scully will das seine großformatigen Werke möglichst tief gehängt werden : » Die Bilder sollen niedrig gehängt werden, damit man nicht zu ihnen aufsehen muss. « Scully / Herzog, 1995, S. 62.

³³ Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln : Dumont, 1981, S. 234.

³⁴ Scully / Zweite 2001, S. 35.

³⁵ Sean Scully, Diptych. Oxford University, 21. April 1995, in : *Scully, 1989*, S. 47.

³⁶ Scully / Zweite 2001, S. 45.

³⁷ Sean Scully in einem Gespräch mit dem Autor, Mooseurach, 23. Juni 2011.

³⁸ Vgl. Maurice Poirier, a.a.O, S. 101.

³⁹ Sean Scully in einem Gespräch mit dem Autor, Mooseurach, 23. Juni 2011.

⁴⁰ Scully / Herzog, 1995, S. 48.

⁴¹ Carter Ratcliff, » Sean Scully und die moderne Malerei. Die Konstitutionen des Bildes«, in : *Sean Scully*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1989, S. 34.

⁴² Scully / Zweite 2001, S. 42.

⁴³ Scully / Herzog, 1995, S. 48.