

# Der figurative Stil von William Scott

Autor(en): **Hodin, J.P.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 7: **Architektur und Geschäft**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36778>

## **Nutzungsbedingungen**

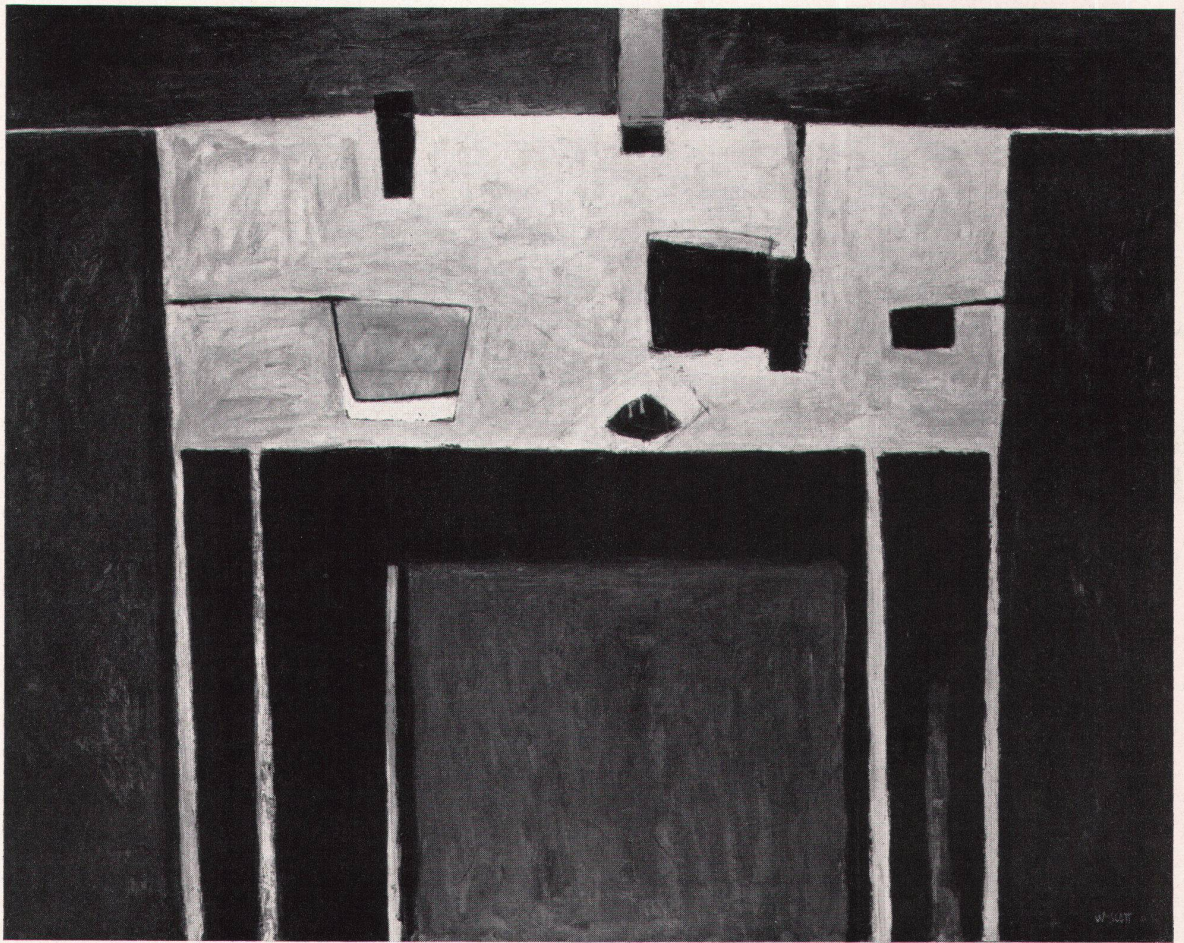
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1

Im Gegensatz zu den jüngeren englischen Künstlern, die nur zu sehr geneigt sind, ihren Stil fast jährlich zu wechseln, zeigt sich bei William Scott eine höchst einheitliche Entwicklung. Sein Interesse galt immer dem rein Malerischen, und er ist einer der Maler, die auch heute noch Pinsel und Farbe benutzen. Seine Ausbildung erfolgte ganz im traditionellen Sinne: jahrelanger Kunstschulenbesuch mit unermüdlichem Studium des menschlichen Körpers, der Komposition, der alten Meister. Bis 1942 herrschte in seinen Bildern die Figur vor; später beschäftigte ihn mehr das Problem des Stillebens. Die Stilleben wiesen mit der Zeit eine immer stärker abstrahierende Tendenz auf. Aber es wäre falsch, zu sagen, daß William Scott damit ganz vom Figurativen abgekommen sei, denn auch seine Stilleben sind im Grunde figürlich aufgefaßt. Um 1955 herum erschienen wieder menschliche Gestalten in seinen Bildern. Dies entsprang zum großen Teil dem Wunsch, das Motiv zu wechseln. «Ich brauche ein Sujet», sagte er zu mir, «und ein neues Sujet führt mich zu neuen Farben und neuen Formen. An der Figur selbst jedoch, am Sujet als solchem, bin ich weniger interessiert.»

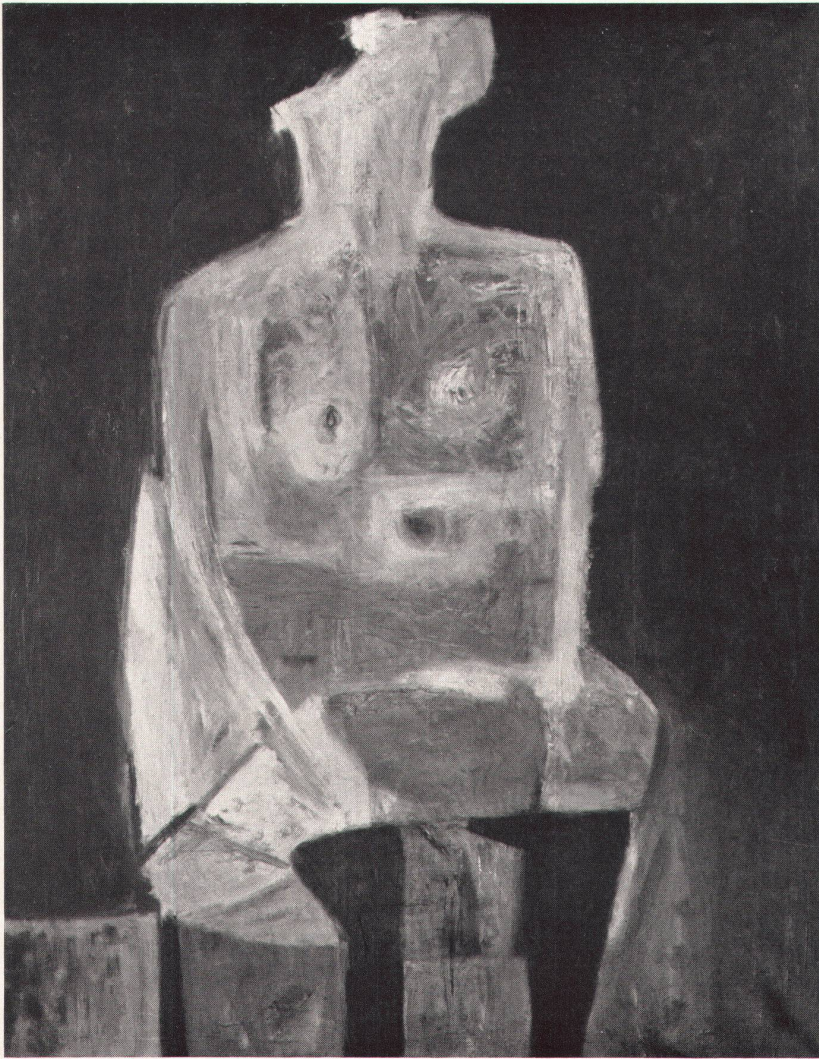
Die Bratpfanne, die Scott so oft gemalt hat, ist in der Tat das langweiligste, das am wenigsten anregende Sujet, das man sich vorstellen kann. Sie erweckt keinerlei literarische Assoziationen, und Scott malt sie deshalb und weil sie ein traditionelles Sujet ist und Hunderte von Jahren schon ein solches war. «Ich wähle als Sujet für meine Bilder gern Dinge, die schon in der Vergangenheit gemalt wurden – eine einfache Figur oder eine gewöhnliche Bratpfanne. Und ich wähle das einfachste Sujet, weil ich das Maximum durch das Minimum ausdrücken möchte. Alle meine Stilleben enthalten ein mensch-

liches Element. Ich will die Gegenstände darin lebendig haben. Ich will, daß der Inhalt meiner Bilder lebendig erscheint. Und ich glaube, daß die Dinge dann leben, wenn sie uns an uns selbst erinnern. Die Belebung muß ‚animalischer‘ Natur sein. Wenn ich einen Tisch male, muß der Tisch eine Person werden. Wenn ich einen Menschen male, muß er auch gleichzeitig eine Tischplatte sein.»

Aber Scott strebt nicht danach, daß seine Stilleben mit menschlichen Wesen identifiziert werden. Die konstante Grundlage seiner Einstellung ist die primäre Fähigkeit, innere Erlebnisse zu haben; erst da bricht das Gefühl für das Lebende durch. Es ist ein fundamentales, ein elementares Gefühl. Nichts darf dabei verwendet werden, was vorausüberlegt, geplant, konstruiert ist.

«Mein Hauptproblem als Künstler ist, in der Lage zu sein, ein Bild immer in der direktesten und leichtesten Weise zu malen. Wenn ich merke, daß ich etwas eronnen oder bewußt vorbereitet habe, dann muß ich es aufgeben – als wäre ich ein Kind. Ich bemühe mich, jenen Geisteszustand wieder zu erreichen, von dem ich weiß, daß ich ihn als Primitiver habe, obwohl ich ein Kulturmensch bin. Wir müssen primitiv bleiben. Wieder zu

1  
William Scott, Stilleben auf Tisch, 1951  
Nature morte à la table  
Table Still Life



2

2  
William Scott, Sitzender Akt, 1954  
Nu assis  
Seated Nude

3  
William Scott, Malerei, 1959. Schweizerischer Privatbesitz  
Peinture  
Painting

erringen, was sie in Lascaux konnten und was wir durch das Anhäufen von Erfindungen in unserem modernen Leben verloren haben, das ist mein Bemühen. Der ganze Prozeß muß notwendig unbewußt vor sich gehen. Ich will immer von meinen eigenen Bildern überrascht werden. Es ist sehr schwer, überrascht zu werden. Erst wenn ich überrascht bin, habe ich einen neuen Aspekt gefunden. Und ich entdecke ihn erst während des Malens, da ich ihn hervorrufe. Wenn ich anfangen zu arbeiten, ist mein Gehirn leer; während ich male, vergesse ich alles. Das einzige, was ich will, ist, meine Leinwand in Flächen von Farben und Linien aufzuteilen.»

Wie kommt nun diese Überraschung zustande? Scott hat zum Beispiel keine Vorstellung von der «schönen» Figur – was er eigentlich im Sinne hat, ist genau das Gegenteil. Eine Störung dieser Vorstellung, die nicht leicht zu identifizieren ist, eine Beunruhigung, die erfahren wird, nachdem das Sujet transformiert worden ist. Eine solche Tendenz war schon früher bei de Chirico, Sutherland und anderen feststellbar; aber Scott geht es um eine weniger greifbare Transformation. «Nur dann fühlen wir uns in eine mehr direkte Erfahrung einbezogen.» Er spricht vom Sexuellen in der Kunst, das die lebensspendende Kraft selbst ist. Dieses Sexuelle, diese ursprüngliche Kraft, dieser wahre Primitivismus (sexuelle Symbole, wie sie von den Surrealisten verwendet werden, sind hier nicht gemeint), muß auch in der nüchternsten Kunst erkennbar sein. «Kunst muß in demselben Grade einfach sein, als sie primitiv ist. Die frühen Griechen, die Ägypter erzielten es in ihren Figuren, in ihren Töpfen, in ihren Bauten. Alles, was wert ist, Kunst genannt zu werden, weist es auf. Ich will dieses Sexuelle auch als Merkmal meiner Bratpfanne haben.»

William Scotts Stilleben sind mit denen de Staëls verwandt, während seine Figuren auf Dubuffet hinweisen. Diese Zusammengehörigkeit ist nicht einfach eine Beeinflussung, wie Scott betont; sie geht tiefer. «Wenn wir einander gleich sind», sagt er, «so weist das auf etwas außerhalb unseres Selbst hin, das uns fasziniert. Ich liebe Bonnard. Er ist ein großer Meister; er ist ganz natürlich. Sein Einfluß auf mich, auf Germaine Richier, auf Dubuffet war sehr groß.»

Wenn wir schon von Dubuffets Einfluß sprechen, so müssen wir hinzufügen, daß, wenn auch Scott sich Dubuffets Formideen anglich, Dubuffet kein Maler im Sinne von Scott ist, denn er hat keine Schulung. Er hat etwas anderes, aber nicht das, was Scotts besondere Stellung ausmacht, nämlich die traditionelle Methode, in der er malt. Deshalb mußte Dubuffet eine eigene Technik entwickeln, um das Neue, das ihm vorschwebte, ausdrücken zu können. «Ich habe nie eine Technik nötig gehabt», sagt Scott. «Technik ist das letzte, woran ich denke, wenn ich ein Bild male.» Was so störend ist an der Tatsache, daß Dubuffet zu den Primitiven zurückkehrt, ist, daß er sie nachahmt. Er mag sie bewundern, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß er primitive Kunst kopiert, daß er sie anfertigt. Für Scott ist Bonnard ein wahrhaft Primitiver, auch Goya. «Goyas Kraft, die Kraft, die von seinen großen Frauengestalten ausgeht und die er erreichte, ohne zu imitieren – das ist wahrhaftige Primitivität. Ich finde dasselbe auch in Renoir; alle großen Künstler hatten es. Es ist ein grundlegender Irrtum von Dubuffet, daß er mit dem Primitiven spielt, daß er Stickmuster macht wie eine alte Dame. Maler in der ganzen Welt machen jetzt solche Handarbeiten.»

«De Staël hat eine Menge in die kurze Zeit hineingepreßt, die ihm zum Schaffen gegeben war, und darin läßt sich sogar der ganze Gang der zukünftigen Entwicklung erkennen. Anstatt sich da und dort zu vergeuden, ging de Staël durch die Abstraktion zur Figürlichkeit.»

Wenn wir Scotts Arbeiten mit denen seiner Zeitgenossen vergleichen, zum Beispiel mit denen des Italieners Alberto Burri oder des Spaniers Antonio Tàpies, dann können wir feststellen, daß auch Burri in seiner Kunst die Animation des



3

Lebens beabsichtigt. «Obwohl abstrakt, wirkt er doch figurativ. Da gibt es keine Zufälle wie im Tachismus. Burri hat Sensualismus und einen ordnenden Intellekt. Seine Arbeiten atmen Leben, er ist nicht kalt, nicht begrifflich; man fühlt, daß er aus tieferen Quellen der Erfahrung schöpft. Tapiés hat auch dieses gewisse Etwas, das seine Bilder figurativ erscheinen läßt. Die Formen, die seine Vorstellungen annehmen, sind sensuell, sexuell, wie menschliche Wesen. Er ist allerdings mehr mit der wirklichen menschlichen Gestalt beschäftigt als Burri. Manchmal können wir in Tapiés' Arbeiten sogar einen Anflug vom Realismus des 19. Jahrhunderts finden.»

Was wir in beiden vermissen, wenn wir sie mit Scott vergleichen, ist ein besonderes Gebiet der malerischen Technik, die persönliche Handschrift, die Art, wie der Pinsel geführt wird, la touche. Und darin liegt auch der größte Unterschied zwischen den Bildern Scotts und all dem, wofür Michel Tapiés «Art Autre» entsteht. Scott interessiert sich stets mehr für die Figur, für den Menschen, als für den Himmel oder die Bäume. Er zieht ein Gebäude einer Landschaft vor. «Ich liebe Städte, ich liebe die menschliche Tätigkeit. Die Ausdrucksformen der Menschheit erregen mich. Als ich die Rocky Mountains zum erstenmal sah, berührte mich das gar nicht. Ich ziehe von Menschenhand Gemachtes dem von Gott Gemachten vor.» Wenn Scott sagt, «dem von Gott Gemachten», meint er die Natur. Die Natur ist nicht Gott.

Scott findet im Tachismus nicht genügend von der Qualität des von Menschenhand Gemachten. «Sie geben der Natur in der Kunst zu viele Rechte. Sprünge in einer alten Mauer, geborstene raue Oberflächen sind wunderschön. Kieselsteine sind auch schön, aber sie sind keine Kunstgegenstände. Die Gegen-

wart weist zuviel Natur in der Malerei auf. Der Zufall ist nicht Geist. Die Tachisten, die Aktionsmaler, werden allzusehr zu Instrumenten der Natur, wie etwa der Regen, ohne die innere Kraft aufzubringen, kontrollierend einzugreifen. Was wir brauchen, ist das Ursprüngliche, der echte Instinkt für die Dinge. Die Tachisten schleudern, tropfen; sie sind nur Handlanger, durch die die Farbe, wenn es überhaupt Farbe ist, auf die Leinwand gelangt. Da ist nichts Unbewußtes darin, es ist eine mechanische Kunst. Wenn jemand einen Robot konstruieren könnte und ihm Farbe in die Hand gäbe, würde er ebenfalls ‚schöne‘ Bilder produzieren. Schönheit ist leicht zu erreichen, wenn es Naturschönheit ist. Aber das menschliche Element fehlt. In einem Künstleratelier in Cornwall sah ich ein kompliziertes Instrument, das ‚herrliche‘ Zeichnungen herstellen kann. Auch die Schimpansen können manchmal ‚schöne‘ Bilder machen. Ihr Geist ist so primitiv, daß er faktisch mit einer Maschine verglichen werden kann.»

William Scott ist heute zweifellos der führende Maler der englischen Zwischengeneration. Er übt einen entscheidenden Einfluß auf die Jugend aus. Die Konsequenz seiner Ideen und die Integrität seiner eigenen Entwicklung haben ihm diese Stellung gesichert.



4

#### Biographische Daten

William Scott wurde 1913 in Schottland als Kind irischer und schottischer Eltern geboren; er wuchs in Enniskillen (Ulster) auf. Von 1928 bis 1931 studierte er an der School of Art in Belfast, von 1931 bis 1935 an den Royal Academy Schools in London. Während drei Jahren lebte er auf dem europäischen Kontinent, hauptsächlich in Frankreich und – sechs Monate lang – in Italien, wo er Florenz, Venedig und Rom besuchte. Von 1946 bis 1956 war er Lehrer an der Academy of Art in Belfast. Seine erste Einzelausstellung in London fand 1942 in der Leger Gallery statt, die erste ausländische Ausstellung 1954 in New York. Seither wurde sein Werk in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa, Australien, Nord- und Südamerika sowie in Japan gezeigt. In der Schweiz war es 1959 im Kunsthaus Zürich, 1960 in der Galerie Charles Lienhard, Zürich, zu sehen. Gemälde von Scott befinden sich in zahlreichen Museen in Großbritannien, Italien, Schweden, Australien, Brasilien, Kanada und den USA.

4  
William Scott, Orange und Blau, 1957  
Orange et bleu  
Orange and blue

Photo: 2 W. Churcher, Chelsea

Das Farbklischee der Abbildung 3 wurde freundlicherweise von der Galerie Charles Lienhard in Zürich zur Verfügung gestellt