

Der Maler Graham Sutherland

Autor(en): **Gasser, Manuel**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **36 (1949)**

Heft 11: **Schweizerische Verkehrsförderung**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28379>

Nutzungsbedingungen

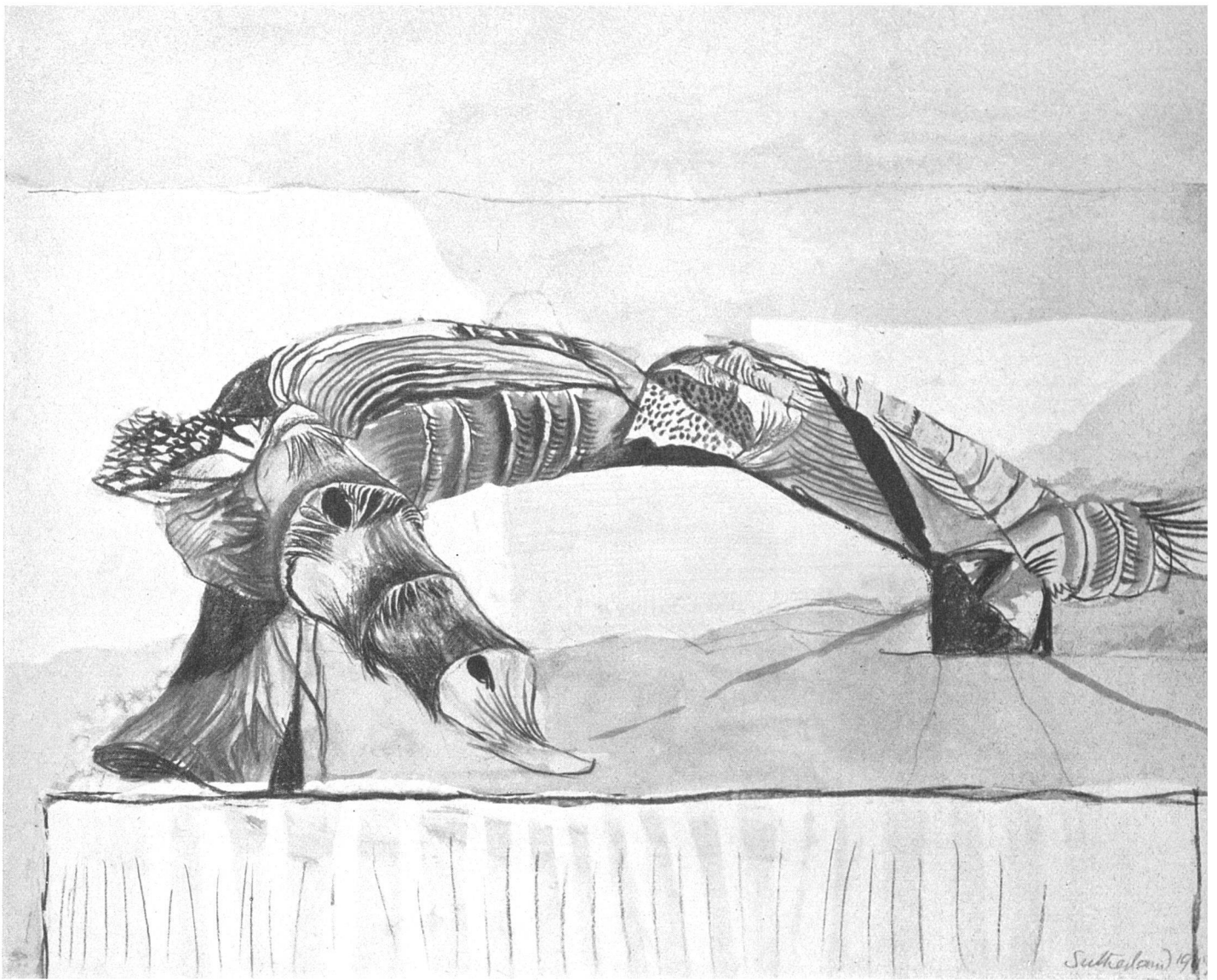
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Graham Sutherland, *Drehende Form*, Gouache, 1948 | *Forme tournante* / *Turning Form*

Der Maler Graham Sutherland

Von Manuel Gasser

Sutherland ist der Erbe der großen englischen Landschaftsmaler und somit der Repräsentant der einzigen britischen Richtung und Schule, die zur gesamteuropäischen Kunst Eigenes und Wesentliches beizutragen imstande war.

Diese Kennzeichnung mag Widerspruch erwecken; denn es gibt kaum ein Werk dieses Malers, das im herkömmlichen Sinn als Landschaft angesprochen werden kann. Seine frühen Blätter, mit denen er sogleich Aufsehen erregte und sich, neben Henry Moore, in die vorderste Reihe der jungen englischen Kunst stellte, waren Form- und Farbgebilde, die man nicht anders als abstrakt bezeichnen konnte. Was aber wurde abstrahiert? Landschaft. Allerdings nicht Landschaft im Sinne eines Pa-

noramas, einer Gesamtansicht, sondern – um einen terminus technicus des Films zu gebrauchen – close-ups, Naheinstellungen, Großaufnahmen winziger Ausschnitte aus der Naturszenerie. Eine Art «Mikro-Landschaft» also.

Da wurde beispielsweise die vorher kaum je dargestellte Kleinwelt gezeigt, die sich demjenigen offenbart, der im feuchten Waldgrund eine Steinplatte umwendet: vermoderndes Laub und Holz, Moose, Flechten, bleiche Keime, phantastische Ornamente aus Wurzeln und Würmern, Larven, vorüberhuschende Asseln. Oder er ließ uns durch Zweig und Kraut ein Stück Waldboden erspähen, wo zwischen barocken Wurzelgeflechten Pilzköpfe den kompakten Laubteppich durchbrechen, Kie-



Photo: Cecil Beaton

Graham Sutherland

sel und Schneckenhäuschen verstreut liegen. Manchmal gab er auch einfach das Geäder eines Feldsteins wieder, einen handgroßen Ausschnitt einer Ackerfurche oder Kiesgrube, deren wunderliche Struktur und Färbung ihm dasselbe Entzücken bereiteten, welches Leonardo vor den Rissen und Flecken einer alten Mauer empfunden hatte.

So liebevoll in diesen Blättern auf die Formen von Stein und Pflanze eingegangen wurde, so gehörten sie doch mehr in den Bereich des Landschafts- als des Naturstücks. Es waren Stimmungsbilder, Schilderungen bestimmter Zustände im Wachsen und Vergehen, Naturphantasien im Sinne Ossians und Turners.

Später vollzog sich hier eine Wandlung. Sutherland wurde mehr und mehr von der Individualform einer einzelnen Pflanze, eines einzelnen Tiers gefesselt. Er begab sich damit in die Nähe jener Darstellungen von Blumen, Vögeln, Schmetterlingen, in welchen die Engländer seit jeher exzellierten. Immerhin hielt er insofern Distanz zu seinen harmloseren Vorläufern, als er die äußerliche Naturtreue außer acht ließ und bewußt auf die Urformen des Tier- und Pflanzenreiches zusteuerte. Auch ging es hier ohne die raffiniertesten Überschneidungen, Vieldeutigkeiten und Travestien nicht ab, so daß diese seine zweite, mehr gegenständliche Periode, an formaler Kühnheit der ersten, abstrakten, um nichts nachstand.

So nahm sich Sutherland vor, das Wurzelstück des Bambus darzustellen, jenes gewundene, aus einzelnen Gliedern zusammengestückte, mit Faserbärten behangene Gebilde, welches eine so frappante Ähnlichkeit mit einer vorsintflutlichen Echse oder einem grotesken Insekt aufweist. Und diese beängstigende Übereinstimmung zwischen pflanzlicher und animalischer Form war es denn auch, was den Maler reizte. Er ließ alles weg, was nichts zu dieser Tier-Pflanze-Ähnlichkeit beitrug, arbeitete heraus, was sie unterstrich, und das Ergebnis war ein Blatt, das bei aller Naturtreue beim Beschauer sogleich Erinnerungen an Tatzelwürmer, Alraune und uralten, halbverdrängten und -vergessenen Wurzelzauber weckt.

Ein anderes Beispiel: Sutherland sieht den Zweig einer subtropischen Pflanze, der mit langen, verholzten Dornen bestanden ist. Was ihn dabei anzieht und während Wochen und Monaten nicht mehr losläßt, ist nicht die Erscheinung dieser besonderen Gattung, sondern das Phänomen «Dorn». Es beherrscht ihn von nun an wie eine Zwangsvorstellung. Überall sieht er nun plötzlich Dornen. Nicht nur im Pflanzenreich, sondern auch beim Stachelschwein oder beim schmiedeeisernen Schmuck einer Laterne. Und schließlich malt er jenen «Dornenzweig», in welchem sich Natürliches und Künstliches auf die seltsamste Art vermengen, der sich ausnimmt halb wie eine Naturstudie und halb wie die Fratze eines bössartigen Dämons.

Es ist nach dem Gesagten nicht schwer, die Arbeits-

weise Sutherlands zu erraten. Er pflegt mit seinem Gegenstand langen, intimen Umgang, ohne sich dabei des Stifts oder Pinsels zu bedienen; er erweitert und vertieft den so erhaltenen Eindruck durch Analogien aus den mannigfachsten Bereichen; wenn dieser Prozeß der Verdichtung und Kristallisierung abgeschlossen ist, entsteht ein Bild (oder eine Folge von Bildern), wo der ursprüngliche Gegenstand auf seine Essenz reduziert und zugleich bereichert durch die subtilsten Anspielungen in Erscheinung tritt.

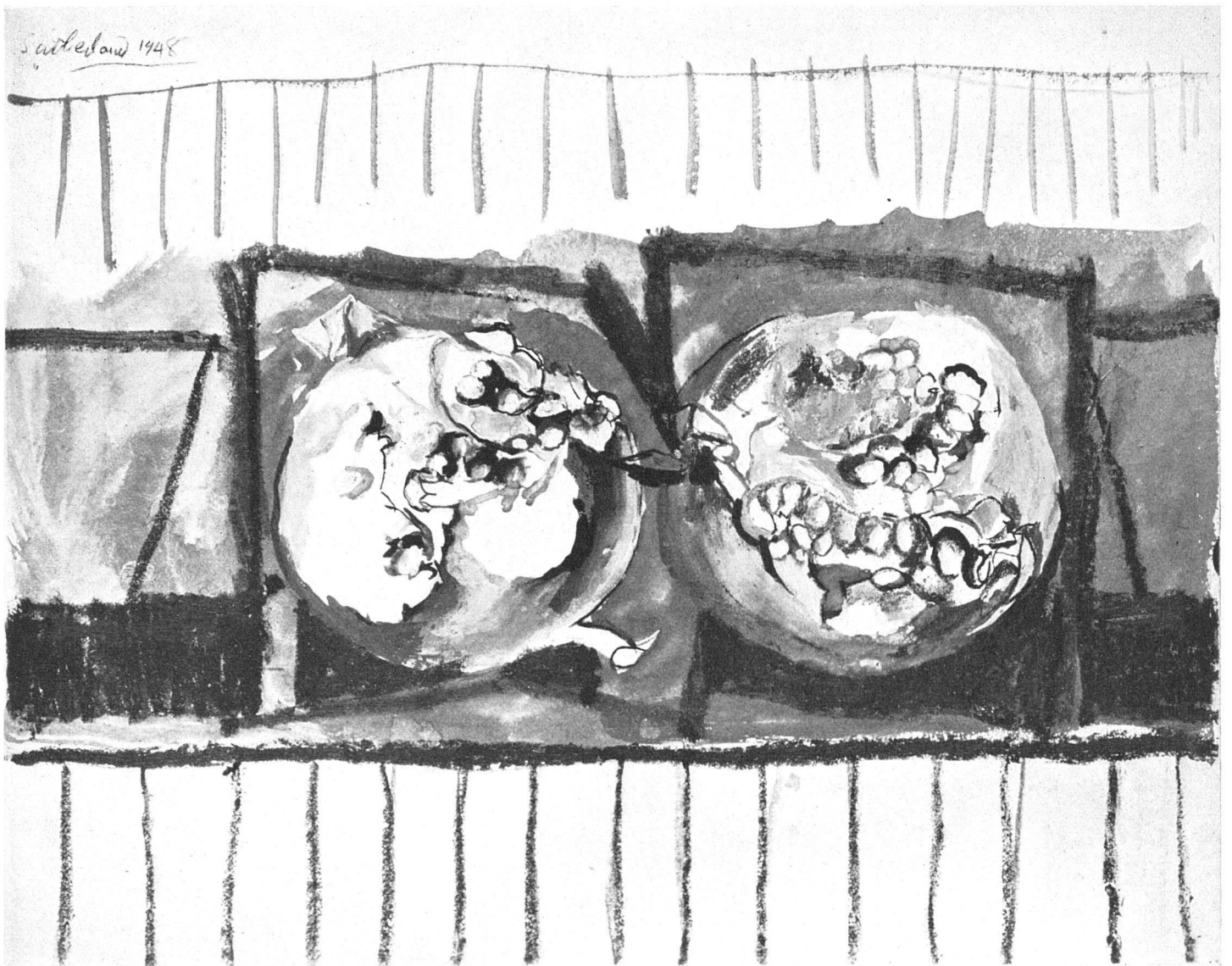
Die Gefahr ist groß, daß durch ein so kompliziertes, mittelbares Verfahren eine blutleere, bloß intellektuelle Kunst hervorgebracht werde. Sutherland begegnet dieser Gefahr dadurch, daß er Tuchfühlung mit der Natur behält. Er lebt fern von London, in jener pittoresken, auf reizende Art verwilderten Grafschaft Kent, die mit ihren Kiefern, Ginsterbüschen und hellen Felspartien wie eine Vorahnung des Südens wirkt. Und für einen Teil des Jahres weicht er regelmäßig in den wirklichen Süden, in die Provence aus.

Die Provence hat ihm die hellen, strahlenden Farben eingegeben, die seit einigen Jahren die dumpfen, matten Töne aus seinen Bildern verdrängt haben. Auch schenkte sie ihm eine Reihe von Formen, um die sein Geist nun unaufhörlich kreist, auch wenn er auf der Insel ist: die abenteuerliche Windung der Rebenranke, Blätterbusch und Kolbenpracht des Türkenkorns und die dünnen Schäfte der Palme, an denen wie Haifischzähne die Blattansätze sitzen.

Als ich ihn kürzlich besuchte, lagen die Erinnerungen an den glücklichen Süden kunterbunt auf dem Tisch seines Ateliers: blonde und dunkelgefärbte Maiskolben in zerknitterter Hülle, Christuskorn, phantastische Ast- und Wurzelstücke, Granatäpfel mit eingetrockneter, geborstener Schale, gehörnte Muscheln, labyrinthisch gewundene und getigerte Seeschnecken und eben jene Palmblassenschäfte, die er über alles liebt und von denen ein kühn transponiertes Konterfei halbvollendet auf der Staffelei stand.

Zu diesen Naturalien gesellte sich allerlei exotisches und folkloristisches Gerät, und über dem Kamin hing ein Bilderrahmen, den ein irischer Fischer aus Tausenden von Holzsplittern kunstvoll zusammengefügt hatte, und der sich ausnahm wie eine riesige Dornenkrone. Kurz, den Maler umgab ein Sammelsurium von Dingen, wie sie halbwüchsige Knaben zusammzutragen und ungeheuer ernst zu nehmen pflegen.

Auch Sutherland nimmt sie ernst. So ernst, daß er aus ihnen den einzigen Gegenstand seiner Kunst gemacht hat. Und auch dieses Ernstnehmen einer Spielerei, einer Vorliebe, eines Steckenpferds ist typisch englisch. Genau wie seine innige Verbundenheit mit der Natur, seine Sehnsucht nach südlicher Landschaft und Farbe, oder seine abrupten Übergänge von knabenhafter Naivität zu äußerster Differenziertheit.



Graham Sutherland, *Stilleben mit Granatäpfeln*, Gouache, 1948 | *Nature morte aux grenades* / *Still-life with Pomegranates*

Man hat Sutherland Abhängigkeit von Picasso nachgesagt. Gewiß, er entging dem Einfluß des großen Spaniers nicht. Aber wer entgeht ihm? Am allerwenigsten die, die sich gegen ihn auflehnen und gerade dadurch beweisen, wie sehr sie der Meister behext und behelligt. Sutherland lehnt sich nicht auf. Er bedient sich der Formensprache, die Picasso wohl als erster verwendete, die aber einfach die unserer Zeit einzig verständliche, ihr einzig angemessene ist. Im übrigen sind seine Vorbilder, wenn Vorbilder schon erwähnt werden müssen, ganz anderswo zu suchen: bei jenen irischen Buchmalern der frühesten Zeit, die, wie er, mit den zufälligen Formen der Natur willkürlich umsprangen und sie in Beziehung zu Hintergründigem, Hochbedeutungsvollem brachten. Oder bei Grünewald, den er als einzigen Maler gesprächsweise erwähnt und dessen zwischen Natur- und Geisterwelt gelegenes Reich ihn unablässig beschäftigt und magisch anzieht.

Die innige Beziehung zu Grünewald enthüllt denn auch wie ein Sesamwort das durchaus romantische Wesen

dieser Kunst, die sich auf den ersten Blick als bloße Bemühung um die abstrakte Form darstellen mag, und wir erkennen, daß die Natur in Graham Sutherland einen Liebhaber und Deuter erhalten hat, der, bei aller Gewalt, die er ihr antut, mehr und Wesentlicheres über sie aussagt als jene, die mit sklavischer Treue ihren äußern Schein wiedergeben.

Graham Sutherland, geboren 1903, war zuerst Lehrling als Maschinenzeichner und studierte von 1919 bis 1925 an Goldsmith's School of Art in London. Von 1927 bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges war er Lehrer an der Chelseas School of Art. Er machte Entwürfe für Plakate, Tapeten, Keramik usw. 1937 wandte er sich endgültig der Malerei zu. Im Krieg war er, wie sein Freund, der Bildhauer Henry Moore, im Auftrag der Regierung tätig und hielt die Wirkungen des «Blitz» in einer Reihe eindrucksvoller Blätter fest. Heute nimmt er unstreitig den ersten Platz unter der jüngeren Generation englischer Maler ein.