

DER FIGURATIVE POLLOCK

Herausgegeben von Nina Zimmer

Mit Beiträgen von
Markus Klammer und Stefan Neuner, Michael Leja,
Tetsuya Oshima, Stephanie Straine,
Anne-Christine Strobel und Nina Zimmer

Kunstmuseum Basel

PRESTEL
München · London · New York

9
Vorwort und Dank

Prolog

15
Die frühe Pollock-
Rezeption in Basel
oder
Wie das Kunstmuseum
zweimal fast ein
Gemälde von Jackson
Pollock erworben hätte

Nina Zimmer

Essays

23

Abstraktion, Repräsentation und Jackson Pollocks Ästhetik des Konflikts

Michael Leja

39

Bildfeld und Blickfeld. Figurationen der Abstraktion bei Jackson Pollock

Markus Klammer und Stefan Neuner

Katalog

65

Index der ausgestellten Werke

77

Studienjahre

Anne-Christine Strobel

95

Frühe Werke

Nina Zimmer

151

Werke 1942–1947

Nina Zimmer

205

Cut-Outs

Tetsuya Oshima

221

Black and White Paintings

Stephanie Straine

239

Späte Werke

Nina Zimmer

Bildfeld und Blickfeld

Figurationen der Abstraktion bei Jackson Pollock

1. *Cut Out* (1948–1956/1958)¹ → Kat.89 ist eine Arbeit von eher bescheidenen Abmessungen, vergleicht man sie mit anderen Werken Jackson Pollocks aus derselben Zeit, aber von entscheidender Bedeutung in der kritischen Diskussion der Malerei des Künstlers. Das Bild gehört zu einer Gruppe von Werken aus dem Jahr 1948, in denen der Maler einen experimentellen Weg einschlug. Es war dies die Zeit der sogenannten »klassischen Periode« zwischen 1947 und 1950, als Pollock mithilfe seines berühmten maltechnischen Kunstgriffs, der »Tropfmalerie« (*Drip Painting*), jene abstrakten Gemälde schuf, die seinen historischen Rang begründen sollten. Bei der besagten Werkreihe des Jahres 1948 handelt es sich nun um Collagen, bei denen er figurative und nicht-figurative Bildebenen kombinierte.² Das konnte, wie in unserem Fall, so geschehen, dass er zuerst in seiner abstrakten Manier eine Feldkomposition (*all-over*) herstellte, aus der er sodann Figurenschemen herauschnitt. Sowohl der Ausschnitt wie auch das beschnittene Material fanden eine Verwertung. Einmal wurde das Positiv der herausgelösten Figur, das andere Mal das Werkstück, aus dem es herausgenommen worden war, auf eine Leinwand montiert beziehungsweise mit ihr hinterlegt. Im ersten Fall (*Cut-Out Figure*, 1948 → S.32¹) wurde die Unterlage mit weiteren malerischen Spursetzungen versehen, im zweiten trug sie bereits solche Markierungen.

Als Versuchsanordnungen, in denen abstrakte und figurative Bildelemente zusammengeführt werden, stehen diese Experimente in Pollocks Œuvre nicht alleine da. Seine künstlerischen Ideale bildeten sich in den 1930er- und frühen 1940er-Jahren in Auseinandersetzung mit figurativen Varianten modernistischer Malerei heraus, sei es bei José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros oder Pablo Picasso. Im Katalog der Werke Pollocks dominieren Arbeiten figurativen Charakters. Die Dominanz abstrakter Bildfindungen blieb in seinem Schaffen eine auf die drei Jahre seiner »klassischen Periode« beschränkte Episode, die zudem von Anstrengungen begleitet war, die Verfahrenstechnik des »Tropfens« in den Dienst der Figuration zu stellen – Anstrengungen, die dann zwischen 1951 und 1953 in den sogenannten *Black and White Paintings* → Kat.94–100 im Zentrum seiner Produktion stehen sollten.³ Doch die eigentliche Leistung seiner Malerei, daran kann kein Zweifel bestehen, lag in der Entdeckung einer abstrakten Bildform, die radikaler als alle bis dahin erprobten mit den Prinzipien der Figuration brach. Dies kann behauptet werden,

da aus den abstrakten All-over-Gemälden Pollocks nicht bloß ein identifizierbarer Darstellungsgegenstand, sondern überhaupt jeder Gegenstand verschwunden ist, wenn man darunter auch abstrakte Formen – seien sie nun geometrische oder auch nicht – verstehen will → S.42^A. Darauf hat Michael Fried zuerst hingewiesen. In diesen Gemälden steht uns ein in sich vielfach verschlungenes Lineament von größter Dichte vor Augen, aus dem nirgendwo Bereiche gestalthaft – als »Figuren«, die sich von einem »Grund« abheben – hervortreten. So kann Fried sagen, dass Pollocks »All-over-Linie« von der »Aufgabe« befreit sei, »Konturen zu beschreiben und Formen zu umschließen«. Sie widersetze sich dem Bestreben, »figurativ gelesen zu werden«.⁴

Genau diesem Umstand, so Frieds Überlegung, scheint eine Arbeit wie *Cut Out* Rechnung zu tragen. Hier versuchte Pollock nicht, vermittels der geträufelten Linien eine Figur zu zeichnen; das schrullige Männlein, das aus dem Gespinnst der malerischen Markierungen herausgeschnitten wurde, tritt ganz unabhängig von ihm in Erscheinung. Insofern kann man Werke wie diese als Zeugnisse der Einsicht Pollocks verstehen, dass der »Stil« seiner »klassischen« All-over-Gemälde mit dem Anliegen, zu figurativen Bildfindungen zu gelangen, unvereinbar war.⁵ Die Figur scheint in diesem Kontext als Absenz definiert zu sein oder, wie es T. J. Clark formulierte, als »Negation der Negation« (»the negation of the negation«).⁶ Auch für Clark liegt das Interesse dieser Experimente nicht darin, dass Pollock einen »naiven« modernistischen Figurenstil à la Paul Klee für sich neu entdeckt hätte, vielmehr würden sie verdeutlichen, worin der Einsatz des Vorstoßes der »klassischen« *Drip Paintings* bestand: nämlich die Figuration zu »ersetzen«, sie gleichsam »auszuschneiden« und in ein »Nirgendwo zu versetzen«.⁷ *Cut Out* und verwandte *opuscula* wären demnach nicht eigentlich »figurative« Bilder, sondern solche,

1 Diese Arbeit besteht aus zwei übereinanderliegenden Bildschichten. Die obere stellte Pollock 1948 her. Er bemalte ein Stück Karton und schnitt eine Figur heraus, die er in *Cut-Out Figure* (1948) → S.32¹ verwandte. Wie verschiedene Fotos belegen, verblieb der beschnittene Karton bis zum Ableben des Künstlers in dessen Atelier → S.33^{L,M}. Pollock scheint sich lange nicht sicher gewesen zu sein, womit er das Werkstück hinterlegen sollte, und zog zuletzt, wie es eine Aufnahme Hans Namuths dokumentiert → S.43^D, das Gemälde *Black and White Painting II* (um 1951)

→ S.43^E als Unterlage heran, vgl. T[imothy] J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven und London 1999, S.351. Die überlieferte Version muss Lee Krasner hergestellt haben, was sie vermutlich 1958 besorgte, als *Cut Out* erstmals in der Sidney Janis Gallery (mit der Datierung 1949) ausgestellt wurde; vgl. Francis Valentine O'Connor und Eugene Victor Thaw (Hrsg.), *Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, 4 Bde., New Haven und London 1978, Bd.4, S.104, Nr.1030.

die ein Verhältnis zwischen Figuration und All-over-Abstraktion artikulieren, und zwar als Verhältnis des wechselseitigen Ausschlusses.

Cut Out ist besonders gut geeignet, eine solche Sichtweise zu belegen. Hier wurde eine recht große Fläche aus einer abstrakten Feldkomposition extrahiert, die als solche mit dem umgebenden kleinteiligen linearen Gewebe kontrastiert und – in der erhaltenen Form – mit der Hinterlegung durch eine weiß grundierete Leinwand sich auch farblich stark von ihrem Kontext abhebt. Bei *Rhythmical Dance* (1948) [→ Kat. 90](#) verhält es sich anders. Die beiden Figurinen sind ziemlich schlank ausgefallen – in den Gliedern so schlank, dass sie sich der Stärke der getropften Linien nähern. Ihre schwarze »Füllung« fügt sich auch koloristisch ein in den geträufelten Farbwirbel, der in seiner Dynamik in bester Weise mit den Tanzbewegungen harmoniert, die in ihn eingeschnitten wurden. Pollock spielt hier ein eigentlich modernistisches Spiel mit Umkehrungen des Figur-Grund-Verhältnisses – nicht unähnlich dem, was Matisse in späten Jahren mit der Schere vollbrachte. Das Resultat erweist sich zudem als Variante jener *Drip Paintings*, die Pollock weniger in abstrakter denn in biomorpher Manier als rhythmische gestische Kompositionen gestaltete wie etwa die heiter-elegante Leinwand *Summertime: Number 9A* (1948) [→ S. 42 B](#).

Cut Out ist in einer Fassung überliefert, die nicht Pollock, sondern seine Witwe Lee Krasner Ende der 1950er-Jahre herstellte. Als der Künstler 1948 das Messer zur Hand und das Werk in Angriff nahm, hatte er das figürliche Extrakt in der schon genannten Collage *Cut-Out Figure* [→ S. 32 1](#) verwertet, in der es ihm ein weiteres Mal gelang, das innerlich und außen herum von energetischen Markierungen belebte Männchen als Tänzer zu animieren. Die beschnittene Leinwand blieb im Atelier liegen. 1950 ist sie dort zufällig unvollendet – ohne zweite Bildschicht – von Hans Namuth aufgenom-

41

men worden, als er sein Objektiv auf den malenden Künstler richtete [→ S. 33 L](#). Eine Aufnahme desselben Fotografen, die er kurz nach Pollocks Tod in dessen Werkstatt anfertigte, überliefert uns eine Werkfassung, zu der der Künstler selbst gelangt war – ob er sie als definitiv ansah, lässt sich nicht mehr entscheiden [→ S. 43 D](#).⁸ Zweifellos aber löste Krasner sie auf, um die Leinwand, die Pollock als untere Ebene der Collage herangezogen hatte, zu »retten« und dem Markt zuzuführen.

Diese Leinwand – heute bekannt als *Black and White Painting II* (um 1951) [→ S. 42 C](#) – konnte als Gemälde für sich selbst stehen und ist auch durch eine Signatur als solches autorisiert. Wir haben es mit einem jener Bilder der »nachklassischen« Phase Pollocks zu tun, in denen figurative Elemente in unzweideutiger Art wiederauftauchen und der Linie, obgleich gegossen, wieder die Funktion der konturdefinierenden Zeichnung zukommt. Auch griff Pollock erneut auf eine figurative Formel zurück, die der Bildsprache Picassos entlehnt ist: die Verschränkung von Profil- und En-face-Ansicht eines Kopfes.⁹ Kopfüber erscheint ein solches Antlitz am Fuß der Komposition. Pollock hatte das Gemälde 1951, als er die Produktion dieses Jahres in der Galerie von Betty Parsons präsentierte, nicht ausgestellt.¹⁰ Die Arbeit verblieb im Atelier, ebenso wie das in Form einer aufrechten menschlichen Figur durchbrochene Bildfragment. Irgendwann zwischen 1951 und 1956 – genau weiß man es nicht – hatte der Künstler dann den Einfall, die beiden »Überreste« zu kombinieren, und befestigte das Fragment auf der intakten Leinwand, die er außerdem um 180 Grad drehte.

Als er dies tat, war der Maler nicht bloß auf der Suche nach einer »Folge von Markierungen«, um das »leere Zentrum« zu »füllen«, wie Clark annimmt, der auf die Dokumentation dieser Bildfassung aufmerksam machte.¹¹ Das Gemälde aus dem Jahr 1951 liefert nicht nur ein Binnenmuster für die

2 Zu dieser Werkgruppe vgl. Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, New York 1989, S. 207–213; Clark 1999 (wie Anm. 1), S. 344–355.

3 Zu den *Black and White Paintings* vgl. *Jackson Pollock. The Black Pourings, 1951–1953*, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Art, Boston, Boston 1980; *Jackson Pollock. Blind Spots*, hrsg. von Gavin Delahunty, Ausst.-Kat. Tate Liverpool; Dallas Museum of Art, London 2015.

4 »And this is tantamount to claiming that line [...] has been freed at last from the job of describing contours and bounding shapes. [...] To sum up then:

in Pollock's masterpieces of 1947–50, line is used in such a way as to defy being read in terms of figuration.« Michael Fried, »Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella« (1965), in: ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago und London 1998, S. 213–265, hier: S. 224f.

5 Vgl. ebd., S. 227.

6 Clark 1999 (wie Anm. 1), S. 344.

7 »The abstract will displace the figurative – cut it out, put it nowhere [...]« Ebd., S. 347.

8 Vgl. ebd., S. 351.

9 Diese Formel findet sich etwa auf Picassos *Jeune Fille devant un miroir* (1932), einem heute in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York bewahrten Gemälde, das Pollock besonders interessiert zu haben scheint; vgl. Jonathan Weinberg, »Pollock and Picasso. The Rivalry and the »Escape«, in: *Arts Magazine*, 61, 10, Sommer 1987, S. 42–48, hier: S. 46; *Picasso and American Art*, bearb. von Michael Fitzgerald, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York; San Francisco Museum of Modern Art; Walker Art Center, Minneapolis, New Haven und London 2006, S. 182f.

10 Die Leinwand wurde erst posthum, 1958, in der Sidney Janis Gallery ausgestellt; vgl. O'Connor / Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 148, Nr. 330.

11 »[...] was looking for a sequence of marks to fill it up.« Clark 1999 (wie Anm. 1), S. 344.



A



B

A Jackson Pollock, *Lucifer*, 1947, Öl und Lack auf Leinwand, 104.1×267.9 cm, Anderson Collection at Stanford University (CR 185)

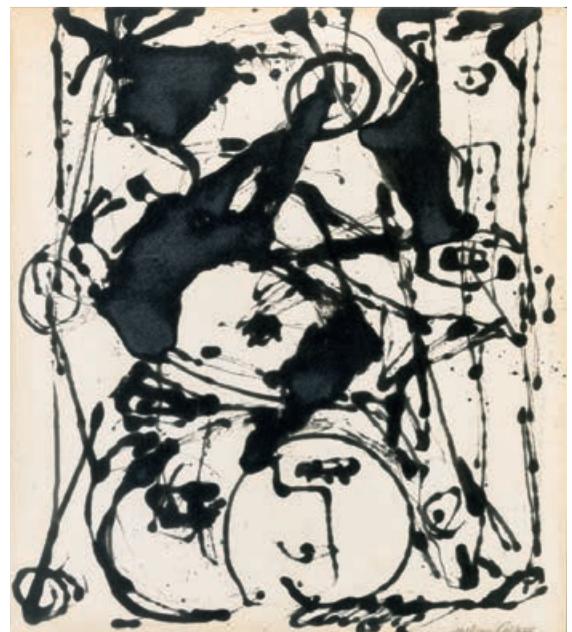
B Jackson Pollock, *Summertime: Number 9A*, 1948, Öl, Lack und handelsübliche Farbe auf Leinwand, 84.8×550 cm, Tate, London (CR 205)

C Jackson Pollock, *Black and White Painting II*, um 1951, Öl auf Leinwand, 87.6×77.8 cm, Privatsammlung (CR 330)

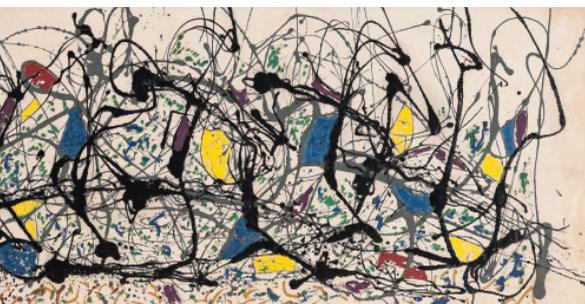
D Jackson Pollocks Atelier in East Hampton, 1956, Foto: Hans Namuth

E *Cut Out* in der von Hans Namuth 1956 fotografierten Fassung (Rekonstruktion: Stefan Neuner)

F Mögliche alternative Kombination von *Black and White Painting II* (um 1951) und dem Fragment von 1948 (Rekonstruktion: Stefan Neuner)



C



D



E



F

ausgeschnittene Figur, es dient der kleineren Leinwand an deren Außenseiten zugleich als Rahmung → S.43 E – handelt es sich doch um eine Komposition, die ihrerseits mit einer Art Umrandung versehen ist, was damit zu tun hat, dass Pollock die *Black and White Paintings* nebeneinander auf große Leinwandbahnen gemalt und erst hernach voneinander abgetrennt hatte.¹² Das drei Jahre ältere Fragment ließ sich nun so gut in die bestehende Umrandung einfügen, dass sich vermuten lässt, Pollock habe gar nicht intendiert, die Collage auf die Ausmaße des kleineren, oben liegenden Formats zu reduzieren, hätte er sich für diese Kombination definitiv entschieden.

Tatsächlich wäre es möglich gewesen, das Fragment des Jahres 1948 dem getropften Rahmen des Gemäldes von 1951 noch besser einzupassen, so nämlich, dass es von schwarzen Linien allseitig gerahmt gewesen wäre → S.43 F. In dieser Position hätte sich zudem ein verblüffendes Zusammenspiel von Binnenzeichnung und figürlicher Kontur, vor allem im Bereich der Arme ergeben. Die Konturen des Ausschnitts und die schwarzen Linien im Inneren schwingen zusammen und verleihen der Figur eine Dynamik, die der Leerform allein nicht zukommt. Pollock hätte so mit Leichtigkeit seiner Reihe rhythmischer Collagen einen weiteren Tänzer hinzufügen können.

Der Künstler entschied sich aber anders. Die Figur insgesamt zeichnet sich in der von Pollock realisierten Kombination mit noch weniger Prägnanz ab als in der hypothetischen Fassung – zu stark ist der Kontrast zwischen der blanken Leinwand und den schwarzen Farbgrüssen in der unteren Bildschicht. Ganz anders als in Krasners überlieferter, heute bestehender Variante ergibt die Überlagerung eher einen Effekt der Camouflage. Die Hauptsache ist aber, dass in der Anordnung, wie sie Namuth 1956 fotografierte, im Kopf des Männleins das Auge des picassoeskens Gesichts auf *Black and White Painting II* isoliert auftaucht. Dieses Ergebnis hat mit den Collagen des Jahres

1948 wenig gemein, aber sehr viel mit Gemälden, an denen Pollock in seinen letzten Jahren malte: *Ocean Greyness* (1953) → Kat.101 ist ein Beispiel, ein anderes *Scent* (um 1953–1955) → S.46 G. Bei Letzterem lichtet sich die – in diesem Fall mit dem Pinsel aufgetragene – abstrakte All-over-Textur an einer Stelle nahe dem oberen Bildrand in etwa auf der Mittelvertikale vor einem Auge, das aus der Tiefe des Bildes zu starren scheint. Links davon, etwas höher, gibt es ein zweites, noch unheimlicheres Auge, das sich von einem schwarzen kreisrunden Feld abhebt. Und hat man dies erst einmal ausgemacht, entdeckt man noch weitere und noch viel mehr Augen in dem Bildfeld, und man kann den Eindruck gewinnen, dass es uns aus dutzenden Augen anstarrt. Im Kontext dieser Gemälde dürfte Pollocks finale Fassung von *Cut Out* zu sehen sein.¹³ In jenen Werken ging es weder darum, die Unvereinbarkeit von Figuration und All-over-Abstraktion zu inszenieren – gemäß der Fried'schen und Clark'schen Deutung von (Krasners) *Cut Out* –, noch ging es darum, sie in einem dynamischen Bildgefüge konvergieren zu lassen wie in den älteren Collagen aus dem Jahr 1948. Was Pollock erprobte, war die Verknüpfung des abstrakten Feldbildes mit einem körperlosen und ungeheuren Blick.

2. In *Scent* und *Ocean Greyness*, aber auch in *Cut Out* kam Pollock auf eine Gruppe von Bildern zurück, die er 1946 und Anfang 1947, unmittelbar bevor er in seine »klassische« Periode eintrat, geschaffen hatte. Die beiden berühmten Gemälde *Eyes in the Heat* (1946) → S.46 I und *Shimmering Substance* (1946) → S.46 H zählen dazu, aber auch die weniger bekannten *Earth Worms* (1946) → S.47 J, *Eyes in the Heat II* (1947) und *Shimmering Image* (um 1947). Die ersten beiden werden oft in der Literatur zitiert, weil Serge Guilbaut sie mit den Fantasien und Ängsten des beginnenden Atomzeitalters in Verbindung brachte und *Shimmering Substance* sogar für eine »Darstellung der

12 Die noch unbeschnittenen Leinwände sind auf Fotografien Hans Namuths zu sehen, die er 1951 in Pollocks Atelier aufnahm; vgl. → S.43 D. *Black and White Painting II* wurde zusammen mit *Number 24, 1951* (1951), das Pollock für ausstellungswürdig erachtete und im Entstehungsjahr in der Betty Parsons Gallery präsentierte, auf einen Leinwandabschnitt gemalt; vgl. O'Connor / Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 149, Nr. 331.

13 Am Ende seiner Karriere kommt Pollock damit auf Bildstruk-

turen zurück, die in der Malerei des Surrealismus wurzeln, nicht zuletzt bei Max Ernst. Zur Bedeutung der Schichtung und der Vorstellung von einer Malerei, die auf einen als Instanz »unbewusster Produktion« verorteten Tiefengrund bezogen ist und aus ihm hervorgeht, vgl. Ralph Ubl, *Prehistoric Future. Max Ernst and the Return of Painting between the Wars*, übers. von Elizabeth Tucker, Chicago 2014.

14 Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter*

Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg, übers. von Ulla Biesenkamp, Dresden und Basel 1997, S. 126f.

15 Zu *Galaxy* vgl. Francis Valentine O'Connor (Hrsg.), *Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works. Supplement Number One*, New York 1995, S. 78. Zum Prinzip der Übermalung bei Pollock mit weitreichenden, unserer Ansicht nach zu weitreichenden Hypothesen zu den *Drip Paintings* als Bildern, die mit figurativen

Motiven begonnen wurden, vgl. Pepe Karmel, »Pollock at Work. The Films and Photographs of Hans Namuth«, in: *Jackson Pollock*, hrsg. von dems. und Kirk Varnedoe, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York; Tate Gallery, London, New York 1998, S. 87–137.

16 Vgl. Omri Moses: »Jackson Pollock's Address to the Non-human«, in: *Oxford Art Journal*, 27, 1, 2004, S. 3–22, hier: S. 5f.

17 Es ist Lee Krasner, die uns eine umstrittene Aussage Pollocks überliefert, wonach dieser

Atombombe« und deren »Stilisierung zu einem Mythos« hielt.¹⁴ Die Assoziation dieser Bilder mit einer destruktiven Gewaltentfesselung, deren Anblick der berühmte Zeuge Robert Jungk mit »heller als tausend Sonnen« beschrieb, wird durch ihre blendungsartige Wirkung nahegelegt, am stärksten bei dem zuletzt genannten Gemälde. Sie kam durch die Übermalung – und, wenn man so will, auch effektive Zerstörung – eines fertigen Gemäldes beziehungsweise einer unteren Bildschicht zustande, die sich hellster Farben bedient. Auch die ersten *Drip Paintings* – wie *Galaxy* → Kat.86], dem das figurative Gemälde *The Little King* (um 1946) → S.153^H] zum Opfer fiel – wurden im folgenden Jahr auf diese Weise hergestellt.¹⁵ Ein Umstand, aus dem Rückschlüsse auf die antifikurative Stoßrichtung des »klassischen« Bildmodells Pollocks gezogen wurden.¹⁶ Aber die Grundidee der Werksequenz ist die einer Schichtung, in der eine sich über das ganze Bild ebennmäßig ausbreitende, lichte Impastotextur eine darunter liegende, in Bunt- und Dunkelfarben gehaltene Ebene überspannt. So wird der Eindruck eines Tiefgrundes erzeugt, über dem das All-over-Gewebe liegt, weniger wie ein »Schleier«, eher wie die unruhige, Strudel ausbildende Oberfläche eines Gewässers.¹⁷ Bei *Earth Worms* und *Eyes in the Heat*, wo dies ja auch im Titel ausgesprochen wird, tauchen aus diesem Grund – wie bei *Cut Out, Scent* und *Ocean Grey-ness* – Augen empor.

Am Übergang zur All-over-Abstraktion scheint Pollock an einer einzigen, aber in psychologischer Hinsicht fundamentalen Qualität figurativer Bilder interessiert – an ihrem Potenzial, den Beschauer gleichsam aktiv zu adressieren, den Blick, den dieser auf sie richtet, zu erwidern, oder eher diesem Blick zuvorzukommen, sofern Bilder, die Augen gegen ihr Publikum aufschlagen, dieses schon zu fixieren scheinen, bevor es sich ihrer Betrachtung zuwendet. An diesem Potenzial war Pollock um 1940 in Gemälden wie *Head* → S.47^K] in Sonderheit gelegen, und Arbeiten wie *Bird* → Kat.46] zeigen

eine Tendenz, das Auge zu isolieren und von einem Körper abzuspalten. Zieht man aber die ganze Serie der an der Wende zum Jahr 1947 entstandenen Werke in Betracht, so scheint diese Ablösung noch weiter zu gehen, nicht nur in der Multiplikation von Augen, sondern bei *Shimmering Substance* → S.46^H] auch in einer Verschiebung eines blickhaften Moments auf die Oberflächentextur des Bildes. Nahe dem Bildzentrum, etwas rechts davon, gibt es eine Stelle, wo eine weiße Markierung, die zu dieser Textur gehört, auf einem kleinen, runden, roten Farbfeld liegt und als Andeutung einer Pupille gesehen werden kann. Es ist, als würde die Pupille hier mit dem Glanz im Auge zusammenfallen und als wäre das Schimmern, das hier Thema ist, ein solcher sich in zahllosen Reflexen fortpflanzender Widerschein; ein Glitzern zudem, das sich radial auszubreiten scheint und sich in einem großen, gelb leuchtenden Kreis um das Bildzentrum verdichtet, in dem das Bildganze eine Pupille zu erhalten scheint.

Bevor Pollocks »klassische« Phase einsetzt, scheint seine Malerei einen Abstraktionsprozess zu durchlaufen, der den Weg einer Ablösung des Auges von Figur und Körper, seiner Transformation in ein Glänzen und Schimmern nimmt, das sich in einer pulsierenden, kreisförmigen Bewegung über die Bildoberfläche zu verbreiten scheint. In Gestalt eines in sich kreisenden und in sich verschlungenen Gespinnsts wird 1947 dann Pollocks getropfte All-over-Linie auftreten. In *Vortex* → S.47^L], aber auch in *Prism* und *The Nest*, zirkuliert diese Bewegung um ein Zentrum, das einmal mehr an ein Auge, ein totes und unheilvolles, das Auge eines Wirbelsturms, erinnert. Aber im selben Jahr entdeckt Pollock bereits die Möglichkeit, die Netze seiner Linien, ohne dass sie dabei die dynamische Anmutungsqualität einbüßten, in dezentrierten Strukturen zu entwickeln oder, besser, zu verstricken. In gewissem Sinne ist die dynamisch-energetische Faktur der »klassischen« *Drip Paintings* ein Ziel und die gültige Errungenschaft des Abstraktionsprozesses, der 1946 einsetzte. Aber das ist eine bekannte Tatsache.

3. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass Pollock in der Passage zur »klassischen« Periode ein künstlerisches Problem erneut durcharbeitete, das ihn von seinen ersten künstlerischen Versuchen an begleitete. In einer Ölstudie aus den frühen 1930er-Jahren sind die Themen des Blicks, des Glanzes und des Wirbels bereits exponiert und aufeinander bezogen → S.47^M]. Man vermutet, dass es sich um ein Selbstporträt handelt. Jedenfalls versucht sich

auf die Frage, weshalb er die Arbeit an einem bestimmten Gemälde nicht beendet hätte, als es ein gewisses Bild zeigte, geantwortet hätte: »I choose to veil the imagery.« B. H. Friedman: »An Interview with Lee Krasner Pollock« (1969), in: Pepe Karmel (Hrsg.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles, and Reviews*, New York 1999, S. 35–38, hier: S. 36. Auf William Rubins Nachfrage gab Krasner an, dass sie sich dabei auf *There Were Seven in Eight* (um 1945) bezogen hätte; vgl. William

Rubin, »Pollock as Jungian Illustrator. The Limits of Psychological Criticism« (1979), in: ebd., S. 220–261, hier: S. 253.



G



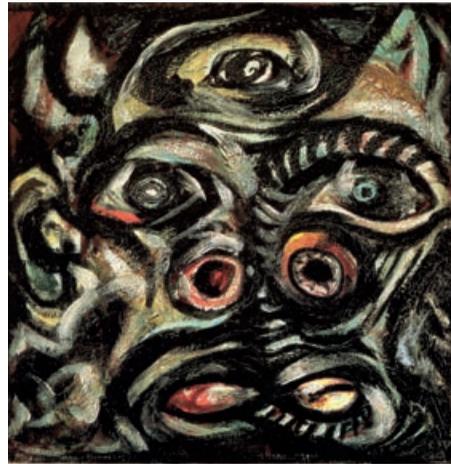
H



I



J



K

G Jackson Pollock, *Scent*, um 1953–1955, Öl und Lack auf Leinwand, 198×146 cm, Privatsammlung (CR 381)

K Jackson Pollock, *Head*, 1938–1941, Öl auf Leinwand, 40,5×39,5 cm, Museu Coleção Berardo, Lissabon (CR 71)

H Jackson Pollock, *Shimmering Substance*, 1946, Öl auf Leinwand, 76,3×61,6 cm, The Museum of Modern Art, New York, Mr. und Mrs. Albert Lewin und Mrs. Sam A. Lewisohn Funds (CR 164)

L Jackson Pollock, *Vortex*, um 1947, Öl und Lack auf Leinwand, 52,3×46,3 cm, Privatsammlung (CR 178)

I Jackson Pollock, *Eyes in the Heat*, 1946, Öl (und Lack?) auf Leinwand, 137,2×109,2 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York) (CR 162)

M Jackson Pollock, *Untitled (Self-Portrait)*, um 1930–1933, Öl auf Kreidegrund auf Leinwand, auf Hartfaserplatte aufgezogen, 18,4×13,3 cm, Courtesy Washburn Gallery, New York, und The Pollock-Krasner Foundation, Inc. (CR 9)



L

J Jackson Pollock, *Earth Worms*, 1946, Öl auf Leinwand, 97×68 cm, Tel Aviv Museum of Art, Schenkung Peggy Guggenheim, Venedig, über die American-Israel Cultural Foundation (CR 163)



M

Pollock hier an einem traditionellen Kunstmittel der Malerei, dem Chiaroscuro. Die kleine Arbeit umweht eine befremdliche Atmosphäre: Pollock malt die Miene eines Erschreckenden, der sich an dem, was er frontal in den Blick nimmt, beunruhigt – und das ist die Sphäre der Betrachter.¹⁸ Die Irritation rührt aber auch daher, dass das durchdringende Starren aus zwei Augen hervorgeht, die in einem dunklen Schatten liegen und mit matten Glanzpunkten betupft sind, die keine Helle in die Pupillen eintragen. Dafür treten die Höhungen rund um die Augen und vor allem auf Nase und Stirn umso kräftiger nach vorne. Um Kinn und Wangen sind diese ins Rötliche spielenden Höhungen mehr als nur Lichtreflexionen, welche die Plastizität der Physiognomie zur Geltung bringen. Sie scheinen das Gesicht flammgleich zu umzüngeln. Man möchte das fast als Indiz dafür nehmen, dass der Schauende das Flackern eines offenen Feuers, vielleicht eine Feuersbrunst, betrachtet, wozu die warmen Töne der Studie schließlich auch stimmen würden. Das Gesicht scheint nicht nur in seinem Ausdruck vom Erschauten affiziert. Es ist, als würde sich dem Antlitz eine aus dem frontalen Off des Bildes kommende Kraft mitteilen, es mag Wärme oder Hitze sein, die in einem wirbelartigen, das Gesicht umrundenden und durchdringenden Bewegungsstrom von Pinselmarkierungen sichtbar wird, die sich vom Gegenstand – über der Stirn mögen sie den Haarschopf beschreiben, darüber aber nicht mehr – loslösen.

Zehn Jahre später, um 1940, beschäftigt sich Pollock mit ganz verschiedenen künstlerischen Phänomenen, mit der indigenen Kunst Nordamerikas ebenso wie mit den mexikanischen Muralisten und mit Picasso. Das schon erwähnte Gemälde *Head* → S.47^K steht in diesen Zusammenhängen. Bei dem gehörnten Schädel, an den links ein Menschenohr angefügt ist, denkt man freilich an Picassos endlose Variationen über das Motiv des Minotaurus und des spanischen Stiers.¹⁹ Aber auch das Totem und die rituellen Masken, die Pollock 1941 in der Ausstellung *Indian Art of the United States* im Museum of Modern Art sehen konnte, sind nicht fern. Das im frühen Versuch implizite formale Problem ist nun mit Händen zu greifen. Es besteht darin, ein Gesicht zu malen, ohne es einfach als Figur in einem Umräum darzustellen. Und es besteht ebenso darin, die ganze Bildoberfläche zu einem Gesicht werden zu lassen oder, anders gesagt, die Darstellung des Gesichts mit der Struktur des All-over zu verschränken. Diese Struktur, wir haben es schon gesehen, ist bei Pollock immer als ein Feld artikuliert, das aus

energetischen, das heißt mit starken Richtungsimpulsen ausgestatteten Markierungen hervorgeht. Und in kleineren Hochformaten und im Quadrat, wie hier, tendieren diese Farbspuren dazu, einen kreisenden Gang zu nehmen und strudelartige Formgefüge auszubilden.

Was ein Gesicht ungeeignet macht, als Gegenstand einer Feldkomposition zu fungieren, ist seine bilaterale Symmetrie mit einer – in Mund und Nase – ausgeprägten Mittelachse. Dagegen arbeitet Pollock an. Er spaltet die Nase oder Schnauze, reduziert sie auf zwei Nüsternlöcher und verfährt ähnlich mit Mund oder Maul. Und er umschreibt diese Formen und auch die Augen mit auseinanderstrebenden Schlingen, Schleifen und Strichfolgen. Alle diese Rund- und Mandelformen sind Zentrum strudelartiger Bewegungen. Die Richtung, in welche die Komposition drängt, ist eine Bildstruktur, wie man sie in *Ocean Greyness* → Kat.101 findet. Pollock beginnt, das Gesicht zu desintegrieren in eine Reihe von Augen und Augpunkten, denen er in *Head* auch das einzelne Ohr und eines der Hörner anähneln und denen er ein drittes – oder je nachdem siebtes oder neuntes – Auge oben hinzufügt; so verstreut er die monströse Visage über die Fläche.

4. Es lässt sich also eine in Pollocks Werk weit zurückreichende »gesichtliche« Ätiologie der oben besprochen Gemälde der Jahre 1946/47 behaupten. Wie aber, muss man fragen, ginge dies mit der Tatsache zusammen, dass der Maler jene Werke 1947 als Teil einer Serie mit dem Titel *Sounds in the Grass* ausstellte, einem Titel, der eindeutig landschaftliche Assoziationen wachruft? In derselben Ausstellung in Peggy Guggenheims Galerie Art of This Century war eine zweite Werkgruppe mit dem Titel *Accabonac Creek* zu sehen, der den Namen eines auf Long Island gelegenen Marschlandes zitiert.²⁰ Pollock war mit Krasner im November

18 Die Studie wird gewöhnlich in Zusammenhang mit Pollocks früher Auseinandersetzung mit der Malerei Albert Pinkham Ryders gebracht; vgl. Landau 1989 (wie Anm. 2), S.32.

19 Vgl. Ausst.-Kat. New York/San Francisco/Minneapolis 2006 (wie Anm. 9), S.182. Landau hält das Bild für ein »mögliches Selbstporträt« und sieht darin jedenfalls ein künstlerisches Zeugnis der Identifikation Pollocks mit Picassos Darstellungen des Minotaurus als Opfer; vgl. Landau 1989 (wie Anm. 2), S.77.

20 Die Ausstellung in der New Yorker Galerie Art of This

Century fand vom 14. Januar bis 1. Februar 1947 statt. Die Serie *Accabonac Creek* umfasste: *The Water Bull* → Kat.80, *Yellow Triangle, Bird Effort, Grey Center, The Key, Constellation* → Kat.84, *The Tea Cup* → Kat.81 und *Magic Light*. Aus der Serie *Sounds in the Grass* waren zu sehen: *Croaking Movement, Shimmering Substance* → S.46^H, *Eyes in the Heat* → S.46^I, *Earth Worms* → S.47^I, *The Blue Unconscious* → S.153^I, *Something of the Past* → Kat.85, *The Dancers* (alle 1946 bzw. um 1946); vgl. O'Connor/Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd.2, S.140–146, 148f., Nr.149–154, 156

1945 von New York City aufs Land, nach East Hampton, gezogen. Die Gemälde dieses Jahres, so suggerieren die Titel der Serien, verarbeiten in irgendeiner Weise die Erfahrungen in der neuen landschaftlichen Umgebung, zu der, wie Krasner einmal betont hat, auch die Weite des Ozeans gehörte.²¹ Die Pinselschreibe beziehungsweise der Markierungsstil – die Farbe ist vielfach direkt aus der Tube aufgetragen –, deren sich Pollock in der *Sounds in the Grass*-Serie befleißigt, mögen vielleicht an den Impressionismus erinnern. Aber die – verglichen mit vorangegangenen Werken – »fröhlichere Gemütslage« (»gayer mood«), in welcher der Maler, wie es im Katalog der Ausstellung heißt, in jenem Jahr gearbeitet haben soll,²² kann man gerade in vorliegender Bildreihe nicht ohne Weiteres entdecken. In der Natur, sofern sie in den Gemälden erscheint, lauern Abgründe. Sie ist vor allem nicht pastoraler Hintergrund für ein geselliges Beisammensein von Menschen, einem Teekränzchen im Garten womöglich, das man, wenn man will, in einem Gemälde der anderen Serie, *The Tea Cup* → Kat. 81, sehen kann. Natur ist nicht Fond für Figuren, sie ist auch nicht landschaftliches Motiv, sondern wird selbst zum Blickträger. Obgleich sie nicht explizit in Tiergesichtern auftritt, konfrontiert sie den Beschauer. Und auch jene animalischen Wesen, auf welche Pollock – angeregt von schlängelnden Liniengängen – eines der Bilder im Titel assoziativ bezog, die »Erdwürmer« → S. 47 J, sind im ganzen Tierreich am wenigsten geeignet, in der Rolle von Blickenden aufzutreten. Vielleicht könnte dieses Getier sachte »Geräusche im Gras« verursachen. Aber wie soll man mit ihm die Augen, die man auch auf dieser Leinwand entdecken kann, in Verbindung bringen?

Wenn man die fragliche Werkgruppe, die Pollocks erste konsequente All-over-Kompositionen umfasst, als Ganzes betrachtet, so ist in ihr das Bildfeld auf die Vorstellung eines Blicks bezogen,

der sich von einem lokalisierbaren Körper abgelöst hat. Er kann von isolierten, über das Feld verstreuten Augen oder von einer abstrakten Textur malerischer Spuren von leuchtender Kraft, die Pollock in Bildtiteln als »Schimmern« beschreibt, selbst ausgehen. In diesem Fall ist der Blick nicht nur nicht an einen Körper, er ist auch nicht an ein Auge gebunden. Wenn diese Analyse zutreffen sollte, dann zeichnet sich in *Sounds in the Grass* ein Verständnis des Blicks ab, das in Jean-Paul Sartres Philosophie eine Parallele hätte. Wir denken an das berühmte Kapitel in *L'Être et le néant* (1943). Die Pointe dieser Erörterung betrifft das Verhältnis des Blicks zum Sehorgan. Der Blick liegt, Sartre zufolge, nicht im Auge des Anderen. Das tut er nur, wenn er nicht auf mich gerichtet ist. Ist er es aber, dann heißt, ihn zu »erfassen«, nicht ein »Blick-Objekt in der Welt erfassen [...], sondern Bewußtsein davon erlangen, *angeblickt zu werden*«. ²³ Dieses Bewusstsein zeitigt eine entfremdende Wirkung. Das sich erblickt findende Ich wird der »distanzlosen Anwesenheit« bei seiner Welt »beraubt«, in dem Moment, da es der Andere als Objekt erfasst und distanziert und darin seine eigene Anwesenheit als distanzlose spürbar wird.²⁴ Die bloße Wahrscheinlichkeit der Gegenwart eines Anderen kann die Empfindung des Blicks heraufbeschwören, wenn – wie Sartre zu bedenken gibt – Schleichende vom Gefühl beschlichen werden, ein Späher könnte sich hinter einem Gebüsch verbergen.²⁵ Ohne dass Augen oder auch nur ein Körper sich zeigen würde, kann der Blick dann aus dem Gebüsch hervordringen. Er muss auch nicht genau lokalisierbar sein, noch sich mit einem Objekt im Sichtfeld verknüpfen. Bekanntlich kann man vermeinen, einen Blick im Nacken zu spüren, ohne sich umgewandt zu haben. Der Blick ist eine beunruhigende Präsenz im Feld der Wahrnehmung. Und es ist sehr wahrscheinlich, dass eine bloße akustische Wahrnehmung – es mögen Geräusche sein, die man im Rasen vernimmt – seine

(*Accabonac Creek Series*), und S. 150–159, Nr. 158–164 (*Sounds in the Grass*). In der Ausstellung war außerdem das Großgemälde *Mural* (1943) zu sehen. Im Sommer 1946 hatte Pollock sein Atelier in einem Schuppen auf dem Grundstück seines Hauses eingerichtet. Der einfache Holzbau wurde versetzt. Er war ursprünglich ein gutes Stück hinter dem Haus gelegen, wo er den Blick auf das Accabonac Creek genannte Marschland verstellte; vgl. Steven Naifeh und Gregory White Smith, *Jackson Pollock. An American Saga*, New York 1989, S. 518f. Die erste Serie, die nach diesem Landstrich

benannt wurde, war noch in dem als Arbeitsraum genutzten Schlafzimmer im Obergeschoss des Wohnhauses entstanden, die andere bereits im Atelierschuppen; vgl. ebd., S. 531. Die Titel reflektieren offenkundig die während der Malarbeit veränderte Relation zur umgebenden Landschaft. Einmal ist es ein erhöhter Ausblick; im Atelier befand sich Pollock dann nicht nur in größerer Nähe zum Boden, die Natur war dort auch in erster Linie akustisch präsent, da der Raum nur über hoch angebrachte Fenster, die Oberlicht einließen, verfügte: »I don't want to be disturbed by the outside view

when I'm working«, soll er seiner Frau erklärt haben, als sie ihm vorschlug, eine Fensteröffnung auf Augenhöhe anzubringen; vgl. Barbara Rose, »Jackson Pollock at Work. An Interview with Lee Krasner«, in: Karmel 1999 (wie Anm. 17), S. 39–47, hier: S. 46. 21 Vgl. Friedman 1999 (wie Anm. 17), S. 37.

22 Bei dem Katalog handelt es sich um ein Faltblatt mit einer Werkliste und einem Kurztexst des Sammlers [W.] N. M. Davis (Bill Davis); vgl. O'Connor / Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 238, Abb. 35.

23 Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer*

phänomenologischen Ontologie (Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften, 3), hrsg. von Traugott König, übers. von dems. und Hans Schöneberg, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 467. 24 Ebd., S. 485. 25 Ebd., S. 465.

Gegenwart hervorbringt: »Was am häufigsten einen Blick manifestiert, ist sicher das Sich-Richten zweier Augäpfel auf mich. Aber er ist ebenso gut anlässlich eines Raschelns von Zweigen, eines von Stille gefolgt Geräuschs von Schritten, eines halboffenen Fensterladens, der leichten Bewegung eines Vorhangs gegeben.«²⁶

Das Szenario, das Sartre zum Gegenstand einer phänomenologischen Analyse macht, ist gänzlich im Bereich der intersubjektiven Relationen angesiedelt. Es dient zur Entfaltung einer Philosophie des Anderen. Ganz unterschiedlich verhält sich dies in der Theorie des Blicks, die Jacques Lacan im Anschluss an Sartre 1964 in seinem Seminar *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* entwickelte.²⁷ Der philosophische Denker der Psychoanalyse löst den Blick nicht nur von Leib und Sehorganen, er löst ihn auch vom Subjekt ab. Er findet sich bei Lacan ganz auf der Seite des Dings. Ein bekanntes Beispiel seines Auftauchens ist das Glitzern einer Sardinendose, die im Sonnenlicht auf dem Meer treibt und von der ein Blick ausgeht, der ein Ich, das in einem Boot sitzt, trifft und betrifft.²⁸ Flimmern, Glanz und Flackern, Manifestationen des Lichts sind in dieser Theorie vorzügliche Manifestationen des Blicks. Im Hintergrund steht eine Komplexierung des rationalistischen Modells des Sehens, auf dem die klassische Perspektivkonstruktion aufruht und das sich in der Erkenntnistheorie René Descartes' wiederfindet. In diesem Paradigma ist das Subjekt Lacan zufolge als »Auge« gesetzt, dem sich die sichtbare Welt als nach geometrischen Projektionsgesetzen reguliertes »Bild« darstellt. Das Ich als Subjekt des Erkennens ist ermächtigt, das Sichtbare nicht nur mit dem Blick zu umfassen, sondern es kategorial zu ordnen und zu beherrschen.

Bei Lacan wird diese zugleich optische und epistemologische Relation von einer zweiten, gegenläufigen Bewegung der Affektion in einer chiasmatischen Wendung überlagert, die von x-beliebigen Punkten in der Welt ausgehen kann und das Subjekt als »Blick« berührt.²⁹ Dieser Blick lässt sich keinem Lebewesen zuschreiben, er hat keinerlei Träger. Im Grunde bezeichnet er nichts anderes als das überraschende, schockhafte, traumatische Affiziertwerden, das heißt die Funktion des Unbewussten selbst. Der Lacan'sche Blick, dessen Paradigma das Glitzern und Glänzen ist, löst die geometral hergestellten Distanzen und Differenzen zwischen den Dingen auf, er lässt den Unterschied zwischen Nähe und Ferne, zwischen Sehen und Berühren kollabieren und springt jäh aus einer visuellen Tiefe

hervor, wenn man es am wenigsten erwartet, wie etwa das Glitzern der Sardinendose aus dem weiten Blau des Meeres. Der Blick bringt so die unheimliche »Feldtiefe« des Sichtbaren »in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit« zur Erscheinung.³⁰

Vom Blick getroffen, verliert das Subjekt seine transzendente Position als privilegierter Bezugspunkt der Phänomene und rückt selbst ins »Tableau« der Welt ein,³¹ es erfährt sich als »Fleck«,³² als amorphes Ding im All-over einer energetisch verstandenen Natur. Im »Feld des Sehens« ist das Subjekt nicht erfassend, sondern wird selbst »erfaßt, gefangen.«³³ »[I]ch sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt«, heißt es bei Lacan.³⁴ Unter den verschiedenen kulturellen Verfahren der »Blickzähmung«,³⁵ der Milderung und Bannung des Blicks, die Lacan untersucht, nimmt die Malerei eine besondere Stellung ein. Lacan begreift die figurative Malerei als »Niederlegung« oder »Pazifizierung« des Blicks.³⁶ Das gemalte figurative Bild fungiert als ein »Schirm«,³⁷ als Abschirmung und Projektionsfläche zugleich. Es lässt die defigurierende Gewalt des Blicks erträglich und ihrerseits betrachtbar werden: indem es den Blick an »Augen« bindet – damit sind zum einen innerbildlich dargestellte Figuren gemeint, vor allem aber die Instanz des Augpunktes im perspektivischen Bild – und indem es eine geordnete, wohlkomponierte Welt zur Erscheinung bringt, in der die Dinge ihren eindeutigen Ort und klare symbolische Bedeutungen haben.

Es ist bekannt, dass Pollock eine Poetik vertrat, die im Surrealismus und Primitivismus wurzelte und einen psychoanalytischen Hintergrund hatte. In einer späten Äußerung, die oft zitiert wird, gibt er an, »aus dem Unbewussten« zu malen, und benennt dies als Ursache seines Schwankens zwischen

26 Ebd.

27 Zu Lacans Blicktheorie, die zugleich ein einflussreiches Modell der Bildtheorie begründet, vgl. Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hrsg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich und Berlin 2005.

28 Von dieser Büchse sagt Lacan »elle me regarde« in eben jenem Doppelsinn; Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, übers. von Norbert Haas, Weinheim und Berlin 1996, S.101f.

29 Vgl. Lacans Diagramme in: ebd., S. 97, 112.

30 Ebd., S. 102.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 102–105.

33 Ebd., S. 98.

34 Ebd., S. 78.

35 Ebd., S. 116.

36 Ebd., S. 107f.

37 Ebd., S. 102–106, 114f.

38 In einem Gespräch mit Seldon Rodman, das dieser mit dem Maler im Juni 1956 führte, als das Museum of Modern Art gerade seine erste museale Retrospektive vorbereitete, erklärte Pollock: »I'm very representational some of the time, and a little all of the time. But when you're painting out of your unconscious, figures are bound to emerge.« Und er fügte hinzu: »We're all of us influenced by Freud, I guess. I've been a Jungian for a long time.« Seldon Rodman, *Conversations with Artists*, New York 1961, S. 82.

figurativen und abstrakten Bildfindungen, die sich in den letzten, allerdings wenig produktiven Jahren nicht mehr in Perioden abwechseln, sondern nebeneinander stehen.³⁸ Beide Arten von Gemälden, nicht nur die figurativen, bringen also einen Gegenstandsbereich zur Anschauung, der, wie Pollock suggeriert, auf die Tiefenschichten der Seele verweist. Als er sich 1946 in der Malerei seiner ländlichen Umgebung zuwandte, tat dies einer Herangehensweise, die – wie er bei anderer Gelegenheit formulierte – bei den »meisten modernen Malern« darin bestand, »aus dem Inneren« zu arbeiten, freilich keinen Abbruch.³⁹ Die Abgründigkeit seiner »Pastoralen« rührt ohne Zweifel daher. Und der Serientitel *Sounds in the Grass* schließlich gibt deutlich zu verstehen, dass die Landschaft vor seiner Haustüre nicht als ein – wie stark auch immer abstrahiertes – Motiv in seine Gemälde eingegangen ist, sondern als eine Szenerie wirksam war, die durch die Anwesenheit von etwas Latentem gezeichnet ist, das sich eher akustisch bemerkbar macht, denn sich als sichtbares Phänomen zu manifestieren. Pollock hatte sich bis dahin des Gegenstands seiner Malerei – wir nehmen einmal an, dass man ihm durchgängig den Namen des »Unbewussten« geben darf – in der Hauptsache auf motivischem und ikonografischem Wege zu versichern versucht. An der Wende zum Jahr 1947 scheint er zur Einsicht zu gelangt zu sein, dass dieses Subjekt sich effektiver in seine Leinwände einschreibt, wenn es nicht ausfiguriert und als Bildgegenstand eingezeichnet und festgestellt wird, sondern als ein Sich-Entziehendes auftritt. Das ließ sich durch die Methode der Schichtung – bei den Übermalungen durch ein buchstäbliches Abblenden eines figürlich manifesten Bildinhalts – bewerkstelligen. Die Figur verschwindet in Pollocks Malerei. Es überdauert aber das Motiv des Auges, das nicht

51

mehr an einen Leib, sondern an einen opaken Tiefengrund des Bildes gebunden ist, aus dem Blicke hervorzudringen scheinen. An die Stelle der Figur tritt eine unheimliche Latenz, eine beunruhigende Ansprachequalität des Gemäldes, die an die Erfahrung des Angeblicktwerdens erinnert, wie Sartre sie analysierte. Pollock scheint aber auch herausgefunden zu haben, dass die schiere Adressierung des Betrachters, wo sie auch nicht mehr von körperlosen Augen, sondern vom Bildfeld selbst ausgeht, wenn es ein schimmerndes Strahlen zu verströmen scheint, die Wirkungsqualität einer verstörenden Präsenz entfalten kann. Die abstrakte Malerei Pollocks in den Jahren vor 1951 läuft auf die Herstellung eines Bildfeldes hinaus, das ein blickhaftes Moment direkt zur Erscheinung bringt, ohne es zähmen oder stabilisieren zu wollen.

5. In den *Drip Paintings* der folgenden Jahre wird der dynamischen Qualität der Pollock'schen Faktur freies Spiel gewährt. Diese Dynamik wird ein so wesentlicher Aspekt seiner Malerei, dass man ihr einen zentralen inhaltlichen Status zuerkennen muss. Michael Leja konnte zeigen, dass Konzeptionen, die das Unbewusste als ein Aggregat von Energieströmen fassen, in den diskursiven Kontexten der Kunst Pollocks von Bedeutung waren.⁴⁰ Dass die produktionsästhetische Seite seiner »klassischen« Gemälde, die zu einem gewissen Grad aus einer automatistischen Motorik des Farbauftrags hervorgegangen sind, an den Surrealismus anschließt, liegt ebenfalls auf der Hand und ist oft benannt worden.⁴¹ Allerdings sollte der Maler seine früheren Entdeckungen nicht vergessen. Die Vorstellung von einer Lichtwirkung, die vom Bild selbst ausgeht, das Thema des Glanzes, bleibt virulent. Es ist sogar ein zentraler Aspekt der Malereiästhetik Pollocks in diesen Jahren. Seine Palette verändert sich. Aus verfahrenstechnischen Gründen greift er auf Lacke zurück. Ihnen eignet eine dem Tropfen förderliche Viskosität. Und unter diesen Materialien entdeckt er die Aluminiumfarbe und nutzt sie extensiv.⁴² Was auf Abbildungen zumeist wie ein grauer Mittelton mit koloristisch integrativer Funktion aussieht, ist tatsächlich oft eine stark reflektierende Farbmaterie, die im Gegenteil mit dem Potenzial ausgestattet ist, die Farbharmonie aufzubrechen.

So ist es beispielsweise im ersten Jahr der »klassischen Periode«, 1947, bei *Lucifer* → S.42 ^A der Fall, wo Pollock mit schwarzen, grünen und grauen Tönen einen vergleichsweise runden Grundakkord etabliert. Der mit dieser Palette ausgeführten All-over-Textur intermittiert er einerseits

Zur Rolle unterschiedlicher Konzeptionen des Unbewussten im Werk Pollocks vgl. Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven und London 1993, S.121–202, Kap.3: »Jackson Pollock & the Unconscious«.

39 »[T]oday painters do not have to go to a subject matter outside of themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within.« Jackson Pollock, »Interview with William Wright« (1950), in: Karmel 1999 (wie Anm.17), S.20–23, hier: S.20.

40 Vgl. Leja 1993 (wie Anm.38), S.194–199.

41 Vgl. etwa David S. Rubin, »A Case for Content. Jackson

Pollocks's Subject was the Automatic Gesture«, in: *Arts Magazine*, 53, 7, März 1979, S.103–109.

42 Zum Einsatz von Aluminiumfarbe bei Pollock, Andy Warhol und Frank Stella, allerdings mit einer Analyse ihrer Wirkung bei Erstem, der wir nicht beipflichten, vgl. Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago und London 1996, S.211f.

leuchtende, sich meist punktförmig materialisierende Farbakzente in Weiß, Gelb, Orange und Rot (auch Blau und Violett). Diese Akzente sitzen vielfach obenauf und drängen visuell nach vorne. Andererseits kommt die Aluminiumfarbe hinzu, um den Farbklang gleichsam von innen her aufzustören. Je nach Lichteinfall scheint diese Farbe in der Tiefe des Gewebes zu liegen, dann glänzt sie jäh auf und bricht hervor [→ S.54 N]. Der Effekt eines Schillerns stellt sich ein. Der Bildtitel bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass man die Instanz, von der eine solche Leuchtaktivität ausgeht, in einem Abgrund zu imaginieren hat. Und Pollock gibt ihr den Namen eines »Lichtbringers« und »Lichtträgers«: *Lucifer*.

Die finale Krise der Pollock'schen Kunst hat in den Jahren 1951/52 einen äußerst produktiven Vorlauf. Wenn am Ende die Quelle, aus der sie sich speiste, beinahe versiegen sollte, so scheint der Maler schon in dieser Phase damit beschäftigt, die Zuflüsse abzugraben. Die Kanäle, über welche seine *Drip Paintings* mit dem kommunizierten, was er als »Unbewusstes« aufzufassen schien, beginnt er nun einzudämmen. Scheinbar irre geworden an Kritikern, die ihm unterstellten, sich als Maler ohne Pinsel mit dem Zufall und dem Chaos verbündet zu haben, versucht er den Beweis anzutreten, dass er auch in der ihm eigenen Malmethode als Meister des *disegno* zu brillieren vermag. Die Rückkehr zur Figuration ist ein selbstverständlicher Moment dieses Manövers, und die erneuten Versuche, den tiefenpsychologischen Gegenstand seiner Kunst in einer manifesten Ikonografie dingfest zu machen, sind eine logische Folge. *Portrait and a Dream* von 1953 [→ S.54 O] ist in dieser Hinsicht durchsichtig. Der Inhalt des im Titel benannten Traums ist links wiedergegeben und hat die zu erwartende Form einer Figuration erhalten, in der weibliche Geschlechtsattribute – es sind zumindest Brüste auszumachen – auftreten. Auch fehlt es nicht an einem Einschub aus dem Symbollexikon Carl Gustav Jungs. Die Sichelform, mit der Pollock den Kopf

dieses Wesens verschränkt, benimmt uns jedes Zweifels, dass die »Mondfrau« [→ Kat.49] zurückgekehrt ist.⁴³ In der ins Figurative gewendeten All-over-Textur mag es zwar oberhalb der Sichelform zwei Augen geben, aber ein »Blick«, wie ihn der »klassische« Pollock mit malerischen Mitteln ins Bildfeld einzutragen verstand, geht von dieser Konfiguration in Schwarz auf Weiß nicht mehr aus. Dafür tritt in der rechten Bildhälfte ein bildinterner Beschauer hinzu, in dem sich der Künstler selbst porträtierte. Wenn Pollock zwischen 1947 und 1950 bereit war, auf Ebene des Verfahrens und auf subtile Weise auch auf Ebene der Bildwirkung – man denke an den Glanz der Aluminiumfarbe – die autoriale Kontrolle ein entscheidendes Stückchen weit aufzugeben, dann ist er am Beginn der 1950er-Jahre damit beschäftigt, sich des Bildes in jeder Hinsicht wieder zu bemächtigen. *Portrait and a Dream*, in dem sich der Künstler in der Position des Subjekts, insofern es Träger des »Auges« ist, installiert, allegorisiert diese Wiederermächtigung. Das Resultat ist eine Montage, in der eine Konfiguration der All-over-Line an einen Blick im schwachen Sinne angebunden wird, an einen Blick, der nicht betrifft, sondern der sich seinerseits als Objekt der Wahrnehmung von außen betrachten lässt.⁴⁴

6. Die *Drip Paintings* der klassischen Periode von 1947 bis 1950 zeigen eine Bewegung, die bei der Multiplikation der Darstellung von Augen ihren Anfang nimmt und dazu führt, das abstrakte Bild als ein Feld zu artikulieren, von dem ein Blick im Lacan'schen Sinne ausgeht, ein losgelöster Blick, welcher ohne Bindung an ein Subjekt oder eine blickende Instanz ist. Die unhintergehbare Aspekthaftigkeit jeder mehr oder weniger perspektivischen figürlichen Darstellung, welche die gemalten Gegenstände stets auf einen bestimmten, durch einen oder mehrere Augpunkte definierten Betrachterstandpunkt bezieht, ist hier aufgegeben zugunsten eines komplexen Spiels der Tropfen, Flecken und Lineamente, welches die klassische Dichotomie von

43 Die mit Jungs Konzeption der »Anima« assoziierte »Mondfrau« scheint bei Pollock, wie Leja argumentiert, die Rolle einer Personifikation des Unbewussten zuzukommen. Nach Krasner soll Pollock die linke Bildhälfte als »the dark side of the moon« bezeichnet haben; Leja 1993 (wie Anm. 38), S. 171.

44 Wenn Pollock in den frühen 1950er-Jahren den Blick wieder in konventioneller Weise zum Thema macht, so wird er just in dieser Zeit in der Malerei Willem

de Koonings und etwas später, von dieser ausgehend, bei Jasper Johns zu einer kritischen Figur; vgl. Stefan Neuner, *Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning*, München u.a. 2008.

45 Donald Judd, »Jackson Pollock«, in: ders., *Complete Writings 1959–1975. Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, Halifax und New York 1975, S. 193–195, hier: S. 195.

46 »Everything is fairly independent and specific.« Ebd.

47 Zum historischen und systematischen Verhältnis von Pollocks Malerei und der Gestaltpsychologie der Mitte des 20. Jahrhunderts vgl. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA, 1994, S. 303–308.

48 Zum Verhältnis von Malakt und Akt der Betrachtung des Werks durch den Künstler vgl. Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton 1987, S. 43–45. Zur Problematisierung der

Repräsentation von Malerfigur und Malakt im Selbstporträt der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts vgl. Michael Fried, »Painter into Painting. On Courbet's »After Dinner at Ornans« and »Stonebreakers««, in: *Critical Inquiry*, 8, 4, Sommer 1982, S. 619–649; vgl. auch ders., »Between Realisms. From Derrida to Manet«, in: *Critical Inquiry*, 21, 1, Herbst 1994, S. 1–36. 49 »When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of »get acquainted period« that I see what I

Detail und Ganzem hinter sich lässt und eine heterogene, nicht einholbare Vielfalt von Abständen und Positionen nahelegt, die vor dem Gemälde eingenommen werden können. Die besten Gemälde Pollocks lassen eine »andere Vorstellung von Allgemeinheit« (»different idea of generality«) erkennen, schrieb Donald Judd im April 1967 im *Arts Magazine* anlässlich der bis dahin umfassendsten Retrospektive des Künstlers, die von April bis Juni jenes Jahres im Museum of Modern Art in New York zu sehen war.⁴⁵ Die Partikularität der Details und möglichen Blickwinkel sei maximal erhöht, so Judd, und dennoch ergebe sich eine Art multipolarer, nicht totalisierter Einheit: »Alles ist ziemlich unabhängig und spezifisch.«⁴⁶ Das cartesianische Betrachtersubjekt figürlicher Darstellung ist hier zerstreut in die Dispersion der unabhängigen und spezifischen Partikel des Bildfeldes. Während die desubjektivierende Wirkung des Blicks von Lacan als traumatisch beschrieben und mit dem Register des »Realen« verbunden wird, kann das Blickhafte, welches sich in den *Drip Paintings* Pollocks niederlegt findet, als Möglichkeit zu einem befreiten, dynamischen Sehen verstanden werden, das nicht am Gängelband des Verstandes geführt wird und kategorialen Einordnungen des Gesehenen in eine Welt aus prägnanten Gestalten, klaren Figuren und wohldefinierten Dingen entsagt.⁴⁷

Zugleich aber erzeugt die Abwesenheit dargestellter Figuren und die typischerweise bei Pollock damit verbundene Auflösung einer einheitlichen Betrachterinstanz – eines »Auges«, wie Lacan sagen würde – eine gefährliche Heimatlosigkeit der Bilder. Die Losschlagung von kategorialen Bindungen, die mangelnde Verortung der *Drip Paintings* im »Symbolischen«, öffnet sie auf eine anarchische Vielfalt semantischer Bedeutungen, die sowohl aufseiten Pollocks – vermittelt über die alten künstlerischen Ideale von Intention und virtuoser Beherrschung der Malwerkzeuge – als auch aufseiten seines Publikums nach Mechanismen der Eindämmung, Kontrolle und Zuschreibung verbind-

licher Bedeutungen rief. Die partielle Rückkehr zur Figuration ab 1951 und die Einführung innerbildlicher Betrachterfiguren wie in *Portrait and a Dream* stellen den Versuch des Künstlers dar, das Bildfeld wieder an die Instanz eines Auges als dessen Erblicktes zu binden. Dieses Auge ist in erster Linie das Auge des Künstlers selbst, der als erster und privilegierter Betrachter seines Werks auftritt. In zweiter Linie ist es das Auge des Publikums, welches den primordialen Blick des Künstlers übernimmt und sich unwillkürlich zu eigen macht.

So soll die innige Verzahnung zwischen Malakt und Akt der Betrachtung suggeriert werden, wie sie in der Tradition figurativer Malerei – zumal beim Selbstporträt – einigermaßen stabilen Bestand hatte, bei Pollock aber ungleich prekärer gestaltet ist.⁴⁸ Denn reflektierendes Betrachten kommt beim *Drip Painting* gewissermaßen immer »zu spät«. Es ist einer konstitutiven Nachträglichkeit – auch aufseiten des Künstlers – unterworfen. »Wenn ich in meinem Gemälde bin, bin ich mir nicht bewusst, was ich tue. Erst nach einer Art ›Kennenlernphase‹ sehe ich, worauf ich hinaus will«, bemerkt Pollock in einem Statement für die erste Ausgabe der Zeitschrift *Possibilities*, die im Winter 1947/48 erschien.⁴⁹

7. Parallel zur werkimmanenten Rekuperation des Bildfeldes als Ort eines anarchischen Blickhaften in den Arbeiten ab 1951, zu seiner Rückbindung an die dargestellte Figur, die wiederum die Figur des Künstlers figuriert, entstand in der Zeit um 1950 – spätestens mit dem berühmt-berüchtigten Artikel im *LIFE Magazine* vom 8. August 1949⁵⁰ – auf der Rezeptionsseite ein kulturindustrieller Verbund, der im Zusammenwirken von Zeitschriftentexten, Reportagen, Fotografien, Filmen, Interviews, Radiobeiträgen, Künstlerstatements, Kritikerstimmen eine externe Referenzebene für die *Drip Paintings* etablierte, die ihre Bedeutung ebenfalls auf die Figur des Künstlers zurückführte.⁵¹ Dies geschah sowohl auf einer ideellen als auch auf einer materiellen Ebene: Zum einen wurde eine öffentliche Persona Pollocks geschaffen – Pollock der Radikale, Unangepasste, Extreme, der Einzelgänger, Schweiger, Amerikaner, Erfinder einer neuen Art der Malerei –, und bestimmte Züge seiner Arbeiten wurden zu Merkmalen jener Persona in Entsprechung gebracht. Zum anderen konzentrierte man sich auf Pollocks revolutionäre Technik des »Dripping«, das heißt auf den Körper des Malers, seine Motorik, das Spiel der Gesten während des Malakts, die meisterliche Handhabung der an sich groben Malwerkzeuge – Stöcke, getrocknete Pinsel, angebohrte

am about.« Jackson Pollock, »My Painting« (1947), in: Karmel 1999 (wie Anm. 17), S. 17f., hier: S. 18.

50 Dorothy Seiberling: »Jackson Pollock. Is he the greatest living painter in the United States?« (1949), in: ebd., S. 63f.

51 Caroline A. Jones betont die historische Notwendigkeit der Kommentierung und Erläuterung von Werken des Abstrakten Expressionismus durch ihre Urheber, während der »klassische« illusionistische Maler das Bild für sich habe sprechen lassen können –

eine Notwendigkeit, der sich auch der notorisch schweigsame Pollock nicht zu entziehen vermochte; Caroline A. Jones, »Making the Artist Talk«, in: Jasenka Gudelj und Paola Nicolini (Hrsg.): *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Kongressdokument, Fondazione Scuola Studi Avanzati, Venedig, 9.–11.12.2004, Mailand 2006, S. 297–308.



N

N Detail von Jackson Pollock, *Lucifer*, 1947, Öl und Lack auf Leinwand, Anderson Collection at Stanford University (CR 185)

O Jackson Pollock, *Portrait and a Dream*, 1953, Öl und Lack auf Leinwand, 148.6×342.3 cm, Dallas Museum of Art, Schenkung von Mr. und Mrs. Algur H. Meadows und der Meadows Foundation (CR 368)

P Pollock beim Malen von *Autumn Rhythm: Number 30*, 1950, Sommer 1950, Foto: Hans Namuth

Q Pollock bei der Arbeit, 1949, Foto: Martha Holmes

R Filmstill aus: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, USA 1951, 10 Minuten

S Filmstill aus: Hans Namuth, *Jackson Pollock 51*, USA 1951, 10 Minuten

T Filmstill aus: Paul Haesaerts, *Visite à Picasso*, Belgien 1950, 20 Minuten

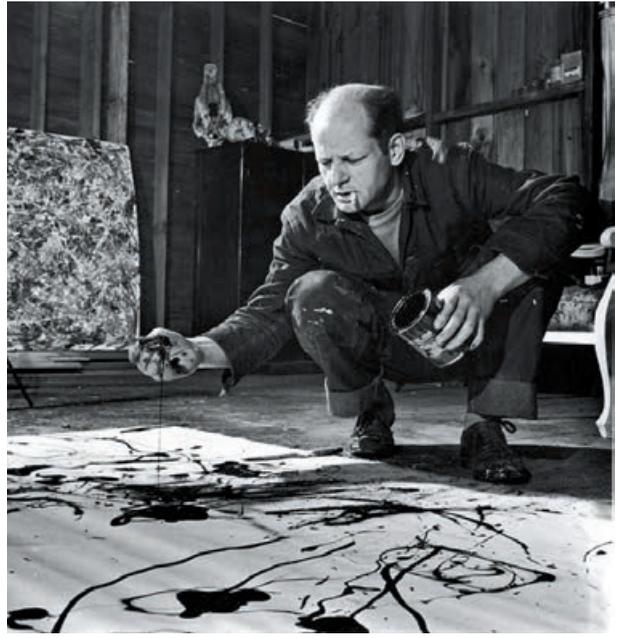
U Filmstill aus: Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso*, Frankreich 1956, 78 Minuten



O



P



Q



R



S



T



U

Farbdosen –, schließlich auf sein Verhältnis zur auf dem Boden liegenden Leinwand und zum umgebenden Raum. Immer wieder wird Pollocks radikal neues Verfahren von Kritikern und Journalisten beschrieben, zuweilen gestützt auf Aussagen des Künstlers, der sich die geschliffenen Formulierungen der publizierten Texte seinerseits zu eigen macht und zur Erklärung seiner Werke verwendet.⁵² Allein in den Jahren 1949 und 1950 entstehen hunderte Fotografien – unter anderem von Martha Holmes, Arnold Newman, Rudy Burckhardt und Hans Namuth –, die Pollock »bei der Arbeit« zeigen. Zwar fand nur ein Bruchteil davon Eingang in Zeitschriften und Reportagen,⁵³ doch im Wechselspiel mit den beschreibenden Texten setzten sie den Herstellungsprozess der *Drip Paintings* als deren eigentliche Bedeutung in Szene, so als würde die Technik des Künstlers den Werken nicht nur die schiere Existenz, sondern gleich auch den Rahmen der Interpretation verleihen. Tatsächlich ist Namuth der Einzige, der Pollock im Sommer 1950 beim Malen in seiner ganzen körperlichen Dynamik fotografierte (→ S.55 P). Auf den Bildern von Holmes, Newman und Burckhardt sind nur die Vorbereitungen zum Malakt zu sehen, sein Ort – das Atelier im Holzschuppen – und seine Utensilien. Oder es ist Pollock zu sehen, wie er den Malakt lediglich *spielt*, indem er über der Leinwand in eingefrorener Pose verharret und Farbe vom unbewegten Pinsel rinnen lässt (→ S.55 Q).⁵⁴ Selbst Krasner beobachtete ihren Mann äußerst selten beim Akt des Malens und pflegte sein Atelier nur zu betreten, wenn Pollock sie explizit dazu aufforderte.⁵⁵

In gewisser Weise ist es also auch Pollock selbst, der dem Malakt durch sein ambivalentes Verhältnis zur fotografischen Abbildung den Status eines Arkanums verleiht, eines Herstellungsgeheimnisses, das es zu hüten gilt, damit es durch die fotografische Reproduktion und Dissemination nicht entwertet wird – als gelte es, die Aura nicht nur der Gemälde, sondern der spezifischen Körpertechnik ihrer Herstellung und der mit dieser verbundenen Geschicklichkeit zu bewahren. Doch wirken die Fotografien, die Namuth von Pollock bei der Arbeit aufgenommen hat, nicht nur entauratisierend, sie re-auratisieren Pollocks Bilder auch, indem sie die schwer lesbaren, abstrakten Linienflechte auf eine latente Tiefendimension hin öffnen – gleichsam die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«⁵⁶ –, auf den Akt ihrer Hervorbringung durch den Künstlerkörper und letztlich auf die Künstlerfigur »Pollock« selbst; während umgekehrt die Fotografien ihre Bedeutung allein

als indexikalische Lichtspuren von Pollocks Technik der Bildproduktion erhalten. Durch die im Atelier erforderlichen relativ langen Belichtungszeiten von 1/25 beziehungsweise 1/50 Sekunde weisen Namuths Fotografien charakteristische Bewegungsunschärfen in der Wiedergabe vor allem von Hand und Malwerkzeug des Künstlers auf.⁵⁷ Sie erlangen dadurch eine genuin filmische dramatische Qualität, in der sich eine scheinbar unbezähmbare Schaffenskraft ausdrückt, ihre Quelle – die Hand des Künstlers – aber bleibt unscharf. Sie wird vom Medium der Fotografie ebenso präsentiert, wie sie verschleiert wird – Exposition und Aura zugleich.

8. Im Folgenden soll nun eine Konstellation verfolgt werden, in der sich die interne, werkimmanente Rückkehr der Figur bei Pollock mit den externen, medial und reproduktionstechnisch vermittelten Mechanismen der Konstruktion einer Autorfigur aufs Engste verschlingt. Eine solche Verbindung ist bereits in den Fotografien Namuths gegeben, in paradigmatischer Form zeigt sie sich jedoch in jenem berühmt gewordenen gut zehnminütigen Film, den der deutschstämmige Fotograf im September und Oktober 1950 auf Pollocks Anwesen in Springs, Long Island, auf 16-mm-Farbmaterial festhielt und in dessen Zentrum Pollocks Malprozess steht.⁵⁸ Geschnitten wurde *Jackson Pollock 51*, dessen Ästhetik zwischen Avantgarde- und Amateurfilm oszilliert, von Paul Falkenberg, der schon mit Georg Wilhelm Pabst und Fritz Lang zusammengearbeitet hatte. Falkenberg war es auch, welcher die immer wieder einmontierten Großaufnahmen von Details des Malvorgangs anregte. Die Bilder werden akustisch von Pollocks eigener, kommentierender Stimme sowie einer Cellokomposition Morton Feldmans hinterfangen, welche die Malgesten in jähem Pizzicati immer wieder unterstreicht und verdoppelt.

52 Vgl. ebd.

53 In einer autobiografischen Notiz aus dem Jahr 1979 berichtet Namuth von der Schwierigkeit, die Fotografien zu veröffentlichen; Hans Namuth, »Photographing Pollock«, in: Barbara Rose (Hrsg.): *Pollock Painting*, New York 1980, o.S.

54 Dieser Umstand mag zum Teil auch mit den Lichtverhältnissen in Pollocks »barn studio« und den dadurch erforderlichen relativ langen Belichtungszeiten zu tun haben.

55 Vgl. Rose 1999 (wie Anm. 20), S. 44.

56 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner

technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1997, S. 471–508, hier: S. 479.

57 Vgl. Namuth 1980 (wie Anm. 53).

58 Namuth drehte zwei Kurzfilme, die Pollocks Malweise dokumentieren. Der erste wurde im Inneren des Atelierschuppens in Schwarz-Weiß gedreht und zeigt die Arbeit an *Number 27, 1950* → S. 331. Diesen ersten Film veröffentlichte Namuth nicht. Zu Namuths Auseinandersetzung mit Pollock in Fotografie und Film vgl.

Die Arbeit wurde zunächst im Juni 1951 im Museum of Modern Art und dann im August auf dem Filmfestival in Woodstock projiziert. Die Reaktionen fielen verhalten und häufig negativ aus. Falkenberg erinnert sich, George Grosz habe dem Film im Jahr 1952 vorgeworfen, das Ahumane in der Kunst zu propagieren.⁵⁹ Namuth wiederum berichtet von einer Rezension der *New York Times*, in der es hieß, die »gezierte und anmaßende« filmische Darstellung von Pollocks Schaffensprozess werfe ein schlechtes Licht auf sein Œuvre.⁶⁰ Der Film stand für wenig Geld zum Verleih an Universitäten und Kunsthochschulen zur Verfügung. Ab 1952 nahm das öffentliche Interesse stetig zu, und als Pollock 1956 starb, war er weithin bekannt.

Jackson Pollock 51 zeigt den Künstler bei der Herstellung mehrerer *Drip Paintings*. Der Film ist als Triptychon konzipiert in der Abfolge: Malen auf Leinwand im Freien – Ausstellen der Bilder – Malen auf Glas. Der erste Teil porträtiert den Künstler beim Malen inmitten der spätherbstlichen Landschaft Long Islands. Die Leinwand liegt direkt auf einem Betonfundament und ist durch Holzbalken an beiden Enden gegen die Einflüsse des Windes gesichert. Die für Pollock ungewöhnliche Arbeitssituation war aufgrund der geringen Lichtempfindlichkeit des verwendeten Farbfilms notwendig geworden. Im Inneren seines »barn studio«, in dem die Fotografien Namuths aufgenommen worden waren, gab es nicht genügend Licht, und man konnte sich bei einem Budget von knapp 2000 Dollar keine Scheinwerfer leisten. Die Arbeit inmitten der welken Gräser betont aber zugleich die Nähe von Pollocks Malerei zur Weite und Horizontalität der umgebenden Naturszenarie. Wir beobachten, wie eine – heute verlorene – Leinwand im extremen Breitformat entsteht. Die Aufnahmen sind dazu angetan, die – von Krasner und Pollock selbst behauptete – Beziehung seiner Kunst zur Landschaft des amerikanischen Westens in Erinnerung zu rufen und zu bestätigen.⁶¹

Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock (Macula, 2, Supplement)*, Paris 1978; Rose 1980 (wie Anm. 53); Jones 1996 (wie Anm. 42), S. 35–36, 72–80; Karmel 1998 (wie Anm. 15); Jones 2006 (wie Anm. 51); Peter R. Kalb, »Picturing Pollock. Photography's Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism«, in: *Journal of Historiography*, 7, Dezember 2012, <http://arthistoriography.wordpress.com/> (19.4.2016).

59 Paul Falkenberg, »Notes on the Genesis of an Art Film«, in: Rose 1980 (wie Anm. 53), o. S. 60 Namuth 1980 (wie Anm. 53).

61 »Jackson is full of the West, Mrs. Pollock said. ›That's what gives it that feeling of spaciousness. It's what makes it so American.« Pollock confirmed this with a reflective scowl.« Berton Roueché, »Unframed Space« (1950), in: Karmel 1999 (wie Anm. 17), S. 18f., hier: S. 19.

62 Zur Differenz von »Cadre« als festem, komponiertem Bildausschnitt des gemalten Tableaus und »Kasch« als räumlich und zeitlich mobilem Rahmen des Kinobildes vgl. André Bazin, »Malerei und Film«, in: ders., *Was ist Film?*, hrsg. von Robert Fischer, Berlin 2009, S. 224–230.

Der erste »Akt« des Films dient vor allem der Dokumentation, Erklärung und Präsentation der Methode Pollocks: Bevor Feldmans Cello einsetzt, begleitet das Voice-over des Künstlers die Filmbilder. Pollocks Stimme ist nicht unmittelbar mit seinem im filmischen Kasch erscheinenden Körper verknüpft.⁶² Sie gibt eine kurze biografische Skizze und erklärt dann Pollocks Technik, leitet uns an, wie die Filmbilder zu sehen sind:

»Ich lebe in Springs, East Hampton, Long Island. Ich wurde in Cody, Wyoming, vor 39 Jahren geboren. [...] Meine Malerei ist direkt. Normalerweise male ich auf dem Boden. Ich arbeite gerne auf einer großen Leinwand. Ich fühle ich mich eher daheim, fühle mich wohler auf einer großen Fläche. Wenn die Leinwand auf dem Boden liegt, fühle ich mich näher, mehr als Teil des Gemäldes. [...] Manchmal benutze ich einen Pinsel, aber häufig ziehe ich es vor, einen Stock zu benutzen. Manchmal gieße ich die Farbe direkt aus der Dose. [...] Ich benutze auch Sand, zerbrochenes Glas, Kieselsteine, Faden, Nägel oder andere fremde Materialien. Meine Methode zu malen entwickelt sich auf natürliche Weise aus einem Bedürfnis heraus. Ich möchte meine Gefühle ausdrücken, statt sie nur zu illustrieren. Technik ist einfach ein Mittel, um zu einer Aussage zu gelangen. Wenn ich male, habe ich eine allgemeine Vorstellung davon, worauf ich hinaus will. Ich kann den Fluss der Farbe kontrollieren; es gibt keinen Zufall, ebensowenig wie es einen Anfang oder ein Ende gibt.«⁶³

Die Stimme erläutert Pollocks Malprozess, und die Filmaufnahmen illustrieren das Gesagte. So autorisieren und beglaubigen sich Filmbilder und Stimme gegenseitig.

Die Montage Falkenbergs deutet einen vollständigen Arbeitszyklus an. Establishing Shot: das horizontale Bild in weiter Graslandschaft. Pollock kommt, setzt sich nieder, zieht sich die weiß

63 »My home is in Springs, East Hampton, Long Island. I was born in Cody, Wyoming, thirty-nine years ago. [...] My painting is direct. I usually paint on the floor. I enjoy working on a large canvas. I feel more at home, more at ease in a big area. Having a canvas on the floor, I feel nearer, more a part of a painting. [...] Sometimes I use a brush, but often prefer using a stick. Sometimes I pour the paint straight out of the can. [...] I also use sand, broken glass, pebbles, string, nails or other foreign matter. The method of painting is a natural growth out of a need. I want to express

my feelings rather than illustrate them. Technique is just a means of arriving at a statement. When I am painting I have a general notion as to what I am about. I can control the flow of the paint; there is no accident, just as there is no beginning and no end.« Jackson Pollock, »Narration Spoken by Jackson Pollock in Film by Hans Namuth and Paul Falkenberg 1951«, in: Rose 1980 (wie Anm. 53), o. S.

besprenkelten Malerschuhe an, kontempliert das noch unfertige Gemälde, rührt seine Lacke, beginnt die Farbmaterie zu träufeln und zu schleudern, in rhythmischer Bewegung, mal stehend, mal hockend, die Länge der horizontalen Leinwand auf- und abschreitend, von rechts nach links und von links nach rechts. Am Ende reinigt er seine Werkzeuge und wischt sich die Hände ab.

Der zweite Teil ist der Ausstellung und Präsentation der fertigen Bilder gewidmet. Er hebt abrupt mit der im Stile des expressionistischen Films gezeichneten nosferatuhaften Schattenfigur des theatralisch Farbe schleudernden Pollock an. Die Schattenrisse der Malerfigur sind mit Detailaufnahmen von Gemälden Pollocks gegengeschnitten und etablieren in ihrem groben Automatismus eine komisch-groteske, allzu mechanische Relation von Ursache und Wirkung. Es folgen längere Schwenks aus großer Nähe über am Boden liegende Leinwände. In erster Linie handelt es sich um *Summertime: Number 9A* (1948) [→ S.42^B], jene Arbeit, die als Fotografie von Arnold Newman prominent im Artikel des *LIFE Magazine* vom August 1949 zu sehen war. Schließlich beobachten wir Pollock dabei, wie er *Summertime* ohne Rahmen oder Keilrahmen direkt an der Wand befestigt. Im abschließenden Schwenk gerät auch eine weibliche Rückenfigur ins Blickfeld der Kamera, privilegierte Betrachterin, die starr und unbeweglich auf einer Bank vor *Summertime* verharrt: Lee Krasner. Das Material wurde in der Betty Parsons Gallery in New York aufgenommen, wenige Wochen vor der Eröffnung der großen Einzelausstellung Pollocks, seiner vierten bei Parsons, in der Gemälde wie *Number 27, 1950* [→ S.33^J], *Autumn Rhythm: Number 30, 1950* und *One: Number 31, 1950* [→ S.33^K] zu sehen waren, Werke, deren Entstehungsprozess Namuth wenige Monate zuvor fotografisch festgehalten hatte.

Schließlich der dritte Teil, dem der Film seine notorische Bekanntheit und einen Gutteil seiner Rezeptionsgeschichte verdankt: das Malen auf Glas. Namuth liegt unter einer horizontalen, 122×183 Zentimeter messenden Glasplatte, die in Tischhöhe aufgebockt ist, die Kamera auf der Brust, und filmt Pollock beim Tropfen und Träufeln der Farbe. Der Kasch, das kinematografische Bildfeld, und das sichtbare Bildfeld des entstehenden Gemäldes überlagern sich.⁶⁴ Die Figur des Malers – zu sehen sind meist der Kopf und die tätigen Hände – wird von einem blauen Herbsthimmel hinterfangen, von dem sich feine ziehende Wolken abheben. Wie bei den Werken, die ab 1951 wenige Monate nach den Dreharbeiten entstehen werden, tritt die (Maler-)

Figur – in vorliegender Konstellation über die mediale Vermittlung des Films – ins Bildfeld des Gemäldes ein, um sich nach und nach ins Gespinnst der fallenden Farbe zu verstricken. Pollock hebt zwei Mal zur Gestaltung des Glasbildes an. Nachdem er beim ersten Versuch den affektiven »Kontakt« zu seinem Werk verloren hat, sieht man die Linke des Künstlers in einer symbolischen Szene die durchgestrichene Signatur »Jackson Pollock 50« – jedes Wort in einer separaten Zeile – mit einem Schwamm vom Glasträger waschen [→ S.55^R]. »Ich habe den Kontakt zu meinem ersten Gemälde auf Glas verloren, und ich habe mit einem anderen begonnen«, lässt sich die Voice-over-Narration vernehmen.⁶⁵

Beim zweiten Anlauf beginnt der Maler nicht mit dem Tropfen schwarzer Lackfarbe und heller Aluminiumfarbe, sondern verteilt materielle Elemente – Drahtgitter, Schnüre, Glasperlen, Kiesel, rötliche und blaue Glasfragmente – auf dem transparenten Bildträger und verleiht so dem durchsichtigen Bildgrund eine gewisse Substanz und Solidität. Das Tropfen der Farbe erfolgt dann nicht, wie beim ersten Mal, mithilfe des Pinsels, sondern direkt aus der Dose, wobei die Farbe zugleich dazu dient, die aufliegenden Elemente auf dem Glasträger zu fixieren, sodass sich eine virtuose Struktur von optisch und materiell dichteren Zentren und elegant geschwungenen Verbindungswegen ergibt. Nach der Fertigstellung des Films ließ Pollock die Glasplatte im Winter 1950/51 im Freien liegen, um sie erst mit Verspätung als Werk eigenen Rechts zu akzeptieren:⁶⁶ *Number 29, 1950* befindet sich heute in der National Gallery of Canada in Ottawa.

9. *Jackson Pollock 51* zeigt den Künstler als Herr seines Verfahrens, der nicht nur das Fließen der Farbe zu kontrollieren vermag, wie es im Voice-over-Kommentar heißt, sondern der die Erscheinungsweise seiner *Drip Paintings* bis hin zu deren Installation im Galerieraum bestimmt. Entsprechend werden die drei Teile des Films vom bildfüllenden Akt des Signierens auf Glas gerahmt, der den Eindruck erweckt, Pollock würde die Zelluloidkader

64 Tatsächlich ist der sichtbare Ausschnitt sehr klein. Nicht einmal ein Achtel der Glasfläche ist zu sehen; vgl. die Rekonstruktion bei Karmel 1999 (wie Anm.15), S.113, Abb.58.

65 »I lost contact with my first painting on glass, and I started another one.« Pollock 1980 (wie Anm.63).

66 Vgl. Barbara Rose, »Namuth's Photographs and the

Pollock Myth«, in: Rose 1980 (wie Anm.53), o.S.

67 Der Film ist also auf sein Erscheinungsjahr vordatiert. Darauf hat unter anderem Rosalind Krauss verwiesen; Krauss 1994 (wie Anm.47), S.301.

68 Die Literatur zur Theorie filmischer Suture ist ausgesprochen vielfältig. Für eine kritische Relektüre der wesentlichen Positionen vgl. Sulgi Lie,

des Films selbst signieren und als parergonalen, doch unerlässlichen Bestandteil seines Werks beglaubigen. Die mechanische Indexikalität der Lichtspuren auf dem Filmmaterial und die virtuose, körpergebundene Indexikalität der Unterschrift Pollocks scheinen in diesem ebenso utopischen wie ideologischen Moment identisch.

Eingangs sieht man, wie Pollock seinen Namen und darunter die Jahreszahl »51« schreibt.⁶⁷ Am Ende nimmt der Film den Akt des Signierens dann wieder auf, indem Pollock seine Unterschrift um ein getropftes ornamentales Motiv verdoppelt → S.55 ^S. Es findet sich also eine gleich zweifache, überdeterminierte Signatur in dem Film: zum einen der handschriftliche Name Pollocks und zum anderen die unverwechselbare Faktur eines »Dripping«, Pollocks »signature style«. Beide Modi sind miteinander verbunden. Feine Fließspuren gehen von manchen der Buchstaben aus, umgekehrt ist eine gewisse Schrifthaftigkeit der »signature drippings« zu erkennen. Mehr noch, die Unterschrift des Anfangs und die »Drippings« am Ende sind buchstäblich Teil ein und desselben Akts: Wie die Analyse der beiden Szenen ergibt, haben Namuth und Falkenberg den Filmstreifen mit ein und derselben durchgängigen Aufnahme des Signierens und ornamentierenden Tropfens einfach entzweigeschnitten und die beiden Stücke an den Anfang und ans Ende des Films gestellt.

Wie die Signatur leistet auch der Kasch der Kinoleinwand die Verknüpfung von Maler, Technik und Werk: Erstens bindet er die blickhaften Bildfelder der *Drip Paintings* zurück an die Funktion eines Auges, an die Instanz einer Figur, als deren Erblicktes sie erscheinen, sei es Pollock selbst beim Verfertigen der Werke oder Krasner als Rückenfigur bei Betty Parsons. Zweitens lässt er die Malerfigur beim Malen auf Glas optisch ins Feld des getropften Bildes eintreten. Dies bewirkt drittens eine enge Verflechtung von Sehen und Machen. Der Maler erscheint als ein Handwerker, der die Tätigkeit seiner Hände einer Kontrolle des Auges unterwirft. Viertens gewinnen all diese Zusammenhänge öffentliche Sichtbarkeit für ein Publikum vor der Filmlein-

wand, das den Blick der Kamera Namuths in einem Akt »primärer Identifikation« übernimmt und zu seinem eigenen macht.

In der von Jean-Pierre Oudart begründeten, auf Paradigmen der Lacan'schen Psychoanalyse zurückgehenden kinematografischen Blicktheorie wird die Zuschreibung des zunächst apersonalen Blicks der Filmkamera an einen innerhalb des filmischen Kaschs erscheinenden Blickträger als »Suture« verstanden, als das »Vernähen« der Lacan'schen Instanzen von Auge und Blick.⁶⁸ Die einfachste Technik der Suture ist das Schuss-Gegenschuss-Verfahren im klassischen Erzählkino. Durch den Schnitt von einem beliebigen Gegenstand auf eine blickende Figur wird der Gegenstand als deren Erblicktes konstituiert. Der Zuschauer vor der Leinwand wiederum übernimmt in einem unbewussten Akt »primärer Identifikation« den Kamerablick und in einem – ebenfalls unbewussten – Akt »sekundärer Identifikation« den Figurenblick als seinen eigenen.⁶⁹ Die gelingende Suture des Erzählkinos setzt Kamerablick, Figurenblick und Zuschauerblick in eins. Daneben besteht freilich immer auch die Möglichkeit der avantgardistischen Desintegration des Regimes der Suture, von Blicken des kalten, mechanischen Kameraauges, wo man einen Menschen erwartete, oder von unheimlichen, asubjektiven Blicken, die sich keinerlei Träger – sei er nun Mensch oder Maschine – zuschreiben lassen.

10. Der im Pollock'schen Œuvre ausgetragene Konflikt der Entkopplung oder Verbindung des getropften, strukturell blickhaften Bildfeldes und der Figur lässt sich also als Suture-Problem beschreiben, ein Konflikt, der sowohl werkimmanent als auch in den medialen Repräsentationen, die sich um die *Drip Paintings* entspinnen, zusehends in Richtung einer Re-Suturierung verläuft, wie bisher dargelegt wurde. Dass diese Entwicklung jedoch nicht geradlinig und stabil erfolgt, sondern der – je nachdem – steten Gefahr oder Möglichkeit der Auftrennung des Bandes zwischen Figur und Bildfeld, zwischen Auge und Blick unterliegt, soll im Folgenden wiederum an *Jackson Pollock 51* erörtert werden. Dazu bietet sich ein struktureller Vergleich mit zwei anderen Filmen an, die einen Künstler bei der Arbeit des Malens zeigen, namentlich Pablo Picasso, Pollocks selbst erkorenen Rivalen.⁷⁰ Beide Filme sind – wie auch Namuths Werk – herausragende Beispiele des Genres der sogenannten »films d'art«, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit der 1940er- und 1950er-Jahre blühte und sich die filmische Darstellung und Propagierung von Werken der bildenden Künste

Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik, Zürich 2012. Die klassischen Texte zur Suture-Theorie stammen von Jean-Pierre Oudart und Daniel Dayan: Jean-Pierre Oudart, »Cinema and Suture«, in: *Screen*, 18, 4, 1977/78, S. 35–47; Daniel Dayan, »The Tutor-Code of Classical Cinema«, in: *Film Quarterly*, 28, 1, Herbst 1974, S. 22–31.

69 Zum Begriff der primären und sekundären Identifikation vgl. Christian Metz, »Geschichte / Diskurs«, in: ders., *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000, S. 73–78; vgl. auch Lie 2012 (wie Anm. 68), S. 20–32.

70 Zur Rivalität Pollocks mit Picasso vgl. Weinberg 1987 (wie Anm. 9); Krauss 1994 (wie Anm. 47), S. 276–303.

der Vergangenheit wie auch der Gegenwart und ihrer Schöpfer, wenn sie noch lebten, zur Aufgabe gemacht hatte.⁷¹ Es handelt sich um *Visite à Picasso* von Paul Haesaerts, 1949 gedreht und erschienen im Frühjahr 1950, dessen Länge von rund 20 Minuten nicht wesentlich von Jackson Pollocks *51* differiert, und um Henri-Georges Clouzots Film *Le Mystère Picasso*, der 1955 gedreht und erstmals 1956 in Cannes vorgeführt wurde und eine geradezu monumentale Länge von 78 Minuten aufweist.

Von Haesaerts' im Ganzen recht konventionellem Film haben vor allem die Szenen Furore gemacht, in denen Picasso, stehend, in kariierter Jacke, die Linke meist lässig in der Hosentasche, mit weißer Farbe und großem Pinsel Figuren auf eine vertikale Glasplatte zeichnet, die – zugleich unsichtbar und formatfüllend – zwischen ihm und die Kamera geschoben ist. Rosalind Krauss äußerte die naheliegende Vermutung, Namuth habe den im Frühjahr 1950 erschienenen Film gekannt und Haesaerts' Einfall als direktes Vorbild für das eigene Dispositiv verwendet.⁷² Sie argumentiert nun, das eigene Malen auf Glas habe Pollock dem großen Rivalen Picasso zu nahe gebracht, den er zeit seines Lebens zu übertreffen suchte, sodass sich der Amerikaner fortan als Hochstapler, Schwindler und Epigone Picassos gefühlt habe. Und in der Tat erlitt Pollock am Abend des 25. November 1950, dem letzten Tag der Dreharbeiten mit Namuth, nach zweijähriger Alkoholabstinenz einen massiven Rückfall. Während des gemeinsamen Abendessens wirft der sturzbetrunkene Künstler den Esstisch um und beginnt auf Namuth einzureden: »Ich bin kein Scharlatan, du bist ein Scharlatan.«⁷³

Doch nicht Anekdotisches interessiert hier, sondern die Form der Malszene Picassos bei Haesaerts, die nicht so sehr als Film- denn als Theater- und Varietészene konzipiert ist: Picasso blickt direkt in die Kamera, er lacht, scherzt, feixt und spricht – auch wenn man ihn im Film nicht hört. Er adressiert sein Publikum direkt. Nachdem er die Umrisse eines Vogels, eines Stiers und einer Blumenvase gemalt hat, zeichnet er mit dem Pinsel genau an der Stelle seines eigenen Gesichts das Antlitz eines Satyrs. Er setzt sich gleichsam eine gemalte Maske auf, die er sofort wieder mit leichter Hand konterkariert, indem er dem Satyr einen überdimensionierten weiblichen Busen verleiht, durch den er schelmisch blickt [→ S.55^T]. Zum Schluss der Folge von Einstellungen lässt er vor einer Flucht gemauerter Durchgänge im Innenraum pflanzenhafte Ranken vom Boden in die Höhe wachsen, die sich bald zur

stehenden nackten Frau entwickeln. Die Figur des Malers und die gemalte Figur stehen in einem organischen Verhältnis zueinander. Die gemalten Figuren sind meist lebensgroß, und ihre ersten erscheinenden Konturen sind in der Regel so angelegt, dass sie den Malerkörper rahmen und umfließen. Es kommt zu einem Spiel der Überlagerungen, die Malerfigur bleibt optisch wie haptisch in engster Fühlung mit den von ihr geschaffenen Figuren, wird Stier, wird Satyr, wird Frau. Die Figuren lösen sich nicht auf wie bei Pollock, sie werden Teil eines proteischen, augenzwinkernden Spiels der Transformationen, das ebenso auf eine unendlich schöpferische Natur verweist wie auf die Schaffenskraft des Malers.

11. Die Ästhetik naturhaften Wachsens und Sprießens, die organische Beziehung zwischen Künstler und Werk, die unendliche Transformierbarkeit der gemalten Figuren in immer neuen Schichtungen von Linien und Farben – all das findet sich auch in dem sechs Jahre später veröffentlichten Werk *Le Mystère Picasso*, wenn auch unter grundlegend anderen kinematografischen Bedingungen. In den großteils ungeschnittenen Kernszenen des Films ist die Glasplatte durch eine nicht grundierte dünne Leinwand ersetzt, die Picasso mit Spezialtinten bestreicht, welche sofort ins Gewebe einsickern und so auf beiden Seiten der Fläche zu sehen sind. Auf der einen Seite der Leinwand malt, verborgen von ihr, der Meister, auf die andere blickt das Kameraauge beziehungsweise das Publikum, welches Zeuge sich geisterhaft wie von selbst ziehender Linien wird. Clouzots Kamera ist lotrecht auf den Bildträger gerichtet. Dieser ist als plane, helle Fläche ohne Verzerrung wiedergegeben und deckt sich somit exakt mit der Filmleinwand. In der Projektion werden Kinoleinwand und Leinwand der Malerei identisch.⁷⁴ Die Genese des gemalten Bildes und seine Rezeption scheinen in Echtzeit parallel zu laufen. Scheinbar abgekoppelt von der Hand des Künstlers, bahnen sich die Linien ihren Weg. Die malerische Arbeit Picassos, die automatische Bildproduktion der Kamera und das naturhafte

71 Zur Geschichte des »film d'art« vgl. Steven Jacobs, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts* (Edinburgh Studies in Film), Edinburgh 2011, S.1–37. Zum Verhältnis von »films on art« und amerikanischer Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Jones 1996 (wie Anm.42), S.60–113.

72 Krauss 1994 (wie Anm.47), S.294–301.

73 »I'm not a phony, you're a phony.« Jackson Pollock, zit. n. Naifeh / Smith 1989 (wie Anm.20), S.653; vgl. auch Namuth 1980 (wie Anm.53). Namuth selbst scheint sich in der Rückschau aus dem Jahr 1979 im Monat zu irren. Er spricht von einem »chilly day in October of 1950«.

74 Zur unterschiedlichen Struktur von Malerleinwand und

Wachsen der Linien scheinen in einem einzigen Werden und Verwandeln der Figuren auf der Leinwand zu konvergieren.⁷⁵

Im Film ist das Entstehen von rund 20 (nach den Dreharbeiten großteils zerstörten) Bildern zu sehen. Auf motivischer Ebene finden sich mehrere Stierkampfdarstellungen, weibliche Akte, zwei Strandszenen, vor allem aber antikisierende Darstellungen, welche die Maler-Modell-Beziehung zum Thema haben und Situationen intensiven Blickens zur Anschauung bringen (→ S.55 u). Das obsessive Blickmotiv – das auch in den Stierkampf-Bildern wiederkehrt – wird in den beiden ersten Werken, deren Entstehung der Film verfolgt, durch die zugleich komische und obszöne Brille der Malerfigur unterstrichen, einziges Attribut ihres ansonsten heroisch-nackten, homerischen Körpers. Wie schon bei Haesaerts zeigt sich auch in *Le Mystère Picasso* eine innige Verbindung zwischen dem Maler und den von ihm gemalten Figuren, die sich in vorliegendem Fall noch gesteigert findet: Wo der aktuelle Malerkörper aufgrund des spezifischen Dispositivs bei Clouzot nicht zu sehen ist, setzt Picasso die Malerfigur selbst ins Bild und verdoppelt die Malszene in der gemalten Darstellung. So wird eine beständige – zugleich körperliche und visuelle – Suture zwischen den Bildern und ihrem »Vater« gewahrt. Parallel dazu ironisieren die Motive – neugierigen, faszinierten, gebannten – Blickens und Starrens das Verhältnis des Kinos zur Malerei, welches die Arkana und Entstehungsgeheimnisse der Letzteren zu enthüllen und ans Licht zu zerren wünscht, doch – im Fall Picassos – der schöpferischen Urkraft der Malerei erliegt.

Erst nach rund 30 Minuten Filmzeit wird der Körper Picassos als Produktionsinstanz der naturhaft wachsenden Lineamente auf der Kinoleinwand enthüllt. Man sieht – in Schwarz-Weiß, während die Malszenen selbst in Farbe gedreht wurden –, wie die Malerleinwand von ihrem hölzernen Gestell genommen wird und dahinter der nackte Oberkörper Picassos zum Vorschein kommt. Spätestens an dieser Stelle, mit dem lange aufgeschobenen »Gegenschuss« auf den Künstler – im Weiteren

61

folgen einige Schuss-Gegenschuss-Montagen –, gibt sich der Kamerablick in emphatischer Weise als Blick des Malers auf die vor ihm sich gestaltende Leinwand zu erkennen, den das Publikum unmittelbar und unwillkürlich als den seinen übernimmt. Die kinematografische Suture von Malerblick, Kamerablick und Publikumsblick gewinnt in *Le Mystère Picasso* eine phantasmatische Dimension, da sie sich über weite Strecken ohne Gegenschüsse vollzieht. Das Publikum rückt direkt in die Position des Malers ein, ebenso wie dessen Schaffensprozess unmittelbar als kinematografischer Einschreibungs- und Wahrnehmungsprozess vonstattengeht.

12. Im Medium der beiden analysierten Picasso-Filme ist aber auch eine Aussage über die Kunst Picassos selbst getroffen. Anders als Pollock sucht er die Figur nicht aufzulösen, sondern sie – zumal im Spätwerk – in beständigen Transformationen, in immer neuen stilistischen Varianten erscheinen zu lassen. Wenn Pollock in den *Drip Paintings* ein Künstler des »Blicks« ist, so muss Picasso als Künstler des »Auges« bezeichnet werden, ein Ausdruck, der hier nicht nur motivische Bedeutung hat, sondern metonymisch für den gesamten Körper des Schaffenden steht. Es ist der Körper des Malers, der den beständigen Verwandlungen der gemalten Figuren zugrunde liegt, ja, der als Prinzip ihres Werdens fungiert. Als solches erscheint er auch aufseiten des Dargestellten und geht in spielerische Hybridformen zwischen Malerfigur und gemalter Figur ein, *natura naturans* und *natura naturata* zugleich.

Krauss hat das Verhältnis Pollocks zu Picasso als das einer doppelten Rivalität beschrieben: als Rivalität um den gemeinsamen Gegenstand des Unbewussten und als Rivalität um eine spezifische Darstellungstechnik, »die Möglichkeit, ein Bild mittels einer in der Luft vollführten Geste zu machen«.⁷⁶ Letzteres bezieht sie auf die berühmten und trickreichen Fotografien, die Gjon Mili 1949 – dem Jahr, in dem auch Haesaerts seinen Film drehte – von Picasso anfertigte und die zeigen, wie dieser mit einer elektrischen Lichtquelle Figuren in die Luft zeichnet. Ein Verfahren, das für Picasso freilich bestenfalls marginal war.

Dieser Essay hingegen hat darzulegen versucht, dass sich Pollocks Bilder der »klassischen Periode« einer »Ent-Nähung«, einer De-Suturierung von Figur und Bildfeld, von Auge und Blick verdanken, die zu einer radikal neuen, blickhaften Organisation des Bildfeldes führt und Pollock in eine fruchtbare Opposition zu Picasso bringt, dessen

Filmleinwand, von Cadre und Kasch, vgl. Bazin 2009 (wie Anm. 62).

75 Es ist André Bazin, der die Bildgenese in *Le Mystère Picasso* mit dem Begriff der *durée* (Dauer) von Henri Bergson in Verbindung bringt; André Bazin, »Ein bergsonianischer Film. *Le Mystère Picasso* (Picasso)«, in: Bazin 2009 (wie Anm. 62), S. 231–241.

76 »[...] the possibility of making an image by the means of an airborne gesture [...]« Krauss 2009 (wie Anm. 47), S. 302.

Kunst sich an immer neuen Verbindungen von Auge und Blick – bei Picasso verstanden als Blick einer Figur oder als Blick auf eine Figur – abarbeitet, ohne den Anker des Figürlichen aufzugeben.⁷⁷

Wenn die Rückkehr der Figur nach 1950 in Pollocks Malerei oft als reaktionäres Moment, als ein Verlust an Originalität und als Niedergang der künstlerischen Qualität der Werke charakterisiert wurde, so muss zweierlei betont werden: erstens, dass die freien, blickhaften Bildfelder Pollocks in ihrer semantischen Unbestimmtheit die unterschiedlichsten werkimmanenten und externen Verfahren der Bedeutungszuschreibung und Rekontextualisierung geradezu herausforderten.⁷⁸ Vorliegender Text hat gezeigt, dass das Problem der Figur gleich in mehrfacher Hinsicht im Zentrum dieser Verfahren steht: als dargestellte Figur, als Figur des Malers, als Instanz eines Auges, als öffentlich sichtbar gemachter Körper des Malers bei der Arbeit, als in Zeitschriften, Filmen, Fotografien Interviews, Kritiken erzeugte Persona des Künstlers.

Zweitens aber gilt es festzuhalten, dass all diesen stabilisierten und stabilisierenden Pollock-Figuren eine Fragilität innewohnt, die feine Risse in jene Figuren zeichnet und sie fortwährend mit Zerfall bedroht. Dies soll abschließend wiederum an Namuths *Jackson Pollock 51* expliziert werden, der eine ganze Reihe von Elementen enthält, welche die mit filmischen Mitteln etablierte Suture von *Drip Painting* und Figur des Malers unterlaufen. Zunächst ist der Voice-over-Kommentar durch die Stimme des Künstlers zu nennen, der eigentlich als Strategie der Authentifizierung gedacht ist und wie eine mündliche Signatur funktioniert. Es ist Pollock selbst, der spricht, seine Kurzbiografie gibt, sein Verfahren erklärt. Jene Stimme aber ist nicht mit dem Künstlerkörper verknüpft, der in den Filmbildern zu sehen ist.⁷⁹ Es ist keine lebendige, gesprochene Stimme, die der Künstler laut werden lässt, während er malt. Sie klingt entfernt und seltsam monoton. Es handelt sich um eine gespenstische Stimme aus dem filmischen Off, die Michel Chion als »akusmatische« bezeichnet hat, als eine Stimme ohne Körper.⁸⁰ Wie Namuth berichtet, wurde Pollocks Kommentar erst längere Zeit nach den eigentlichen Dreharbeiten in New York aufgenommen. Auch handelt es sich nicht um ein einmaliges, spontanes Rededokument des wortkargen Künstlers, sondern um ein gemeinschaftlich von Namuth, Falkenberg und Pollock selbst geschaffenes Pastiche, das sich aus bereits gedruckten Statements und Interviews des Malers sowie aus diversen Artikeln und Kritiken

zusammensetzt. Jones zieht den Vergleich mit einer handschriftlichen, sogar signierten Notiz des Künstlers, die aus dem Jahr 1950 datiert und sich aus verschiedenen Veröffentlichungen speist, die von Pollock in das Medium der Handschriftlichkeit rücküberführt wurden: »Handschriftliche Notizen, die sich in Pollocks Unterlagen fanden, legen nahe, dass der Maler selbst, der sich mit Worten nie leicht tat, diese seinen eigenen Interviews entlehnte, um die neue Rolle der öffentlichen Figur einzuüben, die er gerade zu werden begann.«⁸¹ Die akusmatische Stimme in Namuths Film, die einen montierten Text spricht, ist eben die Stimme dieser »öffentlichen Figur«.

Auch der Akt des Signierens durch Pollock, der den Film wie eine Klammer umgibt, ihn eröffnet und beschließt, erweist sich bei genauer Betrachtung als eine zutiefst zwiespältige, de-suturierende Geste. Der Rechtshänder Pollock signiert nämlich nicht mit der Rechten, seiner Künstlerhand, sondern mit der Linken, die seit der Antike als *manus sinistra* nicht nur für das moralisch Verwerfliche, sondern auch für das ästhetisch Ungeschickte, Linkische, Verkehrte, Misslungene steht. Die bisher in der Literatur nicht bemerkte Seitenverkehrung der Hände Pollocks ist einem genuin filmischen Effekt geschuldet: Um die Signatur des Künstlers an der Oberseite der Glasplatte lesbar zu halten, welche für die unter der Glasplatte postierte Kamera eigentlich seitenverkehrt erscheint, haben Namuth und Falkenberg die beiden Filmstreifen mit den Aufnahmen des Signierens beim Montieren im Schneiderraum um 180 Grad um die Längsachse gekehrt, sodass in der Projektion die Signatur nun nicht mehr in Spiegelschrift erscheint, dafür aber die signierende rechte Hand die Seite gewechselt hat und zu einer linken geworden ist. So werden auch hier Ursache und Wirkung, Produktion und Produkt, Künstler und Werk auseinandergerissen. Die Lesbarkeit der Signatur ist um den Preis erkaufte, dass sie von der falschen, ungeschickten linken Hand geschrieben wird. Und umgekehrt: Im Dispositiv von *Jackson Pollock 51*

77 Das heißt freilich nicht, dass bei Picasso Momente des (traumatischen) Blicks ausgeschlossen sind. Man denke an die *Demoiselles d'Avignon* von 1907 (vgl. Leo Steinberg, »The Philosophical Brothel«, in: *October*, 44, Frühjahr 1988, S. 7–74) oder an die Arbeiten der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre mit ihren monströsen, dekomponierten und ausgestellten Körpern (vgl. T. J. Clark, *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*, Princeton und Oxford 2013, S. 192–233).

78 Darauf hat nicht zuletzt Jones hingewiesen; Jones 2006 (wie Anm. 51).

79 Vgl. Jones 1996 (wie Anm. 42), S. 74.

80 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris 1982; vgl. auch ders., *Le Son au cinéma*, Paris 1992, S. 25–44.

81 »Handwritten notes found in Pollock's effects suggest that the painter himself, never comfortable with words, borrowed them from his own interviews to practice the newly public persona

vermag die »richtige« rechte Hand der Malerfigur immer nur eine verkehrte Unterschrift hervorzubringen.⁸²

Schließlich ist eine fundamentale Heterogenität zu erörtern, welche die Orientierung des Filmraums »hinter der Glasplatte« vom Raum der Betrachter vor der Filmleinwand trennt und nicht nur die Suture von Kamerablick und Wahrnehmung des Publikums unterläuft, sondern auch ein Kernelement von Pollocks Technik konterkariert: das Fallen der Farbe aus einer mittleren Höhe auf einen horizontalen Bildträger, den Gesetzen der Schwerkraft folgend, von oben nach unten. Dieses Fallen wird durch den Einsatz der horizontalen Glasplatte besonders eindrucksvoll sichtbar gemacht. Doch stellt sich zugleich eine Irritation ein, die ihrerseits mit dem Dispositiv des Films zu tun hat: Die Filmleinwand nämlich ist keine horizontale Projektionsfläche, die der räumlichen Lage von Pollocks gläsernem Bildträger entspräche; sie ist – wie ein Tafelbild – vertikal ausgerichtet. Der leiblichen Orientierung des Publikums gemäß, müsste die Farbe im Kasch des Filmbildes – das außer Pollocks Kopf, seinen Händen und Malwerkzeugen keinerlei Orientierungspunkte bietet – also von dessen oberem Rand lotrecht nach unten fallen. Sie fällt jedoch – gemessen an der Orientierung der Körper der Zuschauer – von *hinten nach vorne*, auf das Publikum zu – vor dem unergründlichen Blau eines Bildgrundes, der nach und nach als Himmel lesbar wird. Die filmische Welt im dritten und letzten Abschnitt von *Jackson Pollock 51* ist relativ zur Welt der Betrachter um 90 Grad gekippt.⁸³ Dadurch wird der Eindruck der Schwere der Farbe und ihres Fallens geradezu außer Kraft gesetzt. Stattdessen bricht sich ein schwebendes, schwereloses, antigraves Moment Bahn.

Diese Schwere- und Orientierungslosigkeit erfasst auch die Malerfigur im Bildfeld. Sie hat keinen festen Stand, ist nicht im Boden verankert. Der Maler erscheint ohne Beine und Rumpf, nur aus Oberkörper, Kopf und Armen bestehend.

63

In der Montage bewegt sich die Malerfigur irrlichternd an den Rändern des Kaschs, mal besetzt sie den unteren Rand, dann ragt sie von oben kopfüber ins Bildfeld, dann springt sie im Umschnitt über ein Detail des Glasgemäldes an den linken Rand – ein geisterhaftes Epiphänomen an den Säumen des Bildfeldes.

he was becoming.« Jackson Pollock, zit. n. Jones 2006 (wie Anm. 51), S. 302; vgl. O'Connor / Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 253, D90 und Abb. 56.
82 Das Spiel der Umkehrungen in *Jackson Pollock 51* betrifft aber nicht nur die Signatur, sondern auch die Erscheinungsweise der getropften Farbe: Während die auf die Glasplatte getropfte Aluminiumfarbe auf der »Produktionsseite« Pollocks hell und glänzend ist, erscheint sie im Gegenlicht auf der

»Rezeptionsseite« der Kamera bzw. des Filmpublikums schwarz.
83 Zum komplexen Verhältnis der räumlichen Orientierung von »Weltbild« und »Filmbild« vgl. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main 2008, S. 27f., 31f., 43.



G

G Jackson Pollock, *Troubled Queen*, 1945, Öl und Alkydfarbe auf Leinwand, 188.3×110.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Charles H. Bayiey Picture and Painting Fund und Schenkung der Mrs. Albert J. Beveridge and Juliana Cheney Edwards Collection (CR 128)

H Jackson Pollock, *Number 22A*, 1948, Lack auf Kreidegrund auf Papier, auf Holz aufgezogen, 57.2×77.7 cm, Museum of Fine Arts, Houston (CR 201)

I Jackson Pollock, *Cut-Out Figure*, 1948, Lack, Aluminiumfarbe, Öl, Glas und Nägel auf Karton und Papier, auf Hartfaserplatte aufgezogen, 78.8×57.5 cm, Privatsammlung (CR 1031)



H

J Jackson Pollock, *Number 27*, 1950, 1950, Öl, Lack und Aluminiumfarbe auf Leinwand, 124.6×269.4 cm, Whitney Museum of American Art, New York (CR 271)

K Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, 1950, Öl und Lack auf ungrundierter Leinwand, 269.5×530.8 cm, The Museum of Modern Art, New York, Sidney and Harriet Janis Collection Fund (durch Tausch) (CR 283)

L Jackson Pollock in seinem Atelier in East Hampton, 1950, Foto: Hans Namuth

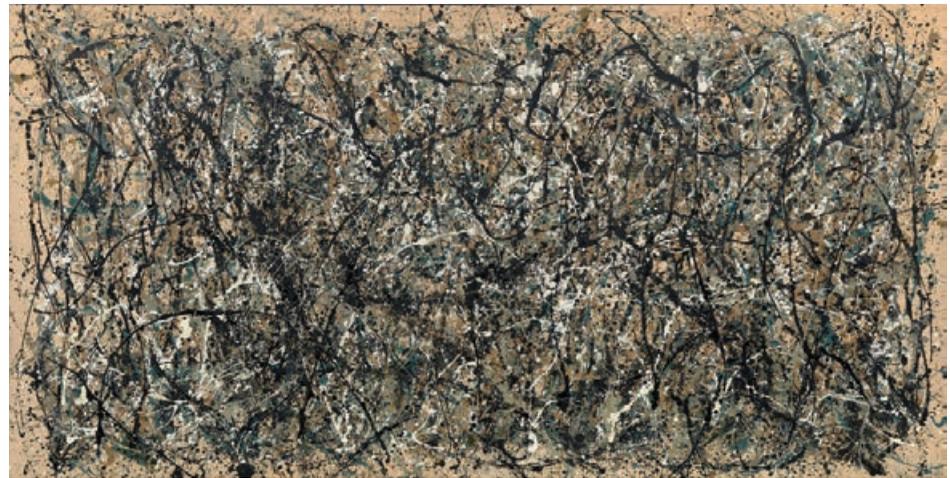
M Lee Krasner in Jackson Pollocks Atelier, um 1949, Foto: Harry Bowden



I



J



K



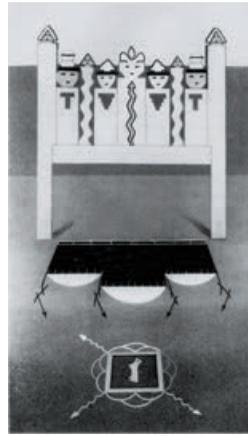
L



M



A



B



C



D

A Wächter der Knife Society in Zia Pueblo, New Mexico, aus: *BAE Annual Report*, 11, 1894

B Altar und Sandmalerei der Snake Society in Zia Pueblo, New Mexico, aus: *BAE Annual Report*, 11, 1894

C Navajo-Indianer bei der Anfertigung einer Sandmalerei während der Ausstellung *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 22.1.–27.4.1941

D Navajo-Sandmalerei aus Arizona (Museum of Navajo Ceremonial Art, Santa Fe, New Mexico), abgebildet im Katalog zur Ausstellung *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 1941

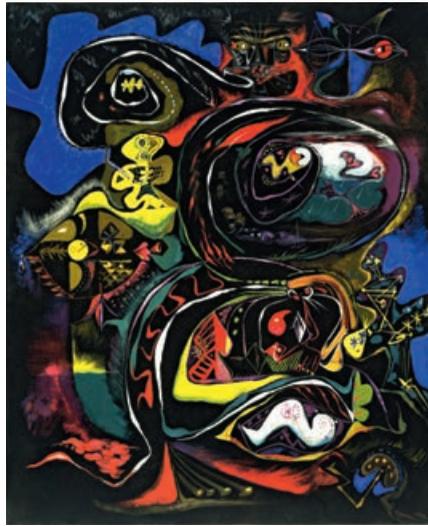
E André Masson, *Méditation sur une feuille de chêne*, 1942, Tempera, Pastell und Sand auf Leinwand, 101,6×83,8 cm, The Museum of Modern Art, New York, anonyme Schenkung

F Pablo Picasso, *Jeune fille devant un miroir*, 1932, Öl auf Leinwand, 162,3×130,2 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Mrs. Simon Guggenheim

G Joan Miró, *Paysage catalan (Le chasseur)*, 1923/24, Öl auf Leinwand, 64,8×100,3 cm, The Museum of Modern Art, New York, Ankauf

H Schwarz-Weiß-Abbildung von Jackson Pollock, *The Little King*, um 1946, Öl auf Leinwand, 127×101,6 cm (CR 144); das Gemälde wurde später von Pollock übermalt, heute trägt es den Titel *Galaxy*, siehe Kat. 86.

I Jackson Pollock, *The Blue Unconscious*, 1946, Öl auf Leinwand, 213,4×142,1 cm, Privatsammlung (CR 158)



E



F



G



H



I

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

Der figurative Pollock

Kunstmuseum Basel
2. Oktober 2016 bis 22. Januar 2017

Ausstellung

Direktor
Josef Helfenstein

Kaufmännischer Direktor
Stefan Charles

Interimistische Leitung
Kupferstichkabinett
Anita Haldemann

Kuratorin
Nina Zimmer

Wissenschaftliche Mitarbeit
Anne-Christine Strobel

Bildung und Vermittlung
Simone Moser, Andrea Saladin,
Christine Müller Stalder

Registrare
Charlotte Gutzwiller, Corina Forrer

Restauratorische Betreuung
Werner Müller, Kristin Bucher,
Sophie Eichner, Annette Fritsch,
Amelie Jensen, Viola Möckel,
Chantal Schwendener, Annegret
Seger, Caroline Wyss Illgen

Fotograf
Martin P. Bühler

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Gerrit Terstiege, Michael Mathis,
Christian Selz, Malik Becker

Ausstellungsaufbau
Claude Bosch, Stefano Schaller,
Andreas Schweizer, Muriel Utinger

Kunstmuseum Basel
St. Alban-Graben 16–20
CH-4010 Basel
Tel. +41 61 206 62 62
Fax +41 61 206 62 52
www.kunstmuseumbasel.ch

Katalog

Herausgeber
Kunstmuseum Basel, Nina Zimmer

Redaktion
Anne-Christine Strobel

Projektleitung Verlag
Anja Besserer

Lektorat
Holger Steinemann

Übersetzungen aus dem
Englischen
Nikolaus G. Schneider (Texte von
Leja, Oshima und Straine)

Gestaltung und Satz
Hug & Eberlein, Leipzig – Basel
Nina Hug, Stephan Eberlein,
Wolfgang Schwärzler

Herstellung
Cilly Klotz

Lithografie
Reproline mediateam, München

Druck und Bindung
Kösel GmbH & Co. KG,
Altusried-Krugzell

Schrift
Schleußig Grotesk

Papier
130 g/m² Arctic Volume White



Verlagsgruppe Random House
FSC® N001967

© 2016 Kunstmuseum Basel,
Prestel Verlag, München · London ·
New York, und Autoren

Erschienen im
Prestel Verlag
in der Verlagsgruppe
Random House GmbH
Neumarkter Straße 28
DE-81673 München

www.prestel.de

Der Verlag weist ausdrücklich
darauf hin, dass im Text enthaltene
externe Links vom Verlag nur
bis zum Zeitpunkt der Buchver-
öffentlichung eingesehen werden
konnten. Auf spätere Verände-
rungen hat der Verlag keinerlei
Einfluss. Eine Haftung des Verlags
ist daher ausgeschlossen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7913-5585-6
(Deutsche Ausgabe)

ISBN 978-3-7913-5586-3
(Englische Ausgabe)

Abbildung Cover:
Jackson Pollock, *Figure*, 1948,
Emailfarbe auf Blüten,
78,5 × 57,5 cm, Städel Museum,
Frankfurt am Main, Eigentum des
Städelschen Museums-Vereins e.V.

Abbildung Vorsatz:
Jackson Pollock an der Türe
seines Ateliers, um 1947
Foto: Wilfried Zogbaum

Abbildung Nachsatz:
Jackson Pollocks Atelier einen
Monat nach seinem Tod,
September 1956
Foto: Maurice Berezov

Copyright

© 2016 für die abgebildeten Werke
von Jackson Pollock: © Pollock-
Krasner Foundation / 2016,
ProLitteris, Zurich / VG Bild-Kunst,
Bonn; von Thomas Hart Benton:
© T.H. and R.P. Benton Testa-
mentary Trusts / 2016, ProLitteris,
Zurich / VG Bild-Kunst, Bonn;
von Joan Miró: © Successió Miró /
2016, ProLitteris, Zurich / VG
Bild-Kunst, Bonn; von Pablo
Picasso: © Succession Picasso /
2016, ProLitteris, Zurich / VG
Bild-Kunst, Bonn; von José
Clemente Orozco: © 2016, Pro-
Litteris, Zurich / VG Bild-Kunst,
Bonn

Bildnachweis

Addison Gallery of American Art,
Phillips Academy, Andover, MA /
Art Resource, New York: Kat. 56;
Albertina, Wien: Kat. 14, 32, 68–70;
Anderson Collection at Stanford
University, M. Lee Fatherree: S. 42 A;
Archiv Museum Frieder Burda,
Baden-Baden: Kat. 81; Archives
of American Art, Smithsonian Insti-
tution: Harry Bowden papers, 1922–
1972: S. 32 M; John D. Graham
papers, 1799–1988, bulk 1890–1961:
S. 99 A; Charles Pollock papers,
1875–1994: S. 78 A; Jackson Pollock
and Lee Krasner papers, circa
1905–1984: S. 99 B; Vor- und
Nachsatz; Arkansas Arts Center:
Kat. 43; bpk / Bayerische Staats-
gemäldesammlungen: S. 79 I;
bpk / Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf / Walter
Klein: S. 222 A; bpk / The Metro-
politan Museum of Art: Kat. 4–6,
8, 9, 16, 20, 21, 23, 30; bpk /
Sprengel Museum Hannover /
Michael Herling / Aline Gwose:
Kat. 96; bpk / Staatsgalerie Stutt-
gart: S. 207 P; Bridgeman Images:
S. 46 Q; Courtesy Center for
Creative Photography, University
of Arizona © 1991 Hans Namuth
Estate: S. 33 L, 43 P, 55 P, 222 B;
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais, Christian
Bahier / Philippe Migeat: Kat. 26;
Philippe Migeat: Kat. 51; Collection
of Robert Aichele: Kat. 35; Collec-

tion of Harry W. and Mary Margaret
Anderson, M. Lee Fatherree: Kat. 53;
Collection of Mark Grotjahn und
Jennifer Guidi, Douglas M. Parker
Studio: Kat. 40; Collection of
Stephen Mazoh: Kat. 84; Dallas
Museum of Art: S. 54 Q; Daros
Collection, Schweiz: Kat. 100;
Dartmouth College: S. 27 C, D, F;
© 2016, Digital image, The Museum
of Modern Art, New York / Scala,
Florenz: Kat. 46, 48, 62, 103; S. 27 E,
33 K, 46 H, 78 B, 152 C, 153 E–G;
Digital Image © Whitney Museum
of American Art: Kat. 15, 38, 61;
S. 33 J; © 2016, Digital Image Muse-
um Associates / LACMA / Art Re-
source NY / Scala, Florenz: Kat. 10,
78; Döpfner Collection, Jens Ullrich:
Kat. 11; Dumbarton Oaks Collec-
tions, Washington DC, USA / De
Agostini Picture Library / Bridgeman
Images: S. 79 H; Eyeworks Film
& TV Drama, Belgien: S. 55 T;
Fondation Beyeler, Robert Bayer,
Basel: Kat. 93; © Fotoarchiv Kunst-
halle Basel: S. 16 A, B, 18 C; Galerie
1900–2000 / Anthony d'Offay:
Kat. 22; Gallery OLYM Inc.: Kat. 34;
Courtesy George Eastman Museum
© Nickolas Murray Photo Archives:
S. 78 C; Glenstone Museum, Tim
Nighswander / Imaging4Art.com:
Kat. 77, 85; Erik Gould, courtesy of
the Museum of Art, Rhode Island
School of Design: Kat. 29; Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institution, Cathy
Carver: Kat. 66; Hood Museum of
Art, Dartmouth College: Kat. 27;
Hospital de la Caridad, Illescas,
Toledo / Bridgeman Images: S. 79 Q;
Joslyn Art Museum: Kat. 86;
KEYSTONE / AP Photo / LIFE,
Martha Holmes: S. 55 Q; Kunsthaus
Zürich: Kat. 54, 99; Kunstmuseum
Basel, Martin P. Bühler: Kat. 37, 58,
71–76, 87, 91, 95; S. 21 F; Kunst-
museum Bern: Kat. 98; Louisiana
Museum of Modern Art, Poul
Buchard / Brøndum & Co.: Kat. 64;
Liz McGranaghan: Kat. 55; The
Menil Collection, Paul Hester:
Kat. 24, 41; Museo Nacional de
Arte Reina Sofia: S. 26 A; Museo
Thyssen-Bornemisza: Kat. 97;
Museum Ludwig / Rheinisches Bild-
archiv Köln: Sabrina Walz: Kat. 102;
The Museum of Contemporary
Art, Los Angeles: Kat. 60; © 2016
Museum of Fine Arts, Boston:
S. 32 Q; Museum of Fine Arts,
Houston / Bridgeman Images: Kat. 3,
7, 33, 57, 65; S. 32 H, 78 P; National
Gallery of Art, Washington, D.C.:
S. 78 F; National Gallery of Australia:
Kat. 67; The National Museum
of Modern Art, Tokio: Kat. 45; The
National Museum of Western Art,
Tokio: Kat. 94; The Nelson-Atkins
Museum of Art: Kat. 2; Kevin Noble,
courtesy of Jason McCoy Gallery:
Kat. 1; Ohara Museum of Art: Kat. 52,
89; Peggy Guggenheim Collec-
tion, David Heald: Kat. 49; S. 46 I,
99 C, 207 F; Philadelphia Museum
of Art: S. 207 E; Pomona College,
Schenck & Schenck: S. 26 B;
Princeton University Art Museum:

Kat. 31, 39; Adam Reich: S. 42 C;
RMN-Grand Palais (Musée Picasso
de Paris) / Mathieu Rabeau: S. 99 P;
Sammlung Alfred Richterich,
Serge Hasenböhler: Kat. 18, 36, 59;
San Francisco Museum of Modern
Art: Kat. 50; Scottish National
Gallery of Modern Art: Kat. 79;
© Sheldon Museum of Art: Kat. 19;
Smithsonian American Art Muse-
um / Art Resource / Scala, Florenz:
S. 78 E; Solomon R. Guggenheim
Museum: Kat. 101; Staatsarchiv
Basel-Stadt, PA 888a N 6 (1) 499
(Archiv des Basler Kunstvereins,
1850–1978): S. 18 P; Städel Mu-
seum – U. Edelmann – ARTOTHEK:
Kat. 88; Stedelijk Museum Amster-
dam: Kat. 80; © Tate, London
2015: Kat. 17, 47; S. 42 P; The Taylor
Foundation: Kat. 28; Tel Aviv
Museum of Art, Elad Sarig: S. 47 J;
University of New Mexico Art
Museum, courtesy of Geistflight
Photography, Albuquerque: Kat. 42;
Courtesy Washburn Gallery /
The Pollock-Krasner Foundation:
Kat. 12; S. 47 M; Wilhelm-Hack-
Museum: Kat. 92

Es wurde jede Anstrengung
unternommen, die Rechteinhaber
aller reproduzierten Abbildungen
zu ermitteln und die Erlaubnis
für die Nutzung einzuholen.
Der Verlag und die Herausgeber
bedauern etwaige fehlerhafte
Angaben oder Auslassungen.
Alle Rechteinhaber, die wir nicht
erreichen konnten oder bei denen
eine fehlerhafte Angabe erfolgt
ist, werden gebeten, Verlag und
Herausgeber zu kontaktieren.

Die Referenznummern der Werke
(CR) beziehen sich auf das
Werkverzeichnis von Francis V.
O'Connor und Eugene V. Thaw
(Hrsg.), *Jackson Pollock. A
Catalogue Raisonné of Paintings,
Drawings, and Other Works*,
4 Bde., New Haven und London
1978, sowie Francis V. O'Connor
(Hrsg.), *Jackson Pollock. A
Catalogue Raisonné of Paintings,
Drawings, and Other Works*,
Supplement Number One, New
York 1995.