

Regine Prange

# Jackson Pollock und der Abstrakte Expressionismus (Teil 1)

In den vierziger Jahren verlagerte sich die moderne Kunstszene von Paris nach New York. Für die neuen Tendenzen in der amerikanischen Malerei bürgerte sich, auf Grund eines Artikels von Robert Coates im »New Yorker« (1944), die Stilbezeichnung Abstract Expressionism ein. Synonym wird der Terminus New York School verwendet. Jackson Pollock (1912–1956) wurde gegen Ende des Jahrzehnts als ihr wichtigster Künstler und sogar als Erbe Picassos, des unumstrittenen Protagonisten der künstlerischen Moderne, gefeiert. Diesen Ruhm verdankte Pollock zum großen Teil den Medien, die seine ungewöhnliche Arbeitstechnik – das sog. Dripping oder Pouring – als sensationelle Aktion inszenierten. In den 1950er Jahren entstanden reinen Drip-Gemälden (*Abb. 1*) wurde die Farbe, oft flüssige Lackfarbe, nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern mit Hilfe eines Stöckchens auf die am Boden liegende Leinwand gegossen oder getropft. Hans Namuths Fotografien (*Abb. 2*) und Filme suggerierten den Eindruck, daß diese Malerei impulsiv erfolgte und ganz in der physischen Anstrengung aufging. Auch die kunsthistorische Forschung wollte das Drip Painting

**Zur Autorin:**

Regine Prange studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Klassische Archäologie und Soziologie in München und Berlin. 1990 Promotion über »Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee« in Tübingen. 1998 Habilitation in Tübingen zum Werk Piet Mondrians. Publikationen über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Geschichte und Methodik der Kunstwissenschaft und zur philosophischen Ästhetik. Nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M. lehrt sie im Wintersemester 1999/2000 an der Philipps-Universität Marburg.

*Abb. 1*

Jackson Pollock: *One: Number 31*, Öl und Lackfarbe auf Leinwand, 269,5 × 530,8 cm, 1950.

New York, The Museum of Modern Art, Sydney and Harriet Janis Collection Fund.

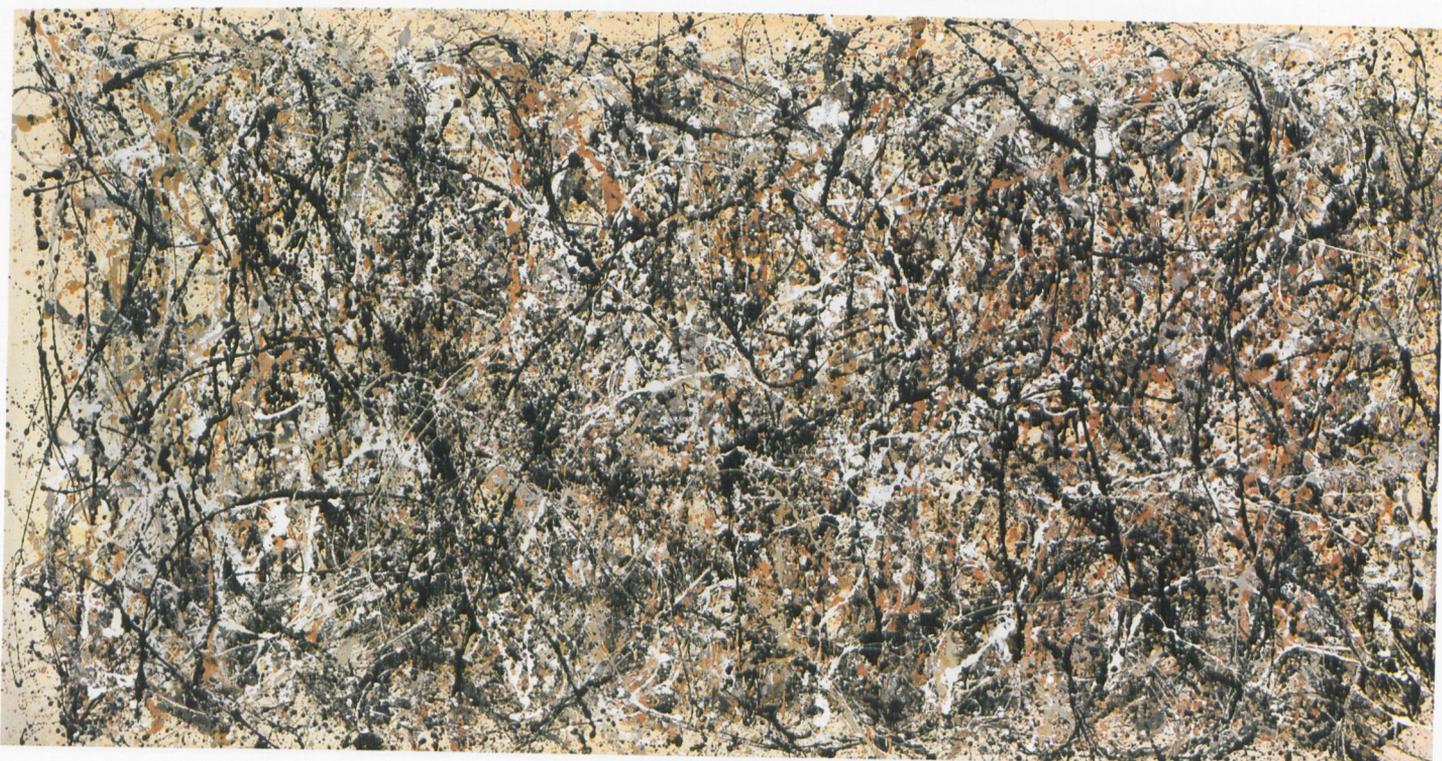




Abb. 2:  
Pollock malt *Autumn Rhythm*,  
1950. Fotografie von  
Hans Namuth. An der  
Rückwand ist ein Teil von  
»One, Number 31«,  
1950, sichtbar.

zunächst als »Choreographie einer Lebensspur« (Haftmann) verstanden wissen. Das abstrakte Farbgeflecht schien eine gewisse erzählerische Funktion zu entfalten, indem es zum authentischen Ausdruck der Persönlichkeit Pollocks erklärt wurde. Und diese Persönlichkeit gehörte nicht nur einem schwierigen, lebenslang mit psychischen Problemen belasteten Individuum an; sie sollte alles verkörpern, was das Bild Amerikas ausmachte: die James-Dean-Gebärde der aufbegehrenden Jugend, die Trinkfestigkeit und den Pioniergeist des Westens, verbunden mit der Erinnerung an die Ritualkultur der indianischen Vorfahren.

Die Betrachtung der künstlerischen Entwicklung Jackson Pollocks wird jedoch zeigen, daß das Drip Painting keineswegs spontan entstanden und auch nicht durch subjektive emotionale Einstellungen und nationale Mythen erklärbar ist. Mit dieser Technik reagierte Pollock auf einen langen Prozeß der Auseinandersetzung mit den Grundlagen bildlicher Repräsentation. Obwohl er einheimische Malerei und Motive indianischer Kunst rezipierte, ist seine Innovation nur als historische Konsequenz der europäischen Avantgardemalerei verständlich, die durch Alfred Barrs Ausstellungen und Ankäufe für das Museum of Modern Art sowie durch die Emigrantenzirkel um Peggy Guggenheims Art of this Century Gallery in New York präsent war.

Seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert hat sich die moderne Malerei mehr und mehr auf ihre materiellen Bestandteile und Strukturen konzentriert. Das Werk Piet Mondrians steht für eine scheinbar kaum noch überbietbare Reduktion der Bildelemente auf Linie und Fläche. Der Abstraktionsprozeß verlief aber nicht eindimensional. In den dreißiger und vierziger Jahren behauptete der Surrealismus, durch den die Gegenständlichkeit auf einer irrationalen antinarrativen Ebene wiederhergestellt wurde, seinen Anspruch auf den Status der Avantgarde. Auch die abstrakten Surrealisten wie André Masson versprachen sich von der Anwendung automatistischer Zeichen- oder Maltechniken eine neue Art der Sinnstiftung und integrierten

Abb 3  
Jackson Pollock: *Going West*,  
Öl auf Gips auf Spanplatte,  
38,3 × 52,7 cm, 1934–38.  
Washington, D.C., National  
Museum of American Art,  
Smithsonian Institution.



stets figurale Elemente. Daneben hatte sich auf internationaler Ebene ein erzählerisch-monumentaler Figurenstil etabliert, der staatlich gefördert wurde und traditionalistisch auf öffentliche Wirksamkeit zielte, dabei zum Teil auch avantgardistische Techniken integrierte.

Pollocks künstlerische Anfänge spielen sich im Spannungsraum dieser Tendenzen ab. Zunächst ist er begeisterter Anhänger des Regionalisten Thomas Hart Benton, in dessen Art Students League er 1930 eintritt. Bentons Malerei schildert, oft in monumentalen Wandbildern, das Leben der amerikanischen Nation. Pollock folgt aber weniger der erzählerischen Neigung des Lehrers, obwohl er in ›Going West‹ (Abb. 3) und ›Cotton Pickers‹ (circa 1935) dieselben Themen behandelt. Sein Interesse gilt der dynamischen Bildraumgestaltung als solcher. Wie Benton setzt er ein ornamentales Lineament aus großen Kurvaturen ein, die, teils eingetieft teils vorgewölbt, den Eindruck eines reliefhaften Raums und einer strudelförmigen Bewegung erzeugen. Anders als in Bentons Historien übertönt diese Raumstruktur aber das erzählerische Moment, erfaßt die kreisende Bewegung das gesamte Bildfeld und versetzt dabei Himmel und Landschaft annähernd in eine Ebene. Das Bildkonzept des Symbolismus, das den perspektivischen Raum durch die ornamentale Flächenstruktur ersetzte, ist das historische Vorbild dieser Kompositionsweise, die Pollock auch durch Albert Pinkham Ryder vermittelt wurde, dessen Landschaften von dunklen Silhouetten dominiert sind und auf jedes erzählerische Detail verzichten. Auch nachdem Pollock die Art Students League verlassen hatte, entwickelte er Bentons Methode weiter, das Bild als eine Struktur von Bewegungslinien zu erfassen. Er kopierte Rubens, Signorelli, Tintoretto, vor allem aber El Greco, um Strukturen von Gewandfalten und Körperbewegungen bloßzulegen, sie zu abstrakten linearen Mustern oder kubischen Facetten zu reduzieren. Das Motiv der gestikulierenden, dichtgedrängten Figurengruppe erscheint in Skizzen der dreißiger Jahre (Abb. 4) zum ersten Mal und wird bis hin zu ›Portrait of H.M.‹ (1945) ein Schüsselmotiv bleiben, an dem

Abb. 4

Jackson Pollock: *Untitled*, Bleistift und Farbstift auf Papier, 45,7 × 30,5 cm, 1937–39. New York, The Metropolitan Museum of Art.



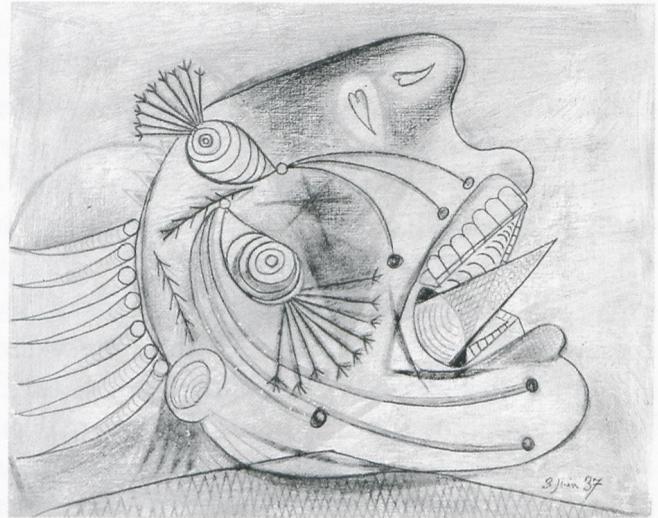


Abb. 5 (links)

Jackson Pollock: *Untitled [Naked Man with Knife]*, Öl auf Leinwand, 127 × 91,4 cm, ca. 1938–40. London, Tate Gallery.

Abb. 6 (unten)

Pablo Picasso: *Kopf einer weinenden Frau, Studie für Guernica*, Bleistift und farbige Kreide und Gouache auf Papier, 23,2 × 29,3 cm, 3. Juni 1937.



sich die Entnarrativierung der Linie und die Dezentrierung der Komposition zum All over vollzieht.

Das Vorbild Bentons wurde abgelöst durch das der mexikanischen Wandmaler José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros und Diego Rivera. 1936 nahm Pollock an einem Workshop teil, den Siqueiros in New York veranstaltete mit dem ausdrücklichen Ziel, Experimente mit modernen Materialien und Werkzeugen anzustellen, um daraus ›Kunst für das Volk‹ zu schaffen. Hier dürfte Pollock zum ersten Mal Methoden des Farbauftrags ohne Verwendung des Pinsels (durch Gießen, Tropfen, Spritzen) erprobt haben. Beispiele für die Drip-Technik aus dieser Zeit sind allerdings nicht bekannt. Deutlicher ist die Rezeption des heroischen Figurenideals der Mexikaner, besonders Orozcos. Anregend fand Pollock offenbar die Verzeichnung und Verzerrung der Körperproportionen und ihre rahmensprengende Dynamik. In ›Naked Man with Knife‹ (Abb. 5) erscheinen muskulöse Körper und aggressive Gebärden in einem ornamentalen Relief aus schwarzen Kurvaturen und gleißend hellen Flächen. Pollocks Suche nach Expressivität ist weniger auf einen bestimmten individuellen oder gesellschaftlichen Ausdruck gerichtet; vielmehr versucht er in der heftigen Gebärde alle konkreten Bedeutungen abzuschütteln und der Linie ihre Funktion als beschreibende Kontur zu entreißen. In der strukturellen Durchdringung der Gründe, wie sie das Körpergeflecht vorführt, stellt er sein Werk in die Nachfolge des analytischen kubistischen Bildes, das 1911/12 erstmals die Hierarchie zwischen ›Figur‹ und ›Grund‹ erschüttert und damit auch die Erwartung an eine Lesbarkeit des Bildes zurückgewiesen hatte.

Pablo Picasso wird zum wichtigsten Vorbild Pollocks, das er ebenso imitiert wie attackiert, zum Beispiel was die Motive aus ›Guernica‹ (Abb. 6) angeht. In dieser monumentalen Allegorie über die Zerstörung der baskischen Stadt Guernica durch Franco und seine Verbündeten erscheinen Pferd, Stier und Frauenfigur als expressive Fragmente. Aufgerissene Mäuler, bleckende Zähne, starrende Augen und hochgereckte Hände sind Symbole eines Leidens, welches das menschliche Maß überschreitet. Pollock treibt die deshumanisierende Gestaltzerstörung weiter. Er transformiert Picassos Motive in den sogenannten Psychoanalytischen Zeichnungen zu ornamentalen Gebilden (Abb. 7) und liiert sie, zum Beispiel in dem Gemälde ›The Moon-Woman Cuts the Circle‹ (circa 1943), mit indianischen Motiven. Die totemistische Verknüpfung von Mensch und Tier ergänzt und kommentiert die kubistisch-ornamentale Gestaltauflösung. So scheinen sich in den Werken ›Composition with Serpent Mask‹ (circa 1938–41) und ›Birth‹ (Abb. 8) alle Bildfiguren gegenseitig hervorzubringen oder ineinander überzugehen; keiner läßt sich die Priorität zuweisen, so daß eine durchgehende Rhythmisierung des Bildraums erreicht wird.

In den frühen vierziger Jahren werden Pollocks Bilder auf provozierende Art zweischichtig. ›Stenographic Figure‹ (Abb. 9) zeigt die Neuerung exemplarisch. Über einer flächig angelegten, an Picassos liegende Akte erinnernden Komposition sind buntfarbige, schwarze und weiße Linienelemente gestreut, die nur teilweise die Flächenfigur mit umschreiben, zum größeren Teil von ihr unabhängig gestaltet sind und sie sogar anzugreifen scheinen. Möglicherweise hat Pollock durch Klees ›hieroglyphisches‹ Spätwerk



Abb. 7 (oben)  
Jackson Pollock: *Untitled*, Farbstift und Bleistift, 15 × 20,6 cm, 1939–40.  
Aufbewahrungsort unbekannt.

Abb. 8 (rechts)  
Jackson Pollock: *Birth*, Öl auf Leinwand, montiert auf Sperrholz, 116,8 × 48,8 cm, 1938–41.  
London, Tate Gallery.

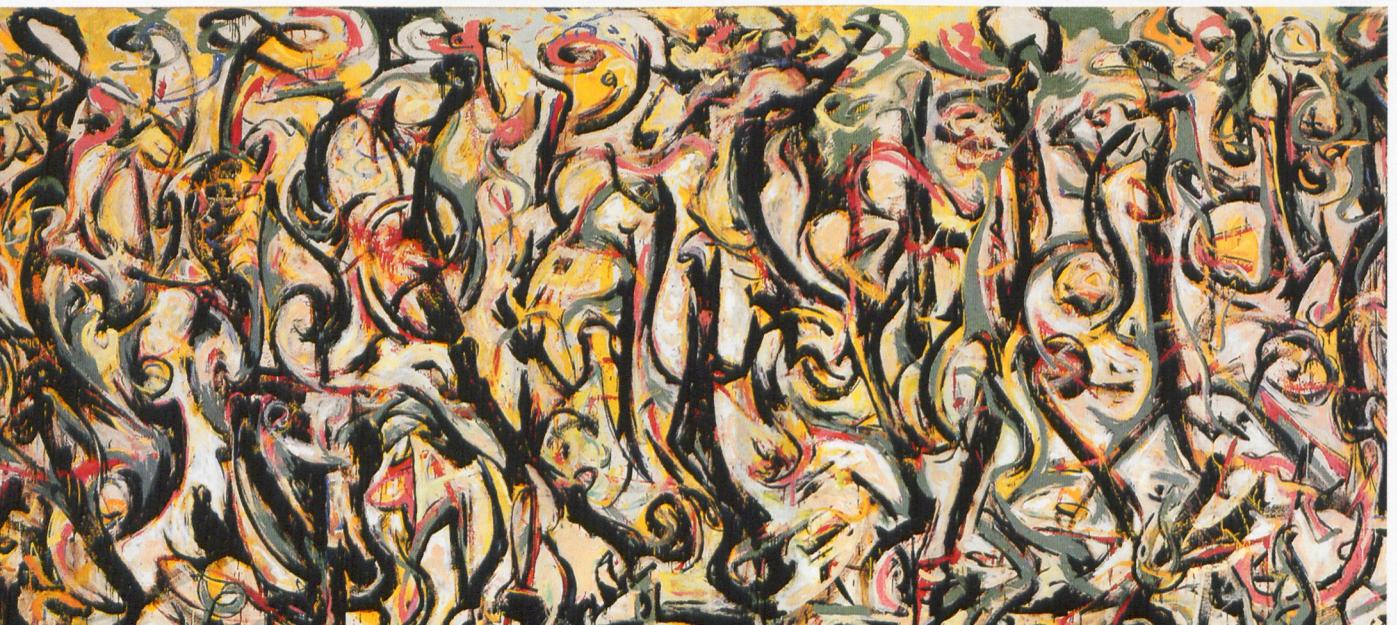


Abb. 9:  
Jackson Pollock: *Stenographic Figure*, Öl auf Leinwand,  
101,6 × 142,2 cm, ca. 1942.  
New York, The Museum of  
Modern Art, Mr. and Mrs.  
Walter Bareiss Fund.



eine Anregung zu dieser neuartigen Gestaltungsweise erhalten. Pollock produziert zu dieser Zeit auch seine ersten Bilder mit tropfender Farbe, angeregt durch den Surrealistenkreis um Roberto Matta Enchauren. Allerdings werden in diesen Werken traditionell gemalte, aus schwingenden Formen bestehende abstrakte Flächenkompositionen durch aufgegoßene Farbbahnen und Tropfsspuren harmonisch ergänzt und nicht etwa gestört wie in »Stenographic Figure«. Zur Radikalisierung der Formaflösung bedurfte es offenbar der weiteren Arbeit mit Pinseltechnik und mit symbolischen Elementen. Für Peggy Guggenheim fertigte Pollock ein riesiges friesartiges Wandgemälde (Abb. 10), in dem das Motiv der gestikulierenden Strichfigurenreihe in einen tänzerisch-abstrakten Rhythmus verwandelt wird. Seine leuchtende Farbigkeit teilt Mural mit vielen anderen Werken dieser Zeit: Den krassen Gegensatz von Schwarz und Weiß ergänzen Gelb, Rosa-Rot und Blau-Grün. Entscheidend für das Kommende ist jedoch die Akzentuierung der Bildfläche durch die in Stenographic Figure erprobte

Abb. 10  
Jackson Pollock: *Mural*, Öl auf  
Leinwand, 243,2 × 603,2 cm,  
1943–44.  
Iowa City, The University of  
Iowa Museum of Art.





Übermalung. In ›Guardians of the Secret‹ (Abb. 11), ›The She-Wolf‹ (1943) und ›Pasiphaë‹ (circa 1943) tritt ein zum Teil flächenhaft ausgedehntes undurchdringliches Grau auf. Durch seine wandartig opake Qualität scheint es sich als Flächengrund für das kreidige Weiß und die Buntfarben anzubieten, doch liegt es vielfach über anderen Malschichten, überdeckt sie teilweise oder tritt sogar selbst als lineares Element auf, so daß das Grau trotz seiner passiven Wertigkeit als aktiver, ja sogar als gestaltzerstörender

Abb. 11  
Jackson Pollock: *Guardians of the Secret*, Öl auf Leinwand, 122,9 × 191,5 cm, 1943. San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Collection.



Abb. 12:  
Jackson Pollock: *Untitled*, Kaltnadel-Radierung, 37,3 × 45,8 cm, 1944–45 (posthum gedruckt). New York, The Museum of Modern Art.

Faktor wirksam wird. In das zunehmend kämpferische Wechselspiel zwischen den einander überlagernden Malschichten eingelassen sind die Chiffren und Gesten eines surrealistisch-indianischen Motivschatzes. Totempfahlähnliche Gebilde, hieroglyphische Zeichen, Strichfiguren, Tierwesen und immer wieder aufgerissene Augen erscheinen und entziehen sich wieder. Ihre Existenz ist eine labile, eingebunden in die Auseinandersetzung der Malmittel selbst, deren Stofflichkeit und bildfeldübergreifende Bewegtheit das Einzelmotiv übertönen. Lineare und flächige Elemente, Vordergrund und Hintergrund streiten um die Macht, auch im Medium der Radierung (Abb. 12), die Pollocks immer noch starke Orientierung an Picassos Bildvokabular zeigt, ebenso freilich das Verschwindenlassen der Figuration in einer Helldunkel-Textur und einem Liniennetz, dessen fließende Kurvaturen den Einfluß André Massons verraten.

Den entscheidenden Bruch mit dem kubistischen Bildkonzept, das immer noch den Schein von Räumlichkeit und Gestalt zuläßt, konnte Pollock nur im Medium der Malerei herbeiführen, denn nur mit ihren Mitteln war die Kritik an der gestaltbestimmenden Linie zu radikalieren. Stellenweise legt Pollock nun – zum Beispiel in *Circumcision* (1946) – innerhalb der farbigen Flächen die hellgrundierte Leinwand frei, und diese Aufmerksamkeit für den Bildträger wird zum Thema der im selben Jahr begonnenen ›Accabonac Creek Series‹, die mit einer ungewohnt heiteren, an Henri Matisse erinnernden Palette aufwartet (Abb. 13). In den großzügig-figurativen, durch spontan hingesezte Lineamente gegliederten Farbkompositionen sind Teile unbemalter Leinwand den malerischen Flächen gleichwertig gemacht, denn durch Abschaben der Malschicht oder durch einen nur lockeren Farbauftrag erscheint auch unter der Buntfarbe deutlich die Leinwandstruktur. In der gleichzeitig begonnenen ›Sounds of the Grass Series‹ hingegen präsentiert Pollock die pastose Stofflichkeit der Farbe, indem er eine bereits bestehende Malschicht mit gleichförmig kurzen bogenförmigen Pinselstrichen übermalt. Die Hauptwerke dieser Serie ›Eyes in the

Abb. 13  
Jackson Pollock: *The Key*  
(*Accabonac Creek Series*),  
Öl auf Leinwand,  
149,8 × 213,3 cm, 1946.  
The Art Institute of Chicago.





Abb. 14:  
 Jackson Pollock: *Eyes in the Heat* (Sounds in the Grass Series), Öl auf Leinwand, 137,2 × 109,2, 1946.  
 Venedig, Peggy Guggenheim Collection (Solomon R. Guggenheim Foundation).

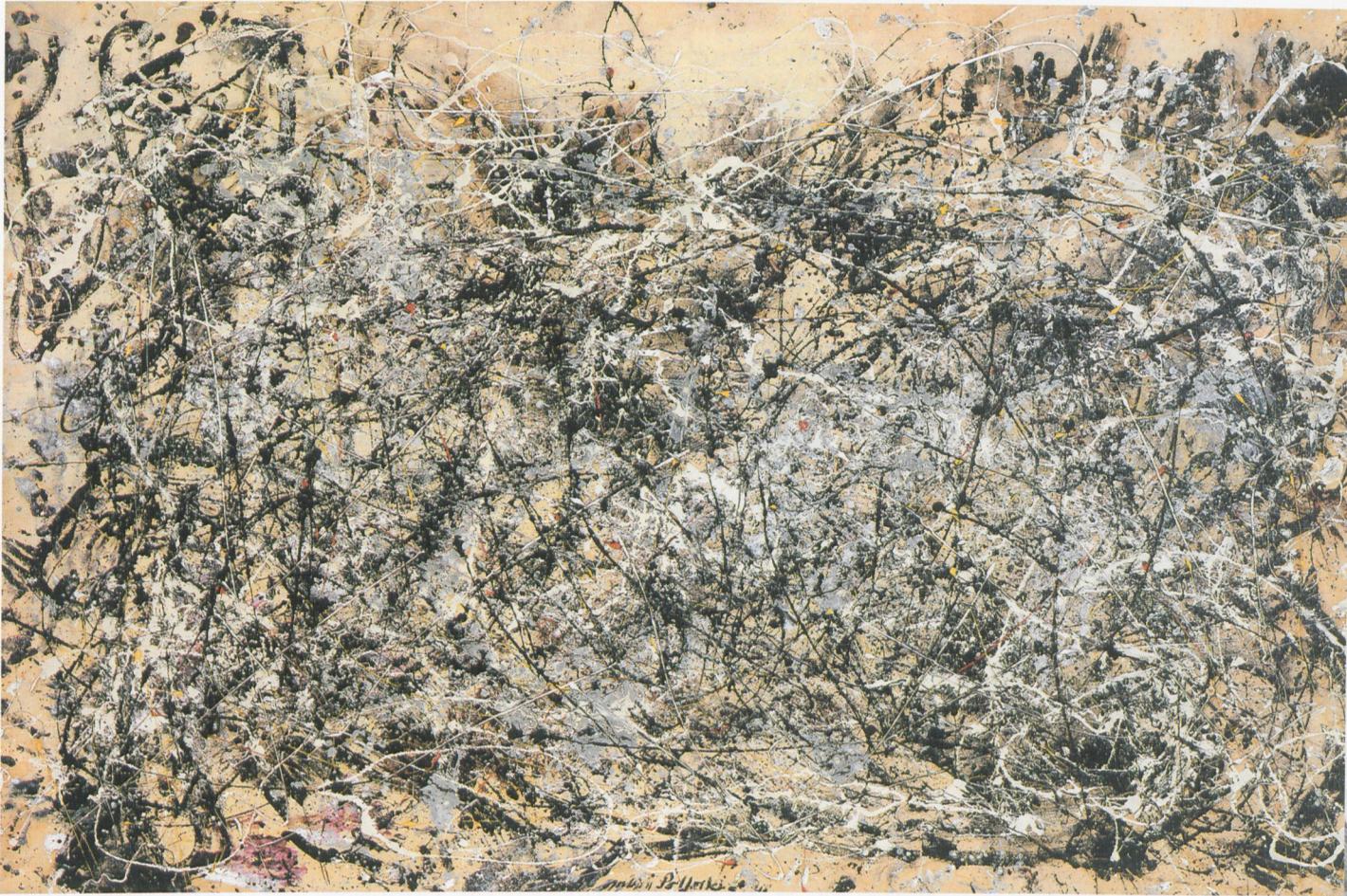
Heat« (Abb. 14) und »Shimmering Substance« (1946) weisen ein dichtes Farbgefüge auf, dem die dynamische Pinselfaktur und das Aufblitzen kleiner Scheiben- oder Augenformen »in« oder »hinter« dem Farbgefüge, expressive Qualitäten verleihen.

In den beiden genannten Serien hatte Pollock die dissonante Zweischichtigkeit – man erinnere sich an Stenographic Figure – zurückgenommen und farbige Fläche und gestische Linie relativ unabhängig voneinander entfaltet und »verstofflicht«. Die Werke der »Accabonac Creek Series« näherten farbige Fläche und Bildträger einander an; gegenläufig dazu verfestigt sich die gestische Linie in den Bildern der »Sounds of the Grass Series«. An diesem Punkt erst konnte Pollock die surrealistische Drip-Technik produktiv einsetzen; denn sie gab ihm die Möglichkeit, die erreichte Materialisierung von Linie und Fläche, welche ihre Gleichstellung implizierte, in einer »Antiform« tatsächlich zu realisieren. Typisch für viele Drip Gemälde vor 1950 ist jedoch noch die Polarisierung zwischen einer flächenhaften Ausdehnung der Farbe und den sie durchkreuzenden Farbfäden, zum Beispiel in »Phosphorescence« (Abb. 15) oder »Cathedrak« (1947). Die hier



Abb. 15  
 Jackson Pollock:  
*Phosphorescence*. Öl, Lack und  
 Aluminiumfarbe auf Leinwand,  
 111,8 × 71,1 cm, 1947.  
 Andover, Massachusetts,  
 Addison Gallery of  
 American Art, Philips

verwendete Aluminiumfarbe tritt die Nachfolge des opaken Graus der frühen vierziger Jahre an, da sie die Materialität des Bildes geradezu greifbar macht. Kontrastierend zu den plastischen dünnen Farbspuren bietet sich die Silberhaut nicht, wie der Titel jeweils verspricht, als lichthaft strahlende dar, sondern vermittelt den Eindruck von Undurchdringlichkeit wie auch den einer ›billigen‹ industriellen Herkunft. Erst in dem monumentalen Gemälde ›Number 1A‹, 1948 (Abb. 16) beginnt die Silberfarbe der Präsenz der Leinwand zu weichen. Die künstlerische Form scheint sich



zum Verschwinden zu bringen, um das Eigenverhalten der Farbe sichtbar zu machen: die Vermischung zusammenfließender Farbe, Brüche in den linearen Reliefs der Ölfarbe, schrundig zusammengezogene ›Haut‹ der Lackfarbe und vom Stoff aufgesogene schwarze Farbe, in der die Leinwandstruktur erscheint, kurioserweise in Form von Abdruckspuren einer Hand am rechten oberen Bildrand. Gestische Pinselstriche unter der aufgegossenen Farbe und rosafarbene, an Inkarnattöne erinnernde Farbflecken unterstützen einen gewissen Stimmungsgehalt.

Die reinen Drip Gemälde des Jahres 1950 verzichteten auch auf jene rudimentäre Narration und entfalteten die Verschränkung der Bildschichten zur Formauflösung. Es gibt keine ausgedehnten Flächen mehr, die aus ihren Farbwerten eine emotionale Strahlkraft entfalten oder gestische Pinselstriche, welche die künstlerische Aktion ablesbar machen könnten. Eine Differenzierung zwischen flächigen und linearen Formen macht in ›One: Number 31‹, 1950, (Abb. 1) keinen Sinn mehr. Dabei wird nach wie vor ein Bildraum artikuliert in der vielfachen Überlagerung von Farbschichten. Über verschwimmend in den Stoffgrund eingesunkener Farbe heben sich scharf konturierte, gleichwohl nicht mehr pastose Farbformen ab; doch dieses räumliche Verhältnis lässt sich immer nur für einen kleinen Bereich fixieren. Folgt man den verschlungenen Farbbahnen weiter, ergeben sich neue räumliche Bezüge, wird aus der ›Linie‹ eine ›Fläche‹, aus dem ›Darüber‹ ein ›Darunter‹. In dieser Negation einer präexistenten Kompositionsfigur, die im Werk ausgeführt und in der Betrachtung zu rekonstruieren

Abb. 16  
Jackson Pollock: Number 1A,  
Öl und Lack auf Leinwand,  
172,7 × 264,2 cm, 1948.  
New York, The Museum of  
Modern Art.

Auswahlbibliographie

**Ellen G. Landau**, Jackson Pollock, London 1989

**Clifford Ross**, Abstract Expressionism: Creators and Critics, an Anthology, New York 1990

**Irving Sandler**, The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism, New York 1970

**William C. Seitz**, Abstract Expressionist Painting in America, Cambridge, Mass./London 1983

**Kirk Varnedoe**, Jackson Pollock. Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York, 1.11.1998–2.2.1999, Tate Gallery, London, 2.3–6.6.1999

*Abbildungsnachweis:*

*C.L. Wysuph*, Jackson Pollock, *Psychoanalytic Drawings*, New York, 1970 (Abb. 7);

*alle übrigen Abbildungen entstammen dem Katalog: Kirk Varnedoe*, Jackson Pollock, *Museum of Modern Art*, New York, Tate Gallery, London, 1998/99.

wäre, wird die Leinwand zum gleichwertigen Partner der Farbe. Es gibt keinen Hintergrund im traditionellen Sinne mehr, gerade weil der Bildträger so überdeutlich sichtbar ist. Durch die Auflockerung des Farbgeflechts zu den Rändern hin scheint dieses sich zwar als einheitliches Gebilde gegenüber der dort offen hervortretenden Leinwand zu behaupten. Die Erwartung, eine in sich geschlossene kompositorische Gestalt ausmachen zu können, wird jedoch durch die Gleichberechtigung von Farbformen und Bildfläche gründlich erschüttert. Die Leinwand präsentiert sich nämlich nicht nur als Trägermedium in seiner materialen Beschaffenheit; sie ist auch aktiver Bestandteil der Komposition und somit nicht auf eine passive Rolle zu reduzieren. Schon die Art und Weise, wie die Farbe von der Leinwand aufgesogen wird, zeigt ihre Stofflichkeit als aktiven Widerpart des Farbmaterials. Die gleichmäßig braune Einfärbung der Leinwand in ›Autumn Rhythm: Number 30‹, 1950, verstärkt die Indifferenz der Farbwerte, auch wenn der Titel auf einen Ausdruckswert der Farbe verweist. Das expressive Moment in der Genese des Abstrakten Expressionismus hat, wie die künstlerische Entwicklung Pollocks von Bentons Bewegungsstudien zum Drip Painting zeigt, eine ambivalente Bedeutung. Pollock knüpft zwar bei der politischen Ikonographie von Leid, Tod und Kampf an; er benutzt außerdem – wie schon der historische deutsche Expressionismus – Elemente vormoderner ›primitiver‹ Kulturen und eine gestische Pinselschrift. Jedoch wendet er diese Ausdrucksschiffren auf das Bild zurück: Expressivität gilt der wütenden Zerstörung von Gestalt und Komposition. Sie verschwindet dort, wo die Auflösung der traditionellen Bildhierarchien erreicht wird: im Drip Painting.