

„MURAL“ (1943) VON JACKSON POLLOCK –

„THE TENDENCY OF MODERN FEELING TOWARDS THE WALL PICTURE“

Gabriele Bickendorf

I.

„Mural“ ist ein Zwitter: halb Wandgemälde, halb Tafelbild; 1943 ein halbes Jahr lang konzipiert, 1944 in einer Nacht ausgeführt; abstrakte Malerei, aber mit figurativen Allusionen; ein Wendepunkt im Œuvre Pollocks und zugleich verbindende Gelenkstelle zwischen der Kunst der New Deal-Ära und dem frühen Abstrakten Expressionismus.¹

Mit „Mural“ schuf Pollock sein erstes großformatiges, weitgehend abstraktes Gemälde, das von rhythmisch bewegten Linien, Farbflecken und Wirbeln überzogen ist. Die Arbeit entstand unter den radikal veränderten Bedingungen, die durch den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg geschaffen worden waren. 1943 endeten die öffentlichen Kunstförderungsprogramme, die während des New Deals den meisten amerikanischen Künstlern das Überleben gesichert hatten. Gleichzeitig brachte der wirtschaftliche Aufschwung der Kriegszeit einen Boom des privaten Kunstmarkts mit sich. Den Auftrag für sein Wandgemälde erhielt Pollock, unmittelbar nachdem er den Vertrag mit seiner ersten Galeristin, Peggy Guggenheim, unterschrieben hatte. Mit „Mural“ stellte er programmatisch eine neue Form von Malerei im großen Format vor (Abb. 1).²

Wandmalerei ist bei „Mural“ der Bildtitel und nicht allein das Medium. Die Arbeit reflektiert die Wanddekorationen des vorangegangenen Jahrzehnts, in dem Mural Paintings und Photo-Murals in erheblichem Maße öffentliche Aufmerksamkeit und Förderung genossen. Sie rekurriert auf die dort entwickelten Lösungen zur Rhythmisierung der Fläche sowie auf die Thematisierung von Bewegung und Energie. Schließlich baut Pollocks Neudefinition des Wandbilds auf den Erkundun-

gen von Wänden und Mauern auf, die die Fotografie der 30er und frühen 40er Jahre unternommen hatte.

II.

Die Interpretationen von „Mural“ wechseln mit den Revisionen des Abstrakten Expressionismus und der New York School, die in beschleunigter Folge die Forschung der letzten zwanzig Jahre kennzeichnen. Seit dem Desaster des Vietnamkriegs steht das amerikanische Selbstverständnis in Frage, nach 1945 Friedensmacht und Freiheitsgarant der westlichen Welt gewesen zu sein. Mit der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft geriet auch ihre Kultur in die Kritik.

In den ersten Untersuchungen war der „Triumph des Abstrakten Expressionismus“ – so der Titel einer Veröffentlichung – gefeiert worden, die Geburt einer amerikanischen Avantgarde, die die radikalen Freiheitsansprüche der Moderne von den europäischen Emigranten in den USA geerbt hatte. Die kunstgeschichtliche Forschung widmete sich der formgeschichtlichen Herleitung des Abstrakten Expressionismus aus dem psychischen Automatismus der Surrealisten, dem Primitivismus von Picasso und den organischen Abstraktionen von Kandinsky bis Miró. „Mural“ erschien in diesem Kontext als Inkunabel einer Malerei, die den Weg aus einem rückständigen amerikanischen Regionalismus heraus gefunden hatte und die die Grundprinzipien der späteren Drippings vorwegnahm: das große Format, den Big Canvas, das flächendeckende, unhierarchische All-over farbiger



1 Jackson Pollock, Mural, 1943, Öl auf Leinwand, 247 x 605 cm,
The University of Iowa Museum of Art, Iowa City, Schenkung von Peggy Guggenheim

Linien und Flecken sowie den Rhythmus schwingender Linien. 1978, d. h. gerade 22 Jahre nach Pollocks Tod, erschien der *Catalogue Raisonné* seiner Werke.³

Fünf Jahre zuvor hatte allerdings unter dem Eindruck von amerikanischen Napalmbomben auf das kommunistische Vietnam bereits die erste Revision des Abstrakten Expressionismus begonnen. Sie thematisierte die Instrumentalisierung der Kunst für die Politik des Kalten Kriegs. In Artikeln über *American Painting during the Cold War* und *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* von 1973 und 1974 wurde der Widerspruch zwischen den gesellschaftskritischen Ambitionen einer abstrakten Avantgarde und ihrer politischen Verwertbarkeit skizziert. Ihnen folgten umfassende Untersuchungen zur amerikanischen Kunst und Kunstpolitik, wie z. B. die Studie mit dem provokanten Titel *How New York Stole the Idea of Modernism. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Pollock erschien darin als Renegat, der mit der Wendung zur Abstraktion sein politisches Engagement aufgegeben hatte. In den Arbeiten der Kriegs- und Nachkriegszeit wurde eine ähnlich dezidierte Stellungnahme vermisst, wie sie beispielsweise Picasso mit ‚Guernica‘ formuliert hatte. Picassos großformatiges Gemälde war seit 1939 in New York zu sehen gewesen.⁴

Eine zentrale Rolle spielt Pollock auch in den neueren Studien zur Kulturindustrie und ihren Agenturen. Die Fotos der Modezeitschrift *Vogue*,

die die Mannequins vor seinen Drip-Paintings zeigen, werden als Illustration einer enthemmten Selbstvermarktung und Trivialisierung gewertet. Entsprechend befaßt sich der jüngste Artikel zu ‚Mural‘ mit dem Verhältnis zwischen Pollock und Peggy Guggenheim, wobei der Künstler ironisch mit den Schoßhündchen der Galeristin verglichen wird.⁵

Ein problematisches Kapitel der Pollock-Literatur bilden die biographisch-psychologisierenden Arbeiten. Wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation eignet sich Jackson Pollock für die tragische Legende vom modernen Genie. Vom Alkoholismus über den kometenhaften Aufstieg zum „greatest living painter in the United States“ bis zum gewaltsamen Tod mit 44 Jahren reicht das Material für *An American Saga*. Sein dezidiertes Programm, das Unbewußte zu erforschen, und die Tatsache, daß er sich selbst einer psychoanalytischen Behandlung unterzogen hat, haben eine Vielzahl von Veröffentlichungen provoziert, bei denen nicht immer klar ist, inwiefern die analytisch gedeutete Persönlichkeit das künstlerische Werk erhellen soll oder vielmehr umgekehrt, die Bilder zum Beleg psychischer Prozesse werden. So gerät beispielsweise die künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken Picassos unter dem Einsatz von Freud, Jung und Lacan zum Psycho-drama, in dem Pollock seine frühkindliche Konkurrenz gegenüber seinen Brüdern ein zweites Mal ausagiert haben soll. 1970 wurden die sogenannten

‚Psychoanalytic‘ Drawings veröffentlicht, Zeichnungen, die im Rahmen der psychoanalytischen Behandlung entstanden waren. Sie lenkten die Aufmerksamkeit auf Pollocks frühe Werke und auf die Frage nach den Verbindungen zwischen tiefenpsychologischer Symbolik und seinen mythologischen Bildern. Besonderes Interesse fand dabei Pollocks Beschäftigung mit der indianischen Kunst. Im Fall von ‚Mural‘ führte die Suche nach dem indianischen Symbol und seiner psychologischen Bedeutung zu einer Überbetonung der figurativen Elemente.⁶

In den jüngsten Veröffentlichungen zeichnet sich eine erneute Wende der Forschung ab. Der Abstrakte Expressionismus wird im Augenblick in einen weiteren historischen Horizont gerückt, der zusammen mit der Nachkriegszeit auch die 30er und 40er Jahre umfaßt. Die Kunstform, die einen radikalen Umbruch in der amerikanischen Tradition formulierte, wird zur Zeit als Resultat eines langfristigen Wandlungsprozesses gedeutet. Die neueste Forschung verfolgt auf verschiedenen Ebenen den gesellschaftlichen und sozialpsychologischen Wandel, der mit der großen Depression ausgelöst wurde. Soziologische Studien widmeten sich dem Wechsel der politischen und ökonomischen Elite des Landes und den damit verbundenen Veränderungen in der Kunstförderung und auf dem Kunstmarkt. Stärker sozialpsychologisch sind dagegen die Arbeiten orientiert, die Themen und Motive des Abstrakten Expressionismus mit der psychologischen Struktur des „modern man“ in Verbindung bringen. In den *Gender Studies* wird der Typus der gesellschaftlichen Leitfigur darüber hinaus als „white, anglosaxon and male“ charakterisiert. Schließlich wird die Tendenz zur Abstraktion selbst mit ihrer Auflösung narrativer Strukturen in der Malerei mit den Erfahrungen des Zusammenbruchs in Zusammenhang gebracht: mit dem Kollaps der wirtschaftlichen Ordnung nach dem Schwarzen Freitag und mit dem Erleben des totalen Kriegs und seiner Folgen. Gemeinsam ist diesen Untersuchungen, daß sie zunehmend die Unterscheidung zwischen *High & Low* in der Kunst fallen lassen, um den kulturellen und visuellen Erfahrungshorizont abzustecken, aus dem heraus der Abstrakte Expressionismus entstanden ist und auf den er reagierte. Entsprechend werden



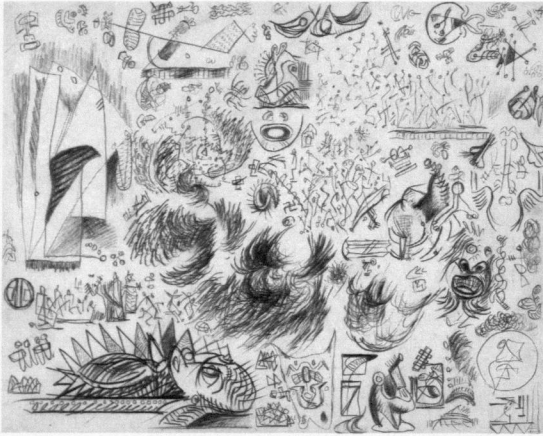
2 Jackson Pollock, Mural, 1943, Ausschnitt

die Werke der Malerei mit den Bildern aus den sogenannten trivialen Medien konfrontiert: aus dem *film noir* ebenso wie aus der Werbung.⁷

Die folgenden Überlegungen zu ‚Mural‘ schließen daran insofern an, als sie Pollocks „modern feeling towards the wall picture“ im Kontext von Wanddekorationen der 30er und 40er Jahre und im Zusammenhang mit zeitgenössischen Fotografien zu erläutern suchen.

III.

‚Mural‘ trägt neben der Signatur die Jahreszahl 43. Sie ist ein eindeutiges Zeichen, mit dem Pollock die gedankliche Konzeption des Wandbilds betonte. Zugleich rückte er die Arbeit in den Kontext seiner Experimente des Jahres 1943. Den Auftrag für das Werk hatte er im Juli erhalten, als er einen Jahresvertrag mit Peggy Guggenheim unterschrieb und mit ihr zusammen seine erste Einzelausstellung in ihrer Galerie *Art of this Century* vereinbarte. Peggy Guggenheim wollte ein Wandbild für die Eingangshalle ihrer New Yorker Stadtwohnung. Mar-

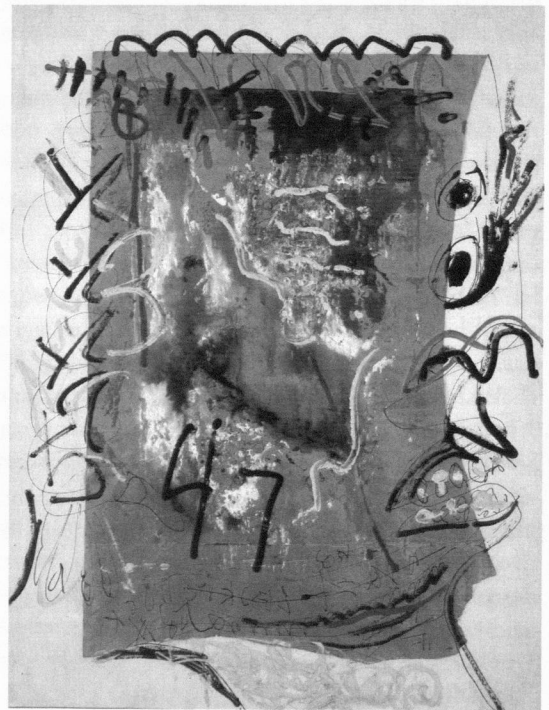


3 Jackson Pollock, Ohne Titel (Studienblatt), ca. 1939-42, Bleistift und Kohle auf Papier, 27,9 x 35,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung von Charles B. Benenson

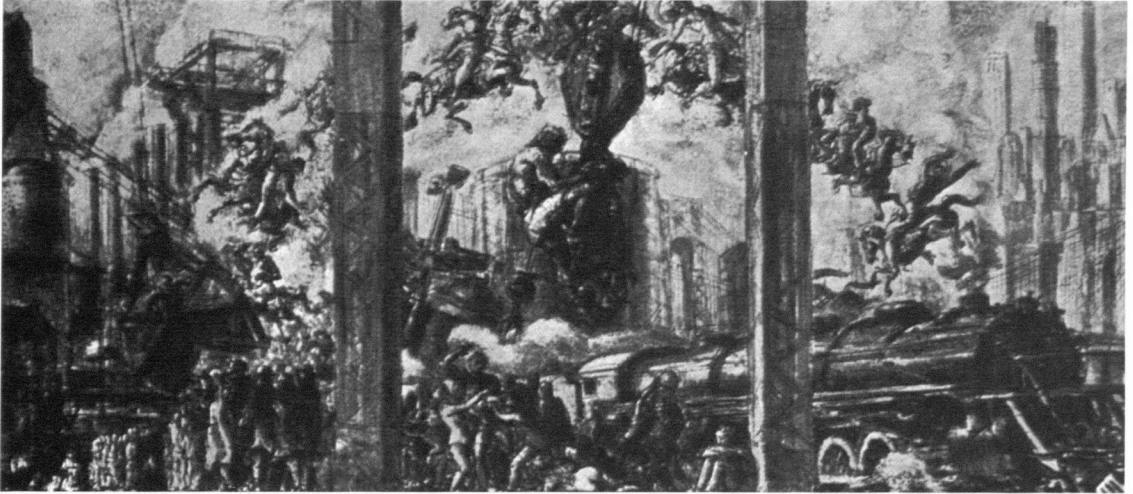
cel Duchamp, der als Berater für die Galerie tätig war, gab den Rat, das Bild nicht direkt auf die Mauer aufzutragen. Vielmehr sollte es auf Leinwand gemalt werden, um die Möglichkeit offenzuhalten, es später auch an anderem Ort ausstellen zu können. Ende des Monats waren die Vorbereitungen abgeschlossen: eine Atelierwand eingebrochen, um den nötigen Platz zu gewinnen, und eine mehr als 6 Meter breite Leinwand aufgezogen. Pollock äußerte sich außerordentlich begeistert zu dem Projekt. Es sei „höllisch aufregend“ schrieb er in einem Brief: „It looks pretty big, but exciting as all hell.“ Zur gleichen Zeit äußerte er ebenfalls, daß er völlig frei entscheiden könne, was und wie er malen wollte. Um diese Fragen zu klären, brauchte Pollock allerdings ein halbes Jahr, in dem er nicht nur andere Werke malte und seine Ausstellung organisierte. Vielmehr war diese Zeit eine Inkubationsphase, um eine Lösung für die moderne Form des Wandbilds zu finden.⁸

In der heutigen Form – d. h. nachdem das Werk für die Installation um etwa 20 cm beschnitten werden mußte, und nach Restaurierungsarbeiten – hat ‚Mural‘ die Maße 2,47 m auf 6,05 m. Die Arbeit ist mit Pinsel und Spachtel in Öl auf Leinwand gemalt. Die vorherrschenden Farben sind Schwarz, Weiß, Gelb, Türkis, Rosa und Rot. Das Thema der Wand ist in zwei, von der Tiefenwirkung her flach aufeinander aufliegenden Schichten entfaltet. Eine Art Untergrund erscheint am unteren und oberen Bildrand. Die untere Zone enthält neben kompak-

ten türkisfarbenen Flächen scharf konturierte recht- und spitzwinkelige Formen, während oben leichte, transparente Farbflecken erscheinen. Auf der darübergelegten Ebene befindet sich eine Abfolge von acht schwarzen Vertikalen, die in ihrer gleichmäßigen Reihung auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, daß sie nur einen Ausschnitt aus einer prinzipiell unendlichen Folge darstellen. Sie bilden auf der oberen Bildebene das Gerüst, in dem sich verwirbelte Farbflächen, Kreise und schlenkernde Linien entfalten. Bei näherem Hinsehen wird die Fragilität dieses Skeletts erkennbar. Am rechten Bildrand sind seine Elemente von den Farbschlingen und Strudeln überlagert, auf der linken Seite geraten sie selbst zunehmend in Schwingung und werden zudem noch von „Störfeldern“ überblendet. In diesen Partien werden die schwarzen Balken von kleinteiligem Gekrakel, von Verwischungen und von Farbspritzern angegriffen. Auf der oberen Bildebene liegt der Ruhepol rechts neben der Bildmitte. Hier befindet sich die schwarze Konfiguration, die den Anlaß für eine gegenständliche Lesart von ‚Mural‘ lieferte



4 Jackson Pollock, Ohne Titel, ca. 1943, Collage aus purpurrosa Papier, Gouache und Feder, 53,3 x 40,3 cm, Robert Miller Gallery, New York



5 Reginald Marsh, Post-War America (Entwurf), 1932, Tempera auf Holz

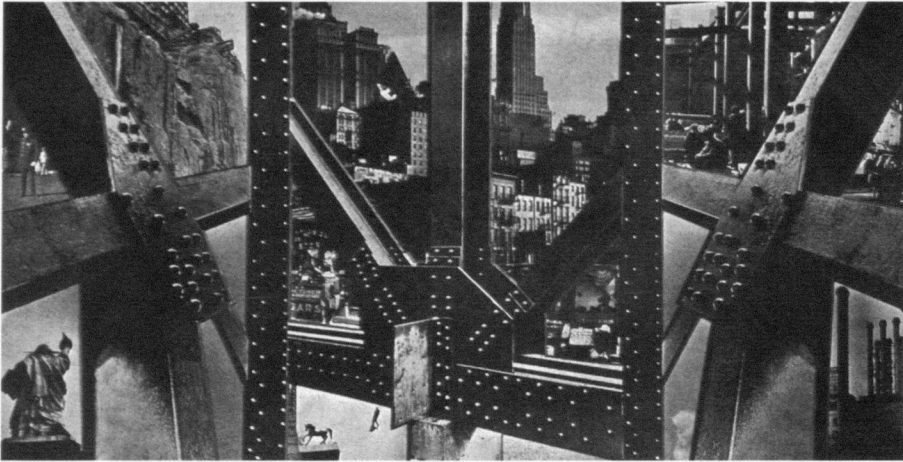
(Abb. 2). In der Tat spielt Pollock bei dieser Form mit dem Motiv der Strichmännchen, die in seinen Studienblättern der Jahre 1939-1942 immer wiederkehren, und mit dem anatomischen Kürzel für einen Mund. Derartige Kürzel verwendete Pollock in ähnlicher Weise in einer ebenfalls weitgehend abstrakten Collage des Jahres 1943. Hier erinnern ein Augenpaar und ein zähnefletschender Mund an die menschliche Figur (Abb. 3-4). Pollock operierte in ‚Mural‘ mit der Anspielung auf die Figur und konfrontierte den Betrachter mit seinen eigenen Wahrnehmungsmechanismen: d. h. mit der Tendenz, alle schwarzen Vertikalen analog zu der einen Konfiguration zu lesen und auf dem Gemälde einen Fries von Figuren zu erkennen, die sich in zunehmendem Tempo von rechts nach links bewegen. ‚Mural‘ als abstraktes Gemälde schließt mit der Anspielung auf die Figur seine eigene Antithese mit ein und präsentiert Abstraktion als einen Prozeß, in dem die ungegenständliche Form im gleichzeitigen Rekurs und in der Störung malerischer Traditionen und Sehgewohnheiten gewonnen wird.⁹

IV.

‚Mural‘ war Pollocks erstes Wandbild. Mit der zeitgenössischen Wandmalerei jedoch hatte er sich seit frühester Jugend auseinandergesetzt. Schon als

Schüler beschäftigte er sich mit dem mexikanischen Muralismo von Clemente Orozco, Diego Rivera und David Alfaro Siqueiros. Mit Thomas Hart Benton wählte er sich den bekanntesten amerikanischen Wandmaler zum akademischen Lehrer. Bentons Wandbilder *America Today* in der New School for Social Research in New York von 1931 wurden zum Meilenstein einer Wandmalereibewegung in den USA. Im gleichen Jahr trat Pollock in seine Klasse für Mural-Painting ein. 1935 schrieb er sich in die Abteilung für Wandmalerei des Federal Art Project, der öffentlichen Kunstförderung im New Deal, ein. Ein Jahr später schließlich kam der Bruch. Pollock wandte sich vom Mural Painting ab und trat statt dessen der Sektion für Tafelmalerei bei. Mit dem Auftrag für Peggy Guggenheim kehrte Pollock also mit Begeisterung zu einer Idee seiner Jugend zurück. Als Zwanzigjähriger hatte er in einem Brief an seinen Vater geschrieben: „Die Wandmalerei kämpft sich nach vorne – wenn ich da angekommen bin, müßte es ganz viel davon geben. ... Das ist die Aufgabe des neuen Künstlers, zusammen mit dem Zimmermann, dem Maurer gestalten. Die Kunst des Lebens ist Komposition – Planen – Zusammenfügen von Massen – Aktivitäten.“¹⁰

Mit Guggenheims ‚Mural‘ plante er zwar noch keine Räume, aber das Projekt sollte ihn in den kommenden Jahren wieder beschäftigen. Bei seiner Rückkehr zum Wandbild fand Pollock aller-



6 Berenice Abbott, New York, 1932, Fotomontage

dings eine erheblich veränderte Situation vor. Seine Prognose von 1932 hatte sich als vollständig richtig erwiesen. Allein 2.500 Wandgemälde waren zwischen 1934 und 1943 im Rahmen des Federal Art Project entstanden. Mit der nachdrücklichen Förderung von Murals wurde versucht, Kunst in den öffentlichen Raum zu holen und sie damit breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen. Wanddekorationen galten als populäre und demokratische Kunst. Die Leitlinien für diese Auffassung hatte eine programmatische Ausstellung des Museum of Modern Art in New York abgesteckt.¹¹

1932 zeigte das MoMA nicht eine Retrospektive, sondern Entwürfe für zukünftige Wanddekorationen unter dem Titel „Murals by American Painters and Photographers“. Das Museum hatte 65 Maler und Fotografen aufgefordert, dreiteilige querformatige Modelle einzuschicken. Bei den Techniken gab es keine Beschränkungen, während für das Thema der Arbeiten der Obertitel „The Post-War-World“ vorgegeben war. Damit wurde Historienmalerei im klassischen Sinn ausgeschlossen. Avancierte Modernität war vielmehr die Zielrichtung des Unternehmens. Das Museum versuchte insofern kunstpolitisch wirksam zu werden, als Massenwirksamkeit und kunstpädagogische Geschmacksbildung erstrebt wurden. Außerdem sollte eine verstärkte Kooperation zwischen modernen Architekten und Malern sowie Fotografen angeregt werden. In seinem einleitenden Katalogartikel erklärte der Kurator der Ausstel-

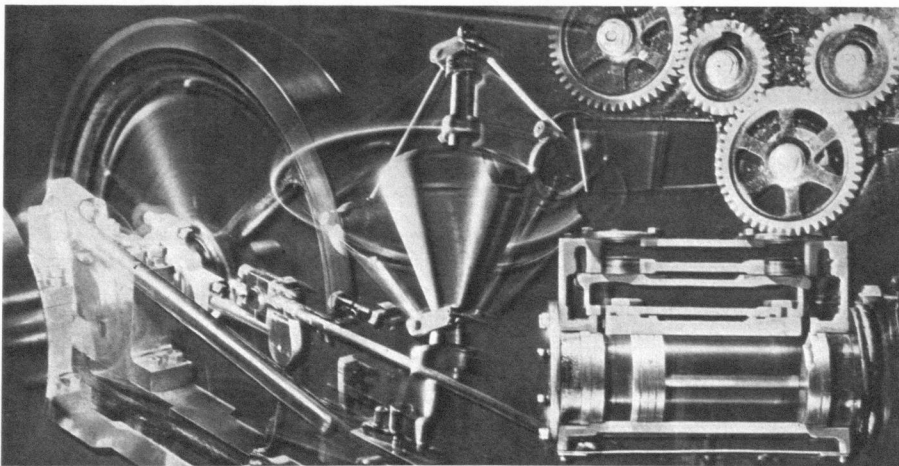
lung, Lincoln Kirstein, das Tafelbild im privilegierten Privatbesitz für unbefriedigend und überholt. Die Herausforderung der Gegenwartskunst sah er dagegen in den Murals, die im öffentlichen Raum eine ästhetische Anziehungskraft auf die breite Bevölkerungsschichten entwickeln und sie zu weiterer Kunstbetrachtung animieren könnten.¹²

Der Katalog dokumentiert 32 Entwürfe für Wandmalerei und 12 Photo-Murals, die erheblich in Aussage, Ausführung und Qualität differieren. Das Spektrum reichte in der Malerei von der barockisierenden Darstellung eines Reginald Marsh, in der die säkularen Götter der Gegenwart durch den Himmel über den Zitate von Urbanität, Industrie und Technik schweben, bis zu Stuart Davis ‚Abstract Vision of New York‘ (Abb. 5). Davis stellte eine in der Grobskizze abstrakte Komposition von schwingenden Formen vor, die allerdings in der ausgeführteren Fassung stärker gegenständlich konzipiert war. Ein bemerkenswertes Novum waren die Photo-Murals, für die es in den USA nur eine Vorgeschichte in den Großfotos der Hollywood-Plakate gab. Die gleichen Themen wie bei Reginald Marsh wurden hier in einem strengen Formalismus in der Nachfolge der Bauhaus-Fotografie und mit den Mitteln der Fotomontage vorgestellt. So kombinierte Luke H. Swank Motive einer Industriearchitektur in einem stark kontrastierenden Helldunkel-Abzug zu einer geometrisierenden Komposition mit dem Titel ‚Steel Plant‘. Die Fotomontage ‚New York‘ von Berenice Ab-

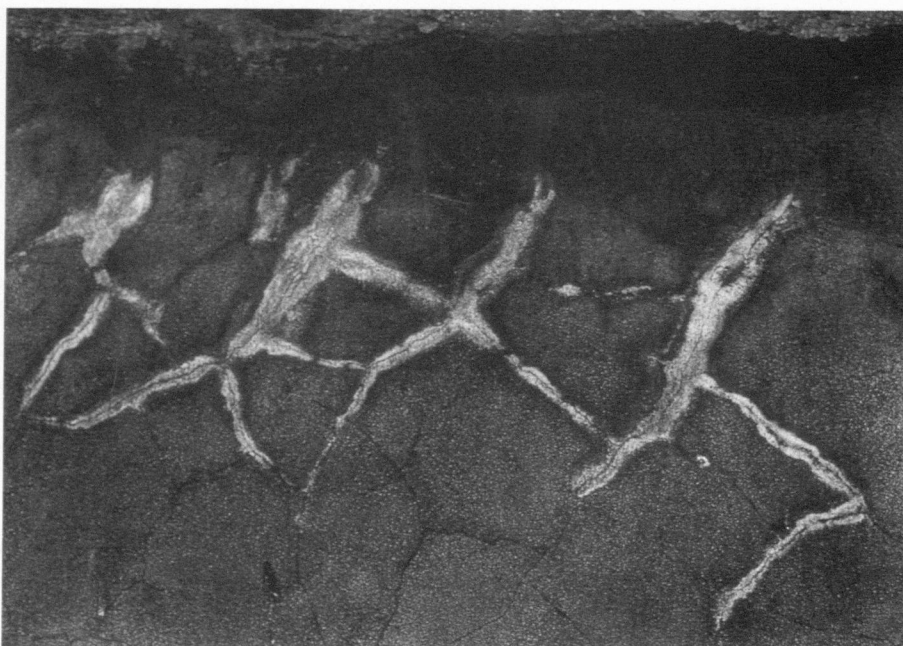
bott zeigt zwischen Eisenträgern verschiedene Ansichten der Großstadt und ihrer Bewohner: Arbeiter, einen Polizisten, die Freiheitsstatue und eine rohe Mauer (Abb. 6). Wesentlich abstrakter als Davis biederer New York-Bild wirkt das Photo-Mural ‚Energy‘, bei dem Arthur Gerlach eine Mischtechnik von Fotomontage, Doppelbelichtung und Negativabzug anwendete (Abb. 7). Edward Steichen schließlich präsentierte das Thema „Post-War-World“ in Form einer außergewöhnlichen Perspektive in der Aufnahme der George-Washington-Bridge. Die Strahltrasse der Brücke werden zum graphischen Muster, das den Blick hoffnungsvoll von der Weite in die Höhe zieht.¹³

Die Idee der Volksbildung wurde in die Kunstförderung des New Deal aufgenommen, nicht aber die Ambitionen des MoMA für eine dezidiert moderne Gestaltung des öffentlichen Raumes. Für die Ausmalung der unzähligen Postämter und Gerichtsgebäude wurde formal und inhaltlich der amerikanische Regionalismus bevorzugt. Themen aus der regionalen Geschichte sollten zur Zeit der Depression Identität und Selbstwert stärken. Ein experimenteller Umgang mit dem Medium und seinen Möglichkeiten fand hier keine Unterstützung. So blieben beispielsweise semi-abstrakte Arbeiten und Photo-Murals ausgesprochen selten und Mural-Projekte renommierter Foto-Künstler kamen nicht zur Ausführung. Fotografie wurde als Sozialdokumentation im kleinen Format gefördert, nicht aber als Wandbild.¹⁴

Pollocks Austritt aus der Wandmalerei-Sektion war nicht die einzige negative Antwort des Künstlers auf diese Entwicklung. Auch sein Gemälde von 1943 kann als dezidierte Stellungnahme gelesen werden. Pollocks ‚Mural‘ ist ein Gegenentwurf, der allerdings auf die Ideen des Jahres 1932 rekurriert: auf das Programm des Museum of Modern Art ebenso wie auf Pollocks eigene Utopie des gleichen Jahres. Pollock kehrte zu der von Kirstein formulierten Auffassung zurück, daß die Zeit des Tafelbildes abgelaufen sei und daß moderne Malerei in Form von Mural-Painting zu konzipieren sei. ‚Mural‘ bildete für Pollock den Ansatzpunkt, diesen Plan nun unter neuen Bedingungen umzusetzen. In einem Stipendienantrag aus dem Jahr 1947 führte er dazu aus: „Ich plane, große transportable Bilder zu malen mit einer Funktion zwischen Tafelbild und Wandmalerei. Ich habe in diesem Genre einen Präzedenzfall mit dem großen Gemälde für Miss Peggy Guggenheim geschaffen. [...] Ich glaube, daß das Tafelbild eine absterbende Form ist, und daß es eine Tendenz des modernen Empfindens hin zum Wandbild gibt.“ Ohne die jugendliche Euphorie der frühen dreißiger Jahre bemerkte er dazu ergänzend: „Ich glaube, daß die Zeit noch nicht ganz reif für einen *vollständigen* Übergang vom Tafel- zum Wandbild ist. Die Bilder, die ich zu malen vorhabe, sollen auf der Hälfte des Weges angesiedelt sein und sie sollen einen Versuch bilden, die Richtung für die Zukunft aufzuzeigen [...]“¹⁵



7 Arthur Gerlach, Energy, 1932, Fotomontage, Doppelbelichtung und Negativabzug



8 Brassäi, Propositions sur le mur: farandole, 1933, Gelatine-Silberdruck, 35,3 x 47,1cm

V.

Bei seinem Ansatz, eine moderne Form des Wandbilds zu entwickeln, machte Pollock die Wand selbst zum Thema der Arbeit. In dieser Reflexion des Mediums liegt der Bruch mit der vorangegangenen Tradition. In den Murals der 30er und 40er Jahre waren die Wände selbstverständliche Bildträger und nicht eigenständiger Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Dagegen beschäftigte die Wand als Begrenzung, als Fläche und als lebendige Oberfläche seit den 30er Jahren zunehmend die Fotografen.

So spielten in den Aufnahmen, die Henri Cartier-Bresson 1933 und 1934 in spanischen Städten gemacht hatte, Mauern und Wände eine zentrale Rolle. Sie definieren in doppeldeutiger Weise menschlichen Handlungsraum. Bühnenbildartig begrenzen sie die Handlungsfläche und lassen sie optisch auf ein Minimum zusammengedrängt erscheinen. Durch ihre eigene Oberflächenstruktur, durch geometrische Muster ebenso wie durch amorphe Verfärbungen, bestimmen sie die Wirkung der vor ihnen agierenden Personen.¹⁶

Etwa zur gleichen Zeit entstand die Bildserie der ‚Propositions sur le mur‘ von Brassäi. Der Fo-

tograf wurde nicht nur für seine Studien des nächtlichen Paris bekannt, sondern gilt als einer der wichtigsten Entdecker der Graffiti. Mit seiner Kamera erkundete er die Kritzeleien auf den Wänden und Mauern der Großstadt als eine Form des *Art brut* avant la lettre. Brassäi interessierte das anonyme Zeichen im öffentlichen Raum und zugleich der Ausdruck primärer Wünsche und Bedürfnisse. Er präsentierte die eingeritzten Gesichter und Phalli, Figuren und Schriftzeichen als zugleich archaische und moderne Formen. Die Serie wurde 1933 in *Minotaure*, der Zeitschrift der Surrealisten, zusammen mit einem Text Brassäis über die Sprache der Mauer, „Le langage du mur“, veröffentlicht. Brassäis Fotografien dokumentieren nicht allein die Graffiti. Zum Bildmotiv gehört ebenso die Wand selbst in ihrer Materialität. Die Qualität ihrer Oberfläche und die Spuren ihres Alters, die Risse und Schrunden, Absplitterungen und Verfärbungen sind Teil der Kompositionen. So gehören zu den ‚Propositions sur le mur‘ auch Aufnahmen von Wandabschnitten ohne Graffiti, wie beispielsweise die Fotografie von Rissen, deren Ränder durch eingesickertes Wasser verfärbt worden waren. In Anspielung auf die figürlichen Assoziationen des Betrachters nannte Brassäi eine

Arbeit nach einem venezianischen Tanz ‚Farandole‘ (Abb. 8).¹⁷

In der amerikanischen Fotografie begann die Beschäftigung mit den Wänden und Mauern wie in Frankreich in den frühen 30er Jahren. Ähnlich wie bei den Photo-Murals bildeten auch hier Hollywoods Plakatwände den Ausgangspunkt der Erkundungen. Zu den Inkunabeln zählt Walker Evans Arbeit ‚Torn Movie Poster‘ von 1930, die eine ramponierte Reklame zeigt. Teile des Plakates sind in Fetzen abgerissen, Furchen und Schlieren überziehen das Blatt, die Illusion der Darstellung ist aufgebrochen, der schöne Schein des abgebildeten Paares angegriffen. Das Foto macht sowohl die Holzwand als auch die Schichten von bereits überklebten Plakaten sichtbar, allerdings ohne daraus eine Tiefenwirkung zu entwickeln. Holzwand und Plakat erscheinen auf einer Ebene, der Abriß als bildkonstitutive Form (Abb. 9). Walker Evans gehörte zu den amerikanischen Foto-Künstlern, die sich intensiv mit den Murals beschäftigten. Er begleitete fotografisch Diego Riveras Arbeiten an dem Wandgemälde für das New Yorker Rockefeller Center. Unterstützt vom Organisator der Mural-Ausstellung von 1932 projektierte er selbst mehrere Foto-Wände. Das Motiv der Plakatwand nahm Evans 1941 mit seiner Fotografie ‚Bridgeport’s war factories‘ wieder auf.¹⁸

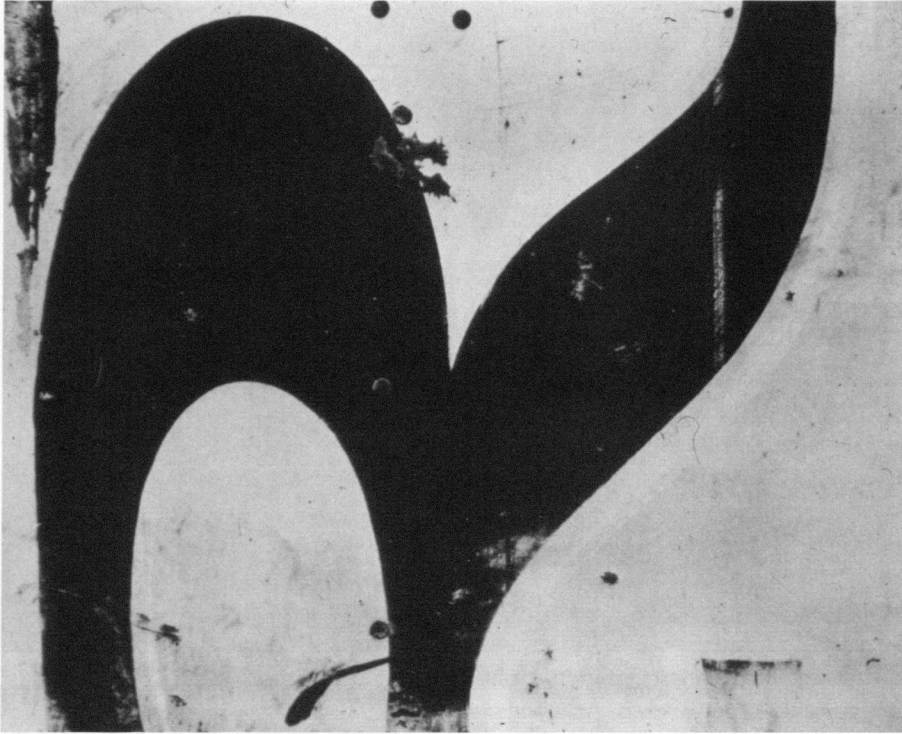
Wände mit Papierfetzen wurden zu einem der zentralen Gegenstände von Aaron Siskind. Den Anfang seiner Karriere als Fotograf bildeten Sozialdokumentationen. Im Sommer 1943 wandte Siskind sich abrupt davon ab und begann, mit sogenannten „abstrakten Fotografien“ zu experimentieren. Es handelte sich dabei um Fotos von Objekten, die Siskind auf Steinen arrangiert und in extremer Nahsicht aufgenommen hatte. Dabei verwandelte er den Gegenstand in ein rein graphisches Gebilde. Diesen Effekt machte er sich ebenfalls bei der Aufnahme einer Wand zunutze, die etwa zeitgleich mit Pollocks ‚Mural‘ entstand. Farbspuren, Pfeile und ein aufgenageltes Dreieck werden in ‚Symbols in the landscape‘ zu Elementen einer nicht gegenständlichen Komposition. Siskinds spätere Arbeiten entstanden im direkten Dialog mit der Malerei des abstrakten Expressionismus. Die Fotos von Wänden mit scharf konturierten geometrischen Formen und

abgerissenen Papierfetzen nehmen explizit auf die Gemälde Franz Klines Bezug, während ‚Pertaining to change‘ Pollocks Drippings reflektiert. Jedoch gehören diese beiden Bilder bereits in die Zeit um 1950 (Abb. 10).¹⁹

Die Resultate der fotografischen Wand- und Mauer-Recherchen bildeten den Hintergrund für Pollocks Reformulierung von Wandmalerei. Zu Beginn der 40er Jahre war die Fotografie als Kunstform in den USA bereits etabliert und gehörte zum selbstverständlichen Erfahrungshorizont gerade der New Yorker Szene. Die Unterscheidung zwischen *High & Low*, zwischen hoher und angewandter Kunst, war schon mit der Kunstförderung des New Deal, aber auch durch die Sammlungs- und Ausstellungspraxis des Museum of Modern Art aufgebrochen worden. Das MoMA veranstaltete seit 1932 regelmäßig Ausstellungen zur Fotogeschichte und zur aktuellen Fotokunst. So wurde 1937 eine große Retrospektive europäi-



9 Walker Evans, Torn Movie Poster, 1930, Gelatine-Silberdruck, 16,2 x 11,2 cm, The Museum of Modern Art, New York



10 Aaron Siskind, Chicago, 1949, Gelatine-Silberdruck, 35,6 x 45,3 cm, The Museum of Modern Art, New York, Schenkung Robert und Joyce Menschel

scher und amerikanischer Arbeiten mit dem Titel *Photography 1839-1937* gezeigt, bei der u. a. auch Brassäi vertreten war.²⁰

Seit der programmatischen Mural-Ausstellung von 1932 und dem Beginn der Mural-Bewegung hatte die Fotografie die visuellen Erfahrungen von Mauern und Wänden verändert. Vor dieser Folie verabschiedete Pollock die Wand als Träger von Darstellung und als Illusionsraum in der Malerei. Statt dessen erarbeitete er mit ‚Mural‘ ein malerisches Äquivalent zu den Formen der Mauer-Fotografien. Die Nivellierung von Darstellung und Grund, Bild und Bildträger ist in dem Gemälde durch die zwei flach übereinandergelegten Bildebenen angesprochen. Bemerkenswert ist die Übersetzung im Fall der figürlichen Assoziationen und der Transformation des Gegenstands in abstrakte Form. Pollock operierte hier nicht mit den Vorgaben der Wand selbst, denn ‚Mural‘ ist auf Leinwand gemalt. Außerdem verzichtete er darauf, im Werkprozeß Techniken zu nutzen, die figurative Assoziationen hervorrufen. Hier sei nur

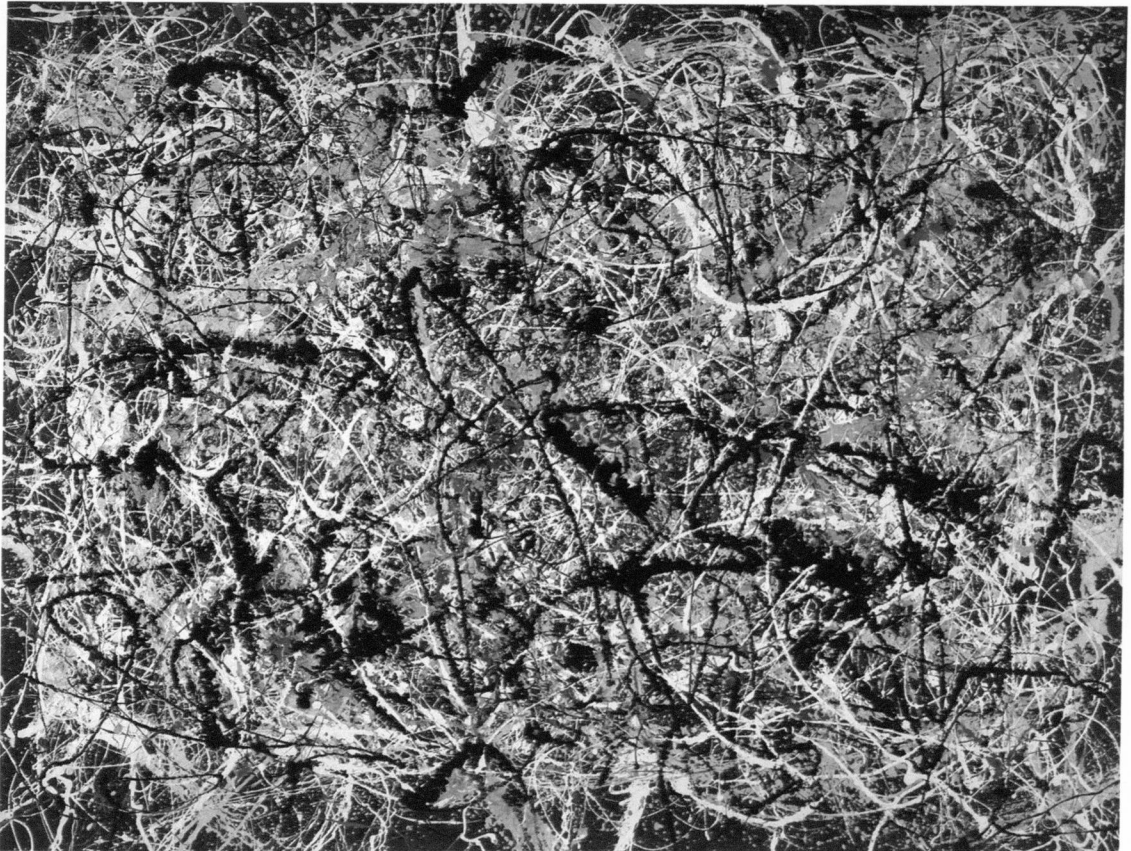
an die Frottagen von Max Ernst erinnert. Vielmehr setzte Pollock die figürliche Vorgabe selbst in einem malerischen Verfahren ohne äußere Hilfsmittel um. Hatte Brassäi mit dem Titel ‚Farandole‘ die Phantasie des Betrachters dahin gelenkt, in Mauerritzen Tänzer zu erkennen, so entfaltete Pollock das Bewegungsmotiv auf der Wand in einem Bogen, der vom Aufscheinen einer schreitenden Figur bis hin zu den Schwingungen, Drehungen und Wirbeln der reinen Farbflächen jeweils links und rechts davon reicht. „Blue detail (Mural) Black Dancer with three parts“, lautet eine Notiz des Künstlers. Die gegenständliche Assoziation diente Pollock dazu, den Prozeß deutlich zu machen, in dem die Figur aufgehoben wird. Dazu bediente er sich einer Malweise, die den Kontur der Farbflächen auflöst. Sie ist auf der gesamten oberen Bildschicht von ‚Mural‘ zu beobachten, in besonderem Maße aber in den „Störfeldern“. Die Ränder der Linien und der Umriß von Flächen und Flecken sind mit Hilfe des groben Pinsels oder des Spachtels verwischt. Wie bei

Evans und Siskinds Fotos der abgerissenen Plakate und Papierwände, fleddern Pollocks Formen nach unten hin aus. Dazu wurde die Farbe nicht nur verstrichen, Pollock ließ sie auch fließen. ‚Mural‘ ist das erste großformatige Gemälde, bei dem er mit den Techniken des Dripping und Pouring experimentierte. Das Schütt- und Tröpfelverfahren hatte er im Verlauf des Jahres 1943 in drei kleinen Arbeiten mit dem Titel ‚Composition with Pouring‘ erkundet.²¹

VI.

1949 kam Pollock schließlich auf seine Jugendidee zurück, Architektur und Wandmalerei miteinander zu verknüpfen. Die Gelegenheit dazu bot sich bei einer Ausstellung seiner Dripp-Paintings in der *Betty-Parsons-Gallery*, zu der er inzwischen ge-

wechselt war. Zusammen mit dem Architekten Peter Blake entwarf Pollock einen Raum, in dem seine großformatigen Dripp-Paintings teilweise die Funktion von Wänden übernehmen sollten. Für das Gebäude fertigten Blake und Pollock ein Modell an, das in der Ausstellung gezeigt wurde und das Pollock später in seinem Atelier bewahrte. Es ist nicht erhalten geblieben, sondern nur fotografisch dokumentiert. Das Gebäude selbst war vom Architekten als reiner Glaskörper geplant worden. Mit dem Entwurf suchte Blake bis zu einem Extrempunkt die architektonischen Ideale der Zeit, die Vorstellung von Leichtigkeit und Transparenz, zu verwirklichen. Die reale Funktion der Glaswände, Innen- und Außenraum voneinander abzutrennen und die Last des Dachs zu tragen, war optisch vollständig aufgehoben. Das Bauwerk sollte komplett durchsichtig und im Inneren architektonisch nicht gegliedert sein. Die Aufgabe der



11 Jackson Pollock, Mural II, 1950, Öl, Lack und Aluminiumfarbe auf Leinwand, 183 x 244 cm, Teheran Museum of Contemporary Arts

Binnenstrukturierung und optischen Begrenzung war den Gemälden zugeordnet. Pollock hatte für das Modell Miniatur-Drippings angefertigt und kleine Plastiken.²²

Das Projekt verabschiedete die traditionelle Auffassung, daß die Architektur die Vorgaben für eine malerische und plastische Ausstattung des Bauwerks liefert. Die bildkünstlerischen Arbeiten sollten hier nicht Dekoration sein. Mit dem partiellen Funktionswechsel war eine grundsätzlich veränderte Raumkonzeption verbunden. Pollock und Blake wollten einen fließenden Raum schaffen, der durch die Gemälde punktuell im Sinne einer Wand begrenzt sein sollte, zugleich aber nur in einer schwebenden und dehnbaren, freien Form. Pollocks Gemälde waren ohne Kontakt zum Boden und zur Decke an Gestänge angebracht und Blake hatte das Modell darüber hinaus so mit Spiegeln versehen, daß eine unendlich erscheinende Reflexion der Bilder den Raum vervielfachte. Blake beschrieb die Rolle der Gemälde in dieser Planung derart, daß sie „nicht nur zur Raumbegrenzung dienen, sondern tatsächlich den bestimmenden Teil einer frei fluktuierenden Räumlichkeit“ bilden sollten: „not merely definitions of space, but actually part and parcel of space-floating in mid air“.²³

Das Projekt wurde nicht realisiert. In den folgenden Jahren bemühte Pollock sich noch mehrfach darum, einen Auftrag für ein Wandgemälde zu erhalten – jedoch ohne Erfolg. Es existiert aber ein zweites Gemälde, das wie Peggy Guggenheims Wandbild den Titel ‚Mural‘ trägt (Abb. 11). Das

klassische Dripp-Painting aus dem Jahr 1950 entstand als Auftragsarbeit. Die Dimensionen und die rotbraune Farbe des Grunds waren vorgegeben worden. Das Gemälde war dazu bestimmt, die Rückseite eines frei im Raum stehenden Bücherregals zu bedecken. ‚Mural II‘ war der Abschied von Pollocks ursprünglicher Idee vom modernen Wandbild und von seiner raumschaffenden Funktion. Aus der Wand war ein Raumteiler geworden, aus der raumkonstituierenden Kraft ein Stück Ausstattung, das nach Maßgabe des bereits vorhandenen Zimmers und seiner Einrichtung angefertigt wurde.²⁴

Hier endete zugleich die Vision einer Moderne, die aus der New Deal-Ära stammte und mit der Pollock in den 40er Jahren – d. h. während des Krieges und in der Zeit direkt danach – experimentiert hatte. Mit der Reprivatisierung des Kunstbetriebs war die öffentliche und soziale Dimension der Mural-Projekte verloren gegangen. Der private Kunstmarkt verlangte wieder nach dem totgesagten Tafelbild, auch wenn hier nach 1943 andere Größenordnungen akzeptiert wurden. Peggy Guggenheims Wandbild zeigte gerade nicht – wie Pollock erhofft hatte – die Richtung, wie eine moderne Form der Wandmalerei im Zusammenspiel mit der Architektur ästhetisch die soziale Lebenswelt wandeln könnte. Die Innovation bestand vielmehr darin, daß ein neues künstlerisches Konzept von abstrahierender Malerei auf dem Big Canvas die Ausstattung privater Wohnzimmer mit der schwebenden Installation im Raum veränderte.

Anmerkungen

- 1 Die Genese von ‚Mural‘ ist von der Erteilung des Auftrags bis zur Ausführung feinteilig dokumentiert. Die Information, daß ‚Mural‘ innerhalb nur einer Nacht gemalt wurde, geht auf einen Bericht von Pollocks Ehefrau Lee Krasner zurück: Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works, hrsg. von Francis Valentine O’Connor und Eugene Victor Thaw, Bd. 4: Other Works 1930-1956, New Haven – London 1978, S. 227.
- 2 Zu den öffentlichen Kunstförderungsprogrammen der New Deal-Ära sowie zum Galerie-Boom nach 1942 vgl.: Francis Valentine O’Connor, Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project, New York 1973; ders., Der Übergang vom Sozialen zum Individuellen in der Kunst der Depressionszeit: Die dreißiger Jahre, in: Kat. Berlin 1993: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, hrsg. von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau Berlin, München 1993, S. 69-78; Mary Lublin, Amerikanische Galerien im 20. Jahrhundert: Von Stieglitz bis Leo Castelli, ebd., S. 171-178.
- 3 Bibliographien zum Abstrakten Expressionismus wie auch zu Jackson Pollock sind wohlfeil, weshalb

- hier keinerlei Vollständigkeit angestrebt wird. Einen guten Überblick liefern in der jüngeren deutschsprachigen Literatur: Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert (wie Anm. 2); Kat. Düsseldorf 1995: Siqueiros/Pollock. Pollock/Siqueiros, hrsg. von Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1995; Regine Prange, Jackson Pollock. Number 32, 1950. Die Malerei als Gegenwart, Frankfurt 1996. Exemplarisch für die frühe Rezeption: Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 2 Bde., München (1954) 7. Aufl. 1987. Irving Sandler, Abstrakter Expressionismus: Der Triumph der amerikanischen Malerei, Herrsching 1974; Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works, hrsg. von Francis Valentine O'Connor und Eugene Victor Thaw, 4 Bde., New Haven – London 1978.
- 4 Erstmals wiesen Kotzloff und Cockcraft auf eine Instrumentalisierung der Abstrakten Expressionisten für die Propaganda des Kalten Krieges hin. Ihre Untersuchungen richteten sich auf die Frage, ob und inwieweit es dem amerikanischen Geheimdienst CIA gelungen war, vermittelt über den Einfluß der Familie Rockefeller direkt auf das Ausstellungsprogramm des Museum of Modern Art einzuwirken, vor allem auf die vom MoMA konzipierten und betreuten Ausstellungen, die in den 50er Jahren nach Lateinamerika und nach Europa geschickt worden waren: Max Kotzloff, American Painting During the Cold War, in: Artforum, Mai 1973, S. 43-54; Eva Cockcraft, Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War, in: Artforum, Juni 1974; Serge Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modernism. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago – London 1983. Parallel zu Guilbauts Studie setzte auch eine neue kritische Analyse der Vermittlungsinstanzen außerhalb der Galerien und Museen ein. Die Kunstkritiker Clement Greenberg und Harold Rosenberg, die bis dahin aufgrund ihrer marxistisch-trotzkistischen Vergangenheit über jeden Zweifel, in konservative Interventionen verwickelt gewesen zu sein, erhaben schienen, wurden seit der Vancouver Conference einer kritischen Revision unterzogen. In postmoderner Wendung wurden nicht nur Inkonsistenzen der theoretischen Konzepte bemängelt, sondern ebenfalls ein überlebter Begriff der Avantgarde. Timothy J. Clark, More on the Differences Between Comrade Greenberg and Ourselves, in: Modernism and Modernity, The Vancouver Conference Papers, hrsg. von Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut, David Solkin, Halifax 1983, S. 169-187. Zu Harold Rosenberg: Fred Orton, Action, Revolution and Painting, in: David Thistlewood (Hg.), American Abstract Expressionism, Liverpool 1993, S.147-177; ders., Footnote
- 5 One: The Idea of the Cold War, ebd., S. 179-192. Thomas Crow, Fashioning the New York School, in: Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 1992, hrsg. von Thomas W. Gaetgens, Bd. 2, Berlin 1993, S. 319-328; die Frage: „[...] who is the poodle in this picture?“ (S. 323). Mit den Modelfotografien, die Cecil Beaton vor Pollocks Drippings gemacht hatte, beschäftigt sich auch: Timothy Clark, Jackson Pollock. Abstraktion und Figuration, Hamburg 1994, S. 8-16. Zu Life Style und *Life Magazine* vgl.: Bradford R. Collins, Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise, in: The Art Bulletin, Vol. LXXIII, No. 2, 1991, S. 283-308.
- 6 Ein markantes, wenn auch keineswegs isoliertes Beispiel für die psychologisierende Konfundierung von Leben und Werk stellt die fast 600 Seiten starke Biographie von Steven Naifeh und Gregory White Smith, Jackson Pollock, An American Saga, New York 1989, dar. Dem Leser wird darin neben dem Werk Pollocks vor allem ein detaillierter Report über das Privatleben des Künstlers gegeben, der derart in die intimsten Bereiche hineinreicht, daß für die Würde der Person kaum noch ein Platz zurückbleibt. Bezeichnend für das grundsätzliche Mißverständnis der psychologisierenden Biographik ist die auch hier anzutreffende Übernahme eines psychoanalytischen Grundsatzes für die Kunstgeschichtsschreibung: das Postulat der rückhaltlosen Offenlegung auch peinlicher Vorgänge und Regungen. In der Tat strapazieren die Einblicke in Pollocks Schlafzimmer mit den diversen Versuchen, den Grad sexueller Befriedigung mit den mehr oder weniger kreativen Phasen des Œuvres zu korrelieren, das Peinlichkeitsempfinden des Rezipienten. Die verschiedenen psychotherapeutischen Behandlungen, denen sich Pollock unterzogen hat, scheinen eine Art Freibrief darzustellen, in seinem Fall stärker noch als bei anderen Künstlern im Intimsten zu wühlen. Die Pollock-Biographik zeigt denn auch eine besondere Wertschätzung seiner Therapeuten, die nicht nur mit ihren Diagnosen zitiert, sondern zu Teilen auch im Porträt vorgestellt werden. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß an keiner Stelle die Tatsache deutlich formuliert wird, daß sämtliche Therapien gescheitert sind. Pollock hatte sich wegen seiner Alkoholabhängigkeit in Behandlung begeben, und keiner seiner Therapeutinnen ist es gelungen, ihn von der Sucht zu heilen. Zu groß scheint der Reiz für die Biographen zu sein, sich mit den Therapeutinnen zu identifizieren und von – teilweise noch nicht einmal belegten – Verhaltensauffälligkeiten, Fällen von außergewöhnlichem bis schlechtem Benehmen

zu berichten oder den Wunsch zur künstlerischen Äußerung mit einem wörtlichen Hang zu Exhibitionismus gleichzusetzen.

Zur Analogie von pathologischer Konkurrenz mit den Brüdern und der künstlerischen Auseinandersetzung mit Picassos Werken: Rosalind Krauss, Jackson Pollock's Agency, in: *Künstlerischer Austausch* (wie Anm. 5), S. 329-338, bes. S. 333/334; Ellen Landau, Jackson Pollock, New York 1989; zu ‚Mural‘ vgl. Kap. 8: „Acceptance and Transition“; Elizabeth Frank, Jackson Pollock, New York 1983, bes. Kap 3: „Arrival 1942-46“. Als Beispiel für die Kolportage nicht belegter Anekdoten über Verhaltensweisen, die nicht den Zivilisationsnormen des 20. Jahrhunderts entsprechen: Deborah Solomon, Jackson Pollock. A Biography, New York 1987, S. 144. Zu den Arbeiten, die im Zusammenhang der therapeutischen Sitzungen entstanden: Claude Cernuschi, ‚Psychoanalytic‘ Drawings, Durham – London 1992.

- 7 Von herausragender Bedeutung für die nachfolgende kulturhistorische Perspektivierung der amerikanischen Forschung über den Abstrakten Expressionismus war eine Ausstellung, die das Museum of Modern Art 1990 zur Beziehung zwischen der sogenannten „hohen Kunst“ und der „popular culture“, den vermeintlichen kulturellen Niederungen des Trivialen, veranstaltete: Kat. New York 1990: *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, hrsg. von Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, Museum of Modern Art New York, New York 1990. Als Verbindung neuer Kulturgeschichtsschreibung mit der Ikonographie Erwin Panofskys stellte Stephen Polcari das Programm seiner Untersuchung *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge, New York 1991, S. XXI/XXII, vor: „The greatest influence on the artists' art and thought was the crisis in the West brought about by the perceived collapse of much of the political, social, and economic order during and after World War I, and intensified by the coming of World War II. [...] Rather, the themes and culture of Abstract Expressionism drew from the psychological experience of their time, that is, from the sense of ordeal, terror, and hope of the general population as found in its specific individual and collective expressions and modes of perception and behavior, and recast it in sophisticated culture and form. In a sense, this study proposes some elements of an iconology of the experience and understanding of modern war.“ Michael Leja stellt dagegen den „Modern Man“, d. h. den weißen heterosexuellen Mann im Sinne der amerikanischen Führungselite in den Mittelpunkt seiner Überlegungen: „Like Modern Man discourse generally, with which it shared crucial fo-

cal points, New York School painting was part of a process of reconfiguring human (to be precise, white heterosexual male) subjectivity.“ Daraus leiten sich folgende Untersuchungsschritte ab: „Two different but related routes toward these ends will be charted here. One involves close comparison between the Painting in question and contemporary cultural productions of diverse sorts: popular philosophy, cultural criticism, Hollywood movies, journalistic essays, and other materials. Abstract Expressionism had much more in common with the mainstream culture than some of its aggressively elitist defenders would allow. The second route involves constructing a broad historical account of the tensions within United States culture in that period, tensions related to social conflict and to cataclysmic historical events, national and international. In New York School painting, modernist artistic languages and forms were revealed as immensely useful for constituting fields or areas for working through the issues upon which cultural tensions were focussed. This confluence was an important reason why artistic modernism finally blossomed in the United States at this time.“ Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, Cambridge – New York 1993, S. 4 und S. 8.

Zur Umsetzung von zeitgeschichtlicher Erfahrung im Abstrakten Expressionismus in einer Bewegung „[...] von dunkel narrativen Tendenzen zu ikonenhaften Abstraktionen“ vgl.: David Anfam, *Interrupted Stories: Reflections on Abstract Expressionism and Narrative*, in: *American Abstract Expressionism*, (wie Anm. 4), S. 21-40; ders., *Der Anfang am Ende: Die Extreme des Abstrakten Expressionismus*, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 2), S. 97-105.

Mit provokanten Thesen zur Beziehung zwischen dem „vulgären“, mit dem Tod ebenso wie mit sexuellen Konnotationen kokettierenden Charakter des Abstrakten Expressionismus und einer neuen kunstinteressierten Schicht im Nachkriegsamerika suchte Timothy J. Clark auf dem 28. Internationalen Kunsthistorikerkongress der Debatte um eine neue kulturhistorische Sicht der New York School eine veränderte Richtung zu geben: Timothy J. Clark, *Zur Verteidigung des Abstrakten Expressionismus*, in: *Texte zur Kunst*, 2. Jg., Nr. 7, 1992, S. 43-55. An dieser Stelle sei Timothy J. Clark herzlich dafür gedankt, daß er mir vertrauensvoll das unpublizierte Manuskript der Thesen zur Verfügung gestellt hat.

- 8 Auf einer Fotografie aus dem Jahr 1947, die Pollock vor ‚Mural‘ zeigt, ist deutlich erkennbar, daß zu diesem Zeitpunkt das Gemälde noch nicht datiert und signiert war. Wann Pollock das Datum „43“

eingesetzt hat, ist unbekannt. Gut dokumentiert dagegen sind die Auftragsvergabe und die Vorbereitungen für ‚Mural‘. So schrieb Pollock direkt nach der Unterzeichnung seines Vertrags mit Peggy Guggenheim an Lee Krasner: „Have signed the contract and have seen the wall, space for the mural – it’s all very exciting.“ Präzise Angaben zu den Maßen und der Technik, aber auch zur völligen gestalterischen Freiheit sind einem Brief an seinen Bruder Charles zu entnehmen: „I have a year’s contract with (the art of this Century) and a large painting to do for Peggy Guggenheim’s house. 8’11 1/2”x19’9”. With no strings as to what or how I paint it. I am going to paint it in oil, on canvas. They are giving me a show Nov 16, and I want to have the painting finished for the show. I’ve had to tear out the partition between the front and the middle room to get the damned thing up. I have it stretched now. It looks pretty big, but exciting as all hell.“ Pollock. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 228 und S. 231.

- 9 Den Sachverhalt erheblich simplifizierend sprach Solomon, *Biography* (wie Anm. 6), S. 143 von acht indianischen Totemfiguren, die „in Wahrheit“, „actually“, als Gegenstand der Darstellung zu identifizieren seien. Differenzierter die Analysen von Landau, Pollock (wie Anm. 6), S. 147 und Frank, Pollock (wie Anm. 6), S. 47. Zur Komplexität der Beziehung zwischen Abstraktion und Figuration vgl. Clark, Pollock (wie Anm. 5).
- 10 Brief von Jackson Pollock an seinen Vater aus dem Jahr 1932 zitiert nach: Siqueiros/Pollock (wie Anm. 3), S. 271.
- 11 Die Zahlen über die zumeist verlorenen Wanddekorationen der New Deal-Ära differieren leicht. Ich beziehe mich hier auf die Angaben bei O’Connor, *Die dreißiger Jahre* (wie Anm. 2), S. 75. Laurence P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque 1989. Karol Ann Marling, *Wall to Wall America: A Social History of the Post-Office Murals in the Great Depression*, Minneapolis 1982. Über das anfänglich gute, mit Pollocks Wende in die Abstraktion zunehmend gespannte Verhältnis zwischen Pollock und seinem Lehrer Thomas Hart Benton berichten sämtliche Pollock-Monographien. Darüber hinaus vgl. Erika Doss, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago 1991.
- 12 Lincoln Kirstein schrieb in seinem einleitenden Artikel zur Geschichte und Aktualität von „Mural Painting“: „Easel painting has become ingrown, inorganic. The accidental vision on the private wall, bought by whatever patron happens along, is as unsatisfactory to the ambition of an artist occupied with all the potentials of a permanent appeal as with the great mass of people who, if given such a chance, would look at paintings. [...] It goes without saying that if there were more interest on the part of the architects there would be more mural painting in America. It has taken Mexico to show us the way.“ Kat. New York 1932: *Murals by American Painters and Photographers*, hrsg. von Lincoln Kirstein, Museum of Modern Art, New York 1932, S. 10. Die seltene Quelle wurde mir freundlicherweise von Bodo von Dewitz, Agfa-Fotohistorama Köln, zugänglich gemacht, dem ich hiermit herzlich danken möchte.
- 13 Zu den „Photo-Murals“ fügte Julien Levy ein paar knappe Bemerkungen dem Katalog bei, in denen es heißt: „Thus the new medium satisfies at once three primary requisities of modern building: speed, economy, and flexibility. The use of the photographs for wall decoration was made possible only recently by the perfecting of a sensitized paper in large sheets, which would reproduce, when exposed to a projected image from a negative, the original scale of values in enlarged size. This facility was extensively employed by movie directors in Hollywood as an economy to replace the painted backdrop, and by interior decorators to enlarge drawings, old engravings, etc. [...] A good photo-mural is not merely the mechanical enlargement of a small photograph. The enlarged mural is a new and independent production, and the photographer who does not visualize in advance the final scale of his picture will usually be surprised and dismayed by the results. [...] One solution may be the use of what is called ‚montage‘ the cutting out and reassembling of parts from separate pictures.“ *Murals by American Painters and Photographers* (wie Anm. 12), S.11/12.
- 14 Zur Politik der WPA gegenüber abstrakter und semi-abstrakter Wandmalerei sowie gegenüber den Photo-Murals: Greta Barman, *The Lost Years. Mural Painting in New York City under the WPA Federal Art Project, 1935-1943*, Masch. Diss., New York 1978, S. 136-178.
- 15 Der Text von Pollocks Antrag für ein Guggenheim Fellowship lautet: „I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and mural. I have set a precedent in this genre in a large painting for Miss Peggy Guggenheim which was installed in her house and was later shown in the ‚Large-Scale Paintings‘ show at the Museum of Modern Art. It is at present on loan at Yale University. I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural. I believe the time is not yet ripe for a *full* transition from easel to mural. The pictures I contemplate painting would constitute a halfway state, and an attempt to point out the di-

- rection of the future, without arriving there completely.“ Pollock. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 238.
- 16 Herausragende Beispiele sind die Aufnahmen ‚Valencia‘ und ‚Seville‘ von 1933.
- 17 „Le mur se dresse tel un défi. Protecteur de la propriété, défenseur de l'ordre, il reçoit protestations, injures, revendications et toutes les passions, politiques, sexuelles ou sociales. La Révolution française commença par démolir un mur, celui de la Bastille. Les journaux, les affiches n'ont pu supplanter les écritures murales. Un mot tracé à la main, en lettres immenses, a une emprise que n'aura jamais une affiche. Animé encore de l'émotion ou de la colère du geste, il hurle, barre le chemin,“ schrieb Brassäi in einem später verfaßten Text zu seinen Maueraufnahmen. Brassäi, *Le langage du mur*, in: Brassäi. Graffiti, hrsg. von Gilberte Brassäi, Paris 1993, S. 19. Edouard Jaguer, Brassäi und die Augen der Mauer, in: *Kat. Salzburg 1994: Brassäi. Vom Surrealismus zum Informel*, Rupertinum Salzburg, Barcelona 1994, S. 39-45.
- 18 Zu Evans Aufnahmen von Plakaten vgl.: Ulrich Keller, Walker Evans: ‚American Photographs‘. Eine transatlantische Kulturkritik, in: *Kat. München 1990: Walker Evans Amerika. Bilder aus den Jahren der Depression*, hrsg. von Michael Brix und Birgit Mayer, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1990, S. 53-77, bes. S. 65. Über die gescheiterten Versuche von Lincoln Kirstein, Evans Aufträge für Photo-Murals zu verschaffen, sowie über die Fotodokumentation der Arbeiten Riveras berichtet Belinda Rathbone, Walker Evans. *A Biography*, London, New York 1995, S. 77/78. Vgl. dazu auch: Peter Galassi, *Zwei Geschichten*, in: *Kat. Berlin 1995: Amerikanische Photographie 1890-1965*. Aus der Sammlung des Museum of Modern Art, New York, hrsg. von Peter Galassi, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, München 1995, S. 11-41, bes. S. 21.
- 19 Georgine Oeri, Aaron Siskind. „Abstract“ Photography, in: *Graphis*, Vol. 7, No. 38, 1951, S. 314-317; Ronald J. Hill, Aaron Siskind: *Ideas in Photography*, in: *Record of the Art Museum*, Princeton University, Vol. 36, No. 1, 1977, S. 4-27. Zur Verwandtschaft zwischen Siskinds und Klines Arbeiten: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. III: 1945-1980, München 1983, S. 16.
- 20 Galassi, *Zwei Geschichten* (wie Anm. 18), S. 28-32.
- 21 Die Notiz Pollocks zit. nach: Landau, Pollock (wie Anm. 6), S. 147. *Composition with Pouring I und II*: Pollock, *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 1), Bd. 1: *Painting 1930-47*, S. 82 und 85.
- 22 Aufnahmen des Modells in: Pollock. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 127 und in: Hans Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris 1978. Auf die Verbindung dieses Projekts mit Pollocks Auseinandersetzung mit Wandmalerei haben bereits hingewiesen: Clark, Pollock (wie Anm. 5), S.53/54 und Jürgen Harten, Als Künstler noch Helden waren, in: *Siqueiros/Pollock* (wie Anm. 3), S. 13-27, bes. S. 22.
- 23 Peter Blake zit. nach: Pollock. *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 126.
- 24 Die Bemühungen, einen Auftrag für ein Wandbild zu bekommen, erwähnte Pollock 1949 in einem Schreiben an seine Galeristin Betty Parsons: „I also want to mention that I am going to try and get some mural commissions thru an agent [...]“, Pollock, *Catalogue Raisonné* (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 245. Zu dem selten auf Ausstellungen zu sehenden Dripping ‚Mural II‘, das sich heute im Museum of Contemporary Art in Teheran befindet, vgl. *Siqueiros/Pollock* (wie Anm. 3), S. 238.

Abbildungsnachweis

Museum of Modern Art, New York: 3, 9, 10
 Robert Miller Gallery, New York: 4
 Teheran Museum of Contemporary Arts: 11
 University of Iowa Museum of Art, Iowa City: 1, 2

nach Kat. Brassäi. *Vom Surrealismus zum Informel*, Rupertinum Salzburg – Barcelona 1994, Salzburg 1994: 8
 nach Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, The Museum of Modern Art, New York 1932 (Agfa-Fotohistorama, Köln): 5, 6, 7