

Action Painting – Malerei des gelenkten Zufalls

Jackson Pollock, das labile Genie in der Mitte, und darum herum ein Planetarium von 26 kreativen Champions: So präsentiert die Fondation Beyeler in Riehen bei Basel eine grandiose Schau der Nachkriegskunst. Im Widerspruch zum gängigen Vorurteil belegt sie, wie eng die Entwicklung des amerikanischen Kunstschaffens mit der europäischen Tradition verbunden war.

Die angebliche «Stunde Null» des Kunstbetriebs, die mit dem Kriegsende 1945 einen radikalen Neuanfang markierte, ist bestenfalls eine clevere Geschäftsidee. Mit der Wirklichkeit hat das Konzept wenig zu tun. Als Jackson Pollock, damals 33, gedrängt von seiner eben angetrauten Frau Lee Krasner, 37, und finanziert von seiner Galeristin (und Ex-Freundin) Peggy Guggenheim am 5. November 1945 aus New York aufs Land nach Staten Island zog, begann keine neue Epoche der Malerei, sondern ein neuer Abschnitt im Leben eines ebenso ausserordentlich begabten wie ausserordentlich gefährdeten Künstlers.

Der Wechsel von der hektischen, lauten Metropole in ein abgeschiedenes, einfaches Landhaus veränderte Pollocks Arbeitsweise und half ihm, zu sich selbst zu finden. In seinem Atelier entwickelte er, begleitet und herausgefordert von seiner Frau, seine malerischen Ausdrucksmöglichkeiten weiter.

Was der Kunstkritiker Harold Rosenberg als bald «Action Painting» nannte und als vollkommene Verschmelzung von Künstler und Kunstwerk feierte, war – wie die von Ulf Küster kuratierte Ausstellung überzeugend nachweist – in mehrfacher Hinsicht nichts grundsätzlich Neues. Der 1904 geborene, vor allem in Frankreich tätige Hans Hartung hatte lange vor Pollock mit gestischer Malerei begonnen – allerdings in Form von Skizzen, die er anschliessend, wenn sie ihm gelungen schienen, akribisch auf die Leinwand übertrug.

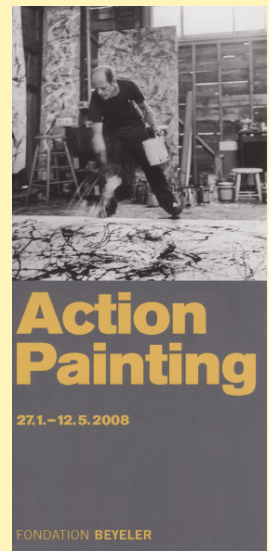
In der Ausstellung «Action Painting» der [Fondation Beyeler](#) in Riehen bei Basel stehen vom 27. Januar bis 12. Mai 2008 Arbeiten von Jackson Pollock im Zentrum. Darum herum sind Werke von Vorgängern, Zeitgenossen und «Nachfahren» aus Europa und Amerika zu einem Panoptikum der Nachkriegs-Moderne gruppiert. Zu

sehen sind Arbeiten von Karel Appel, Arman, Lynda Benglis, Norman Bluhm, Jean Fautrier, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Hans Hartung, Eva Hesse, Gerhard Hoehme, Hans Hofmann, Asher Jorn, Franz Kline, Willem de Kooning, Lee Krasner, Morris Louis, Roberto Matta, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Ernst Wilhelm Nay, Kazuo Shiraga, Pierre Sulages, Clifford Still, Cy Twombly und Wols, sowie – im Untergeschoss als Ergänzung zu einer Installation mit den Pollock-Filmen von Hans Namuth – ein monumentales Bild des Schweizer John Armleder.

Der opulente Katalog enthält neben Abbildungen der ausgestellten Werke und Kurzbiografien der Künstlerinnen und Künstler aufschlussreiche Aufsätze von Ulf Küster, Pepe Karmel, Gottfried Boehm, Robert Fleck und Jason Edward Kaufman.

Ein anderer Deutscher, der in Paris ausgebildete und ab 1932 in New York lehrende Hans Hofmann (*1880) – für uns eine Entdeckung dieser Ausstellung! – entwickelte einen stark gestisch geprägten Spätstil und experimentierte vor seinem Freund Pollock mit dem Schütten und Tropfen von Farbe auf Leinwand.

Rosenbergs Idee des «unvorbereiteten Malens», der ungebändigten, unreflektierten Spontaneität, die er dem wilden Naturbur-





Anreger und Freund: Hans Hofmanns «Phantasia» 1944

schen Pollock zuschrieb ist also leicht als intellektuelle Kopfgeburt – Küster erinnert zu Recht an den Geniekult der deutschen Romantik – zu decouvrieren.

Kein Zweifel allerdings, dass Pollock sein Image als Künstler-Berserker ganz gut gefiel. Er liess sich beim tänzelnden Farbe-Verschütten und -Tropfen filmen und fotografieren – was das Klischee des spontihaften Zufalls-Kleckers verfestigte. Ulf Küster warnt aber davor, «die Aufnahmen als Beweis dafür zu nehmen, jemand wie Pollock sei ... eine Art fremdgesteuerter, in Trance arbeitender Schamane gewesen, in dem ein höheres Wesen wirkt».

Richtig ist, dass die gestische Malerei den gelenkten Zufall der Farb-Applikation nutzt, um damit den Ausdruck radikaler Subjektivität zu verbinden, falsch dagegen, dass dabei jede Selbstkritik ausgeschaltet ist. Ganz im Gegenteil. Gerade Pollock war berühmt dafür, dass er – nicht zuletzt unter dem Einfluss seiner in diesem Punkt extrem streng urteilenden Frau Lee Krasner – viele seiner Arbeiten vernichtete. Die Frage «Does it work?» («Funktioniert's?») hing wie ein Damoklesschwert über den meist sehr grossen, auf dem Atelierboden ausgebreiteten Leinwänden, bis Lee von ihrem Hochstuhl herab ihr Plazet gab.

Aber genügt es zu wissen, dass Künstler selbstkritisch für oder gegen ihre Werke entscheiden, um sich nicht dem Verdacht auszusetzen, gewöhnliche «Kleckser» und «Schmierer» zu sein? «Action Painting», schreibt Jason Edward Kaufman, Amerika-Korrespondent



Image des Zufalls-Kleckers: Jackson Pollock, Lee Krasner

des britischen Fachblatts *The Art Newspaper*, in seinem klugen Katalog-Beitrag, «stellt viel mehr Menschen vor ein Rätsel, als man erwarten könnte.» Kein Wunder gibt es im [Internet spassige Tests](#), die dazu einladen, die abgebildeten Malereien Künstlern (darunter auch Jackson Pollock) und einem kunstsinnig klecksenden Affen zuzuordnen. Und wer sich darauf einlässt, wird feststellen, dass es nicht in jedem Fall im ersten Anlauf gelingt, den Unterschied festzustellen.

Der Spruch «Das kann doch jedes Kind» ist in Ausstellungen zwar selten zu hören. Doch das liegt wohl vor allem daran, dass der Kunstgenuss noch nie ein Massenvergnügen war. Aber selbst unter Kunstsachverständigen sind Jason Kaufman «Skeptiker der Abstraktion» aufgefallen. Was dürfen sich Ausstellungsbesucher also von gestischer Malerei erwarten, die sich offensichtlich allem Figürlichen verweigert. «Einige finden möglicherweise Schönheit, Kraft, Qual oder Ruhe» vermutet Kaufman und vergleicht die Kunst-Betrachtung mit dem Anhören von Musik. «Vielleicht entdecken sie sogar Andeutungen dessen, was sie sich unter dem kollektiven Unbewussten vorstellen, einen Ausdruck symbolischer Formen, die uns allen gemeinsam sind.»

Tatsächlich ist diese Vermutung mehr als eine provozierende Bemerkung. Denn für viele der jetzt in Riehen ausgestellten Künstler war ihre Malerei weit mehr als wilde Pinselei, sondern ein – nicht immer gelungener – Versuch, mit einem traumatischen Schicksal als Verfolgte oder als Soldaten zurecht zu kommen. Sie



Alles vorbei: Wols «The City»

«brauchten die Kunst, um das Leben zu ertragen», wie Friedrich Nietzsches einmal formulierte.

Was das bedeutet, lässt sich nicht nur Pollocks

selbstbezogene Arbeiten, sondern auch aus den Werken mancher seiner Zeitgenossen ablesen: Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), zum Beispiel, 1913 in Berlin geboren und ursprünglich Musiker und Fotograf, ging 1932 nach Paris. Nach Kriegsbeginn interniert, die Emigration in die USA misslungen, dann ständig auf der Flucht begann er nach dem Krieg mit Unterstützung von Freunden zu malen. Für Jean-Paul Sartre lebte Wols exemplarisch eine Künstler-Existenz – arm, an der Welt verzweifelnd, selbstzerstörerisch vom Alkohol abhängig. Seine Bilder, die erstmals 1947 ausgestellt wurden, schockierten das Publikum durch die Radikalität der Unge-

genständlichkeit und die elementare Wut, mit der die Leinwand bearbeitet wurde.

Auch für Ernst Wilhelm Nay, geboren 1902, von den Nazis als entartet gebrandmarkt und zum Wehrdienst eingezogen, bedeutete das Kriegsende eine Art Befreiung – die Befreiung zur weiteren Entfaltung seines kreativen Willens. Anders als für Pollock und Wols war Malen für Nay nicht ein fortgesetzter Selbstheilungsversuch, sondern eine Form bürgerlich-intellektueller Existenz im Wirtschaftswunder-Land Bundesrepublik. Die farbige Wildheit seiner «Scheibenbilder», die er zwischen 1954 und 1962 malte, ist das Resultat sorgfältiger Reflexion und mit der Schrift «Vom Gestaltwert der Farbe» theoretisch unterfüttert. Nay war als Maler etabliert: Er erhielt Staatsaufträge – zum Beispiel für ein Wandbild des Chemischen Instituts der Uni Freiburg i. B., das nun in Riehen seine grandiose farbenfrohe Pracht am Eingang der Ausstellung entfaltet – und wurde posthum zum hundertsten Geburtstag mit einer Briefmarke geehrt.

Kein anderer Künstler der Ausstellung belegt so offensichtlich die Feststellung Ulf Küsters,



Bürgerlich-intellektuelle Existenz im Wirtschaftswunder-Land: Ernst Wilhelm Nays «Freiburger Bild» 1956

dass «Kunst immer das Ergebnis eines intellektuellen Prozesses» ist. Bei andern ist dies erst auf den zweiten oder dritten Blick und mit zusätzlichen Informationen ersichtlich. So sind Experten wie Pepe Karmel überzeugt, dass Jackson Pollock wohl nicht die Unwahrheit sagte, wenn er behauptete, immer spontan und ohne Plan zu arbeiten. Andererseits ist aber bekannt, dass er sich durch Picasso herausgefordert fühlte und mit ihm einen künstlerischen «Ringkampf aus weiter Distanz» austrug: «Pollock», heisst es in Karmels kenntnisreichem Katalog-Aufsatz, «absorbierte nicht nur einen, sondern mehrere Stile Picassos, und in den meisten dieser Fälle können wir den Prozess der Diffusion und Absorption praktisch Schritt für Schritt nachvollziehen.»

Am eindrücklichsten ist das an Picassos Bild «Le peintre et son modèle» von 1926 zu belegen, in dem er zum ersten Mal Kurven statt gerade Linien verwendete – als würden in ihrem Geflecht, die getropfelte Linien späteren Pollock-Malereien vorweggenommen.

Viele weitere Beispiele belegen, wie sehr die künstlerischen Entwicklungen auf beiden Seiten des Atlantiks von der jeweils anderen beeinflusst waren. Es erscheint deshalb besonders grotesk, wie schnell die wilde Leidenschaft, mit der Pollock und andere Vertreter des Abstrakten Expressionismus ihr Innerstes auf ihre Leinwände übertrugen, zum Symbol amerikanischer Lebensart und einer freiheitlich-demokratischen Ordnung stilisiert wurde. Nach dem Krieg finanzierte das amerikanische Aussenministerium – als kulturelles Pendant zum Marshall-Plan – in Europa Ausstellungen mit ihren Werken. 1950 repräsentierten Pollock und die Immigranten de Kooning und Gorky die USA an der Biennale in Venedig. Und knapp zehn Jahre später schrieb Alfred H. Barr, Jr., der erste Direktor des New Yorker Museum of Modern Art, im Katalog zur Wanderausstellung *The New American Painting*, die Werke der amerikanischen Künstler demonstrierten «Freiheit in einer Welt, in der mit Freiheit auch eine politische Haltung assoziiert wird».

So offensichtlich die Arbeiten eines Teils der jetzt in Riehen ausgestellten «Action Painter» den befreienden, seelisch entladenden Charakter ihrer Malerei nachvollziehbar machen, so klar steht bei anderen, zumeist jüngeren, wieder das unverkrampft Spielerische und Experimentelle des kreativen Prozesses im Vordergrund. Armands Farbtuben-Bild, Helen Frankenthalers und Morris Louis' Versuche mit verdünnter Farbe auf ungrundierter Leinwand und Eva Hesses Fadenbilder sowie die erwähnten sorgfältig kalkulierten Arbeiten von Ernst Wilhelm Nay sind beispielhaft für diese Beobachtung.

Nach der Domestizierung der Action Painter als Herolde der Freiheit im Kalten Krieg «wurden die Künstler nicht mehr als Revolutionäre betrachtet», findet Jason Kaufman, und «die Geschichte (habe) die zweite Generation der Abstrakten Expressionisten in die Zweitrangigkeit verwiesen». Noch strenger urteilte der Kunsthistoriker Meyer Schapiro. Seiner Ansicht nach verloren schon die Erfinder der gestischen Malerei ihr Ziel aus den Augen, «eine frei geschaffene ... geordnete Welt eigener Art» zu krieren und verlegten sich auf die Entwicklung einer eigenen «Handschrift».

Was bleibt? Jason Kaufman hält die gestische Malerei «für verschiedene Interpretationen offen», eine im Kontext der Kunstbetrachtung ebenso banale wie unwiderlegbare Feststellung. Präziser trifft Kurator Ulf Küster, wenn er betont, dass die Bilder seiner Ausstellung «für ein betrachtendes Publikum gemalt» worden seien: «Kunst, die auf Künstlerpersönlichkeit, Geste und Material reduziert ist, benötigt den aktiven, sich mit ihr auseinandersetzenen Betrachter: «Action Painting» gibt es nicht ohne «Action Viewing».

© Jürg Bürgi 2008 Text und Bild Seite 3 unten; Bilder S. 2, 3 oben Katalog (2008 ProLitteris, Zürich). Abdruck honorarpflichtig. Katalog: Fondation Beyeler (Hrsg.): Action Painting. Ostfildern 2008 (Hatje Cantz Verlag) 204 Seiten, CHF 68.00.

<http://www.juerg-buergi.ch>