

DER
FIGURATIVE
POLLOCK

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

Diese Publikation wurde ermöglicht durch:
Pierrette Schlettwein

Die Ausstellung wurde unterstützt durch:

CREDIT SUISSE 

Bundesamt für Kultur
Stiftung für das Kunstmuseum Basel

Leihgeber

Albuquerque University of New Mexico Art Museum Kymberly Pinder	Little Rock Arkansas Arts Center Todd Herman	San Francisco San Francisco Museum of Modern Art Neal Benezra, Gary Garrels
Amsterdam Stedelijk Museum Beatrix Ruf, Bart Rutten	London Tate Nicholas Serota	Tokio The National Museum of Modern Art Sachio Kamogawa, Katsuo Suzuki
Andover Addison Gallery of American Art, Phillips Academy Judith F. Dolkart	Los Angeles Los Angeles County Museum of Art Michael Govan	Tokio The National Museum of Western Art Akiko Mabuchi, Hiroya Murakami
Baden-Baden Museum Frieder Burda Frieder Burda, Helmut Friedel	Los Angeles The Museum of Contemporary Art Philippe Vergne	Venedig Peggy Guggenheim Collection Philip Rylands
Bern Kunstmuseum Bern Matthias Frehner	Ludwigshafen am Rhein Wilhelm-Hack-Museum René Zechlin	Washington Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Melissa Chiu
Canberra National Gallery of Australia Gerard Vaughan	Madrid Museo Thyssen-Bornemisza Guillermo Solana	Wien Albertina Klaus Albrecht Schröder
Edinburgh Scottish National Gallery of Modern Art Timothy Clifford	New York The Metropolitan Museum of Art Thomas P. Campbell, Sheena Wagstaff	Zürich Kunsthaus Zürich Christoph Becker
Frankfurt am Main Städel Museum Max Hollein	New York The Museum of Modern Art Glenn D. Lowry, Ann Temkin, Christophe Cherix	Privatsammlungen
Hannover Sprengel Museum Reinhold Spieler	New York Solomon R. Guggenheim Museum Richard Armstrong	Collection of Robert Aichele Collection of Harry W. and Mary Margaret Anderson Collection of Mark Grotjahn and Jennifer Guidi Collection of Stephen Mazoh Collection of Jason McCoy Daros Collection, Schweiz Döpfner Collection Galerie 1900–2000 und Anthony d'Offay Gallery OLYM Inc. Sammlung Alfred Richterich The Taylor Foundation Washburn Gallery und The Pollock-Krasner Foundation
Hanover Hood Museum of Art, Dartmouth College John Stomberg	New York Whitney Museum of American Art Adam D. Weinberg, Carter Foster	sowie weitere private Leihgeber, die es vorziehen, nicht genannt zu werden
Houston The Menil Collection David Breslin	Omaha Joslyn Art Museum Jack Becker	
Houston The Museum of Fine Arts Gary Tinterow	Paris Centre Pompidou, Musée national d'art moderne Bernard Blistène	
Humblebæk Louisiana Museum of Modern Art Poul Erik Tøjner	Potomac Glenstone Foundation Mitch und Emily Rales	
Kansas City The Nelson-Atkins Museum of Art Julián Zugazagoitia	Princeton Princeton University Art Museum James Steward	
Köln Museum Ludwig Yilmaz Dziewior	Providence Museum of Art, Rhode Island School of Design John W. Smith	
Kurashiki Ohara Museum of Art Shuji Takashina, Hideyuki Yanagisawa	Riehen / Basel Fondation Beyeler Sam Keller	
Lincoln Sheldon Museum of Art Wally Mason		

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

»When you're painting out of your unconscious, figures are bound to emerge« – »Wenn man aus dem Unbewussten heraus malt, müssen zwangsläufig Figuren hervortreten«, sagte Jackson Pollock 1956 in einem berühmten Gespräch mit Selden Rodman. Mit dem amerikanischen Maler verbindet man jedoch üblicherweise die abstrakten *Drip Paintings*. Das umfangreiche figurative Werk, das er davor schuf, und die figurativen Gemälde, in welche die »Dripping«-Phase mündete, sind dagegen viel weniger bekannt. Die große Sonderausstellung im Kunstmuseum Basel widmet sich erstmals dieser Perspektive auf den amerikanischen Künstler und möchte konzentriert die figurativen Aspekte im Schaffen des Künstlers beleuchten und einen neuen Blick auf sein knapp drei Jahrzehnte umspannendes Werk werfen. In den Fokus rücken deshalb insbesondere die Kontinuitäten seiner malerischen Entwicklung vom Früh- bis zum Spätwerk. »Jacksons künstlerisches Œuvre entwickelte sich aus der Periode der 1930er-Jahre heraus. Ich sehe keine scharfen Brüche, sondern vielmehr eine kontinuierliche Entwicklung derselben Themen und Obsessionen«, erklärte die Malerin und langjährige Partnerin Pollocks, Lee Krasner, im Rückblick. Auch der notorisch wortkarge Pollock spannte den Bogen zwischen seinem Frühwerk und den Arbeiten der 1950er-Jahre in einem an zwei Freunde gerichteten Brief, in dem er darauf hinwies, dass in seinen aktuellen schwarzen Leinwandzeichnungen »die alten Bilder durchkommen« würden.

Die Ausstellung – es ist erst die zweite im Neubau des Kunstmuseums Basel – schreibt sich ein in die lange Geschichte der Auseinandersetzung der Institution mit amerikanischer Nachkriegskunst, wie zuletzt geschehen in den Ausstellungen *Donald Judd (2004/05)*, *De Kooning. Paintings 1960–1980 (2005/06)*, *Jasper Johns. An Allegory of Painting, 1955–1965 (2007)* und *Andy Warhol. The Early Sixties (2010/11)*. Denn trotz seines Sammlungsschwerpunkts zum amerikanischen Abstrakten Expressionismus besitzt das Kunstmuseum Basel kein Hauptwerk von Jackson Pollock, ein Umstand, dem wir in einem kleinen Beitrag zu diesem Aspekt der Sammlungsgeschichte nachgehen.

Der figurative Pollock widmet sich den verschiedenen Phasen des Frühwerks, in denen der Künstler den Regionalismus seines Lehrers Thomas Hart Benton verarbeitete, aber auch die große Kunstgeschichte – El Greco, Michelangelo, Rembrandt und die Meister des italienischen Barocks – rezipierte. In den darauffolgenden Jahren geriet vor allem die europäische Moderne in Pollocks Blickfeld; André Masson, Paul Klee und Joan Miró übten Einfluss auf Pollock aus, vor allem aber auch Pablo Picasso, an dem er sich geradezu abarbeitete. Einen besonderen Eindruck machte *Guernica* auf ihn, das er im Original in New York intensiv studierte. Eine eigene Gruppe bilden die sogenannten »psychoanalytischen Zeichnungen« – die Benennung leitet sich davon ab, dass Pollock in seiner Therapie, der er sich anfänglich wegen seiner Alkoholsucht unterzog, mit seinem Analytiker Joseph Henderson über seine Zeichnungen ins Gespräch kam. Als Anhänger der Lehre von C.G. Jung (der seine Kindheit übrigens in Basel als Sohn eines reformierten Pfarrers verbracht hatte) regte Henderson Pollock an, seine Bildzeichen im Sinne der Archetypenlehre Jungs zu interpretieren. Genauso fand in Pollocks Werk aber auch das Studium der Kunst der nordamerikanischen Ureinwohner seinen Niederschlag. Entscheidend prägten ihn die großen Wandbilder, die in den 1930er- und 1940er-Jahren von den mexikanischen Muralisten geschaffen wurden; vor allem das Werk von David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco und Diego Rivera, denen er auch persönlich begegnete, veränderte Pollocks Vorstellung von »Figuration«.

Die Ausstellung gewährt einen repräsentativen Überblick über Pollocks künstlerische Entwicklung als figurativer Maler von Mitte der 1930er-Jahre bis zu seinem frühen Unfalltod 1956. Die großformatigen *Drip Paintings*, die vornehmlich zwischen 1947 und 1950 entstanden, zeigen wir in diesem Ausstellungskontext nicht. Das Fehlen dieser bekannten Gemälde bildet eine bewusst gesetzte Leerstelle, die es ermöglicht, die Kontinuität zwischen den oftmals marginalisierten Werken der 1930er- und 1940er-Jahre und denen der 1950er-Jahre unmittelbar nachzuvollziehen. So zeigen wir die aus der »Dripping«-Phase hervorgegangenen figurativen *Black and White Paintings* – eine Werkgruppe, die vor Kurzem Gegenstand einer präzise konzipierten Ausstellung der Tate Liverpool und des Dallas Museum of Art war – sowie die letzten Werke der 1950er-Jahre, die permanent um die Frage der »Figur« kreisen.

Der vorliegende Katalog nähert sich der Thematik über einleitende Essays und kleinere, werkbezogene Kapiteltexte. Michael Leja macht den Anfang und zeichnet nach, wie die Demarkationslinie zwischen Abstraktion und Figuration in der zunächst von Clement Greenberg, später von William Rubin und Michael Fried intensiv geführten kritischen Debatte den Blick auf Pollocks künstlerische Entwicklung dominiert hat. Leja argumentiert dafür, beide Prinzipien vielmehr als ein dynamisches Kraftfeld zu lesen, das Pollocks Arbeitsweise wechselseitig bestimmt hat. Markus Klammer und Stefan Neuner plädieren in ihrem gemeinsam geschriebenen Beitrag für ein neues Verständnis von Figuration bei Pollock, dem sie sich von zwei Seiten nähern: zum einen, indem sie argumentieren, dass Pollock im Zuge seiner künstlerischen Entwicklung die Figur, das heißt den Körper, zunehmend vom Auge abgespaltet habe. Das Resultat ist ein »körperloser und ungeheurer Blick«, der mit dem abstrakten Feldbild verschmilzt. Hinsichtlich der Lackarbeiten der späten 1940er-Jahre stellen sie die These auf, dass hier die Verschiebung eines blickhaften Moments auf die in Aluminiumfarben erglänzende Oberflächenstruktur des Bildes stattgefunden habe. Zum anderen nähern sich Klammer und Neuner dem figurativen Pollock über die Person: Durch seine spektakuläre Präsenz in Fotografien und dem berühmten Film von Hans Namuth, der ihn bei der Arbeit zeigt, ist Pollock selbst zur »Malerfigur« geworden.

In einzelnen Kapiteln zu den verschiedenen Schaffensphasen des Künstlers werfen Tetsuya Oshima, Stephanie Straine, Anne-Christine Strobel und Nina Zimmer zudem einen genaueren Blick auf die ausgestellten Werke und die neuen Zusammenhänge, die sich durch die Ausstellungsperspektive ergeben haben.

Das Kunstmuseum Basel ist den vielen Leihgeberinnen und Leihgebern, die ihre Werke für diese Ausstellung zur Verfügung gestellt

Dank

haben, zu großem Dank verpflichtet. An erster Stelle möchte ich die gute Zusammenarbeit mit der Pollock-Krasner Foundation erwähnen, die unser Projekt in wesentlichen Zügen überhaupt erst möglich gemacht hat. Unser Dank gilt Samuel Sachs II, Charles C. Bergman, Kerrie Buitrago und Francis Valentine O'Connor sowie des Weiteren insbesondere Joan Washburn und Brian Washburn. Zudem richtet sich unser Dank an Jason McCoy und Stephanie Simmons, McCoy Gallery, New York, für ihre Beratung und wertvollen Hinweise. Das Gleiche gilt für Helen A. Harrison, Direktorin des Pollock-Krasner House and Study Center. Bei der Vermittlung von Werken aus japanischen Sammlungen war Tetsuya Oshima unverzichtbar, danken möchten wir auch für Hinweise von Gavin Delahunty und Stephanie Straine, Tate Liverpool, Pepe Karmel, New York University, Ulla Dreyfus-Best sowie den Mitarbeitern von Christie's in den Büros in Zürich, New York und London, von Sotheby's New York sowie von Guggenheim, Asher, Associates und der McClain Gallery.

Für ihre frühe und begeisterte Unterstützung dieses Ausstellungsprojekts möchten wir der Tate, London, und ihrem Direktor Sir Nicolas Serota besonders danken. Von den amerikanischen Kollegen haben sich diejenigen des Museum of Modern Art, New York – hier danken wir Glenn D. Lowry, Ann Temkin und Christophe Cherix –, und des Metropolitan Museum of Art, New York – ein Dank an Sheena Wagstaff und ihr Team –, trotz parallel stattfindender eigener Projekte in außergewöhnlichem Umfang großzügig gezeigt. Aber auch das Whitney Museum of American Art, namentlich Adam D. Weinberg und Carter Foster, das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und die Peggy Guggenheim Collection, Venedig, haben uns Kernstücke ihrer Sammlungen zur Verfügung gestellt, ein großer Dank geht an Richard Armstrong und Philip Rylands. Das Museum of Fine Arts, Houston, unterstützte uns mit einem Konvolut von Werken, die Glenstone Foundation steuerte ein überaus wichtiges Gemälde sowie eine Zeichnung bei. Das San Francisco Museum of Modern Art trennte sich für die Dauer der Ausstellung von einem bedeutenden Hauptwerk aus dem Pollock'schen Frühwerk, gedankt sei hierfür Neal Benezra und Gary Garrels. Weitere bedeutende Gemälde und Zeichnungen stammen aus dem Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., dem Los Angeles County Museum of Art, dem Museum of Contemporary Art, Los Angeles, der Menil Collection, Houston, dem Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, dem Princeton University Art Museum, dem University of New Mexico Art Museum, Albuquerque, dem Arkansas Art Center, Little Rock, dem Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, dem Sheldon Museum of Art, Lincoln, Nebraska, der Addison Gallery of American Arts, Phillips Academy, Andover – ein besonderer Dank an Judith F. Dolkart –, sowie dem Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. Von den privaten Leihgebern aus den USA möchte ich die Collection of Harry W. and Mary Margaret Anderson, San Francisco Bay Area, die Collection of Robert Aichele, die Collection of Mark Grotjahn and Jennifer Guidi sowie die Collection of Stephen Mazoh, Rhinebeck, New York, hervorheben.

Eine spezielle Ausnahme hat das Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, für uns gemacht. Wir freuen uns außerordentlich, dass *Galaxy* nach Basel reisen durfte – ein Bild, das in seiner Entstehungsgeschichte die Problematik des figurativen Pollock exemplarisch verkörpert.

Eine Besonderheit der Ausstellung besteht darin, dass es uns gelungen ist, eine Reihe von bedeutenden Werken aus japanischen Sammlungen

12 auszuleihen, die erstmals in Europa zu sehen sind. Wir bedanken uns für die beispiellose Großzügigkeit des National Museum of

Western Art, Tokio, unser Dank gilt der Generaldirektorin Akiko Mabuchi und Chefkurator Hiroya Murakami. Gleichermaßen sind wir dem National Museum of Modern Art, Tokio, zu Dank verpflichtet, hier gilt unser persönlicher Dank Direktor Sachio Kamogawa und Kurator Katsuo Suzuki. Ebenso bedanken wir uns für einmalige, bedeutende Leihgaben beim Ohara Museum of Art, Kurashiki: Dort richtet sich unser Dank an Direktor Shuji Takashina und Chefkurator Hideyuki Yanagisawa. Wir danken ebenfalls Toshio Miura von der Gallery OLYM, Tokio.

Ein besonders weit gereister Gast ist *Totem Lesson 2* aus der National Gallery of Australia, Canberra, das in unserer Ausstellung erstmals seit Jahrzehnten wieder mit *Totem Lesson 1* aus der Collection of Harry W. and Mary Margaret Anderson, San Francisco Bay Area, vereint ist. Des Weiteren hat die Taylor Foundation, Brisbane, eine Zeichnung zur Verfügung gestellt.

Viele bedeutende Werke Pollocks befinden sich inzwischen in europäischen Sammlungen, einige davon auch in der Schweiz. Wir bedanken uns für die zentralen Leihgaben, die das Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne, zur Verfügung gestellt hat sowie für Werke aus dem Museum Ludwig, Köln, dem Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, dem Stedelijk Museum Amsterdam – ein Dank an Beatrix Ruf und Bart Rutten –, dem Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Dänemark, der Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, und der Albertina, Wien. Ein in seiner Bedeutung herausragendes Gemälde durften wir von der Daros Collection, Schweiz, in Empfang nehmen sowie hochkarätige Gemälde aus dem Kunstmuseum Bern, der Fondation Beyeler, Riehen, dem Kunsthaus Zürich; hier gilt unser Dank Christoph Becker, Philippe Büttner und Hanspeter Marty. Eine kleine, sehr feine Werkgruppe dürfen wir aus der Sammlung Alfred Richterich, Laufen, zeigen, hier richtet sich unser Dank an Alfred Richterich sowie Roman Kurzmeyer. Weitere Werke stellten das Städel Museum, Frankfurt am Main, das Museum Frieder Burda, Baden-Baden, das Sprengel Museum Hannover, die Döpfner Collection, das Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, sowie die Galerie 1900–2000, Paris, und Anthony d'Offay, London, zur Verfügung.

Darüber hinaus ist das Kunstmuseum Basel zahlreichen Privatsammlern zu großem Dank verpflichtet, die es vorziehen, nicht namentlich in Erscheinung zu treten.

Danken möchte ich auch den Autorinnen und Autoren des Katalogs, Markus Klammer, Schaulager-Professor für Kunsttheorie am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, Michael Leja, Penn University, Stefan Neuner, Universität Zürich/eikones NFS Bildkritik, Basel, sowie Tetsuya Oshima, Hiroshima University, und Stephanie Straine, Tate Liverpool. Ein Dank auch an Katharina Haderer und Anja Besserer vom Prestel Verlag, München, und an die Grafiker Nina Hug, Stephan Eberlein und Wolfgang Schwärzler in Leipzig beziehungsweise Basel für die gute Zusammenarbeit. Holger Steinemann sei gedankt für das gewissenhafte deutsche Lektorat und Chris Davey für das englische, den Übersetzern Nikolaus G. Schneider und Elizabeth Tucker für ihre präzise Arbeit.

Ebenso gilt unser Dank unseren Kollegen von der Universität Basel, insbesondere Ralph Ubl und Simon Baier, für die Zusammenarbeit im Rahmen der Pollock-Tagung wie auch den Teilnehmern Jonathan D. Katz, Markus Klammer, Pamela Lee, Megan Luke, Stefan Neuner und Michael Schreyach.

Bei den Recherchen für Katalog und Ausstellung konnten wir zudem auf die wertvolle Unterstützung folgender Personen zählen:

13

Valentina Frutig, Esther Baur, Staatsarchiv Basel-Stadt, und Lorenz Wiederkehr.

Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kunstmuseums Basel sei ein Dank ausgesprochen, insbesondere der Kuratorin Nina Zimmer, auf deren Vision, Initiative und Energie dieses Ausstellungsprojekt beruht, sowie Anne-Christine Strobel, die als wissenschaftliche Mitarbeiterin Ausstellung und Katalog mit großem Engagement begleitet hat – tatkräftig unterstützt von Salome Schnetz. Ebenso sei Charlotte Gutzwiller und Corina Forrer für die Organisation dieses komplexen Ausstellungsprojekts gedankt sowie den verantwortlichen Restauratorinnen des Kunstmuseums unter der Leitung von Werner Müller.

Der Credit Suisse, Partner des Kunstmuseums Basel, sei herzlich gedankt für ihre Unterstützung, die diese Ausstellung überhaupt erst ermöglichte. Frau Pierrette Schlettwein danken wir für die Finanzierung des vorliegenden Katalogs.

Einen namhaften finanziellen Beitrag gewährte das Bundesamt für Kultur als Finanzhilfe bei den Versicherungsprämien für die Leihgaben, des Weiteren erfuhren wir Unterstützung durch die Stiftung für das Kunstmuseum Basel. Diesen Förderern sind wir zu allergrößtem Dank verpflichtet.

Josef Helfenstein
Direktor

Die frühe Pollock-Rezeption in Basel

oder

Wie das Kunstmuseum
zweimal fast ein
Gemälde von Jackson
Pollock erworben hätte

1774 wurde der erste Besuch eines Amerikaners aus New York in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel verzeichnet.¹ Bis die ersten

amerikanischen Kunstwerke Eingang in die Sammlung fanden, dauerte es noch weitere 185 Jahre, bis 1959. In diesem Moment wurde die Basler Sammlung mit einem Schlag zur ersten Adresse für amerikanische Gegenwartskunst in Europa. Zur Feier des 75-Jahr-Jubiläums ihrer Gründung machte die Schweizerische National-Versicherungs-Gesellschaft dem Museum ein besonderes Geschenk: Der Direktor des Versicherungsunternehmens, Hans Theler, zugleich Präsident des Basler Kunstvereins, ermöglichte Arnold Rüdlinger, dem Kurator der Kunsthalle Basel, nach New York zu reisen und dort Gemälde amerikanischer Maler für die Sammlung des Kunstmuseums zu erwerben.

Rüdlinger hatte ab 1940 Kunstgeschichte an der Universität Bern studiert. Bereits 1944 verantwortete er den Aufbau der Ausstellungen der Kunsthalle Bern und übernahm von 1946 bis 1955 deren Leitung. In Paris lernte er Alexander Calder kennen, dessen Werk er 1947 in der Kunsthalle zeigte. Es folgte 1953 die Bekanntschaft mit Sam Francis, der ihm nahelegte, New York und dessen aktuelle Kunstszene zu besuchen. 1952 und 1953 präsentierte Rüdlinger in zwei Übersichtsausstellungen die neuen Tendenzen der europäischen Malerei unter dem Titel *Tendances actuelles de l'École de Paris*. In die Ausstellung *Tendances actuelles 3*, die im Februar 1955 in der Kunsthalle Bern zu sehen war, bezog Rüdlinger auch die amerikanische Malerei ein. Neben Werken der Europäer Georges Mathieu, Henri Michaux, Tancredi Parmeggiani und Wols zeigte er Gemälde von Sam Francis, Mark Tobey und – noch zu dessen Lebzeiten – Jackson Pollock. Die Presse reagierte ungehalten. Der Berichterstatter aus Olten verglich die ausgestellte Malerei mit seinem »Essmänteli aus grauer Vorzeit«,² die Basler *National-Zeitung* befand, Pollock erziele einen Effekt, der an eine »überdimensionierte Rohgemüseplatte mit Mayonnaisefäden«³ erinnere.

1955 wechselte Rüdlinger an die Kunsthalle Basel. Sein Nachfolger in Bern wurde Franz Meyer. 1957 reiste Rüdlinger in Begleitung des Berner Kunsthändlers Eberhard Kornfeld nach New York. Rüdlinger traf erneut auf Sam Francis, mit dem ihn bald eine enge Freundschaft verband. Francis stellte ihm Clyfford Still und Barnett Newman vor, die sie in ihren Ateliers besuchten. Auch Werke des im Jahr zuvor bei einem Autounfall ums Leben gekommenen Jackson Pollock sah Rüdlinger während dieses Aufenthalts. Rüdlinger begann über eine Ausstellung nachzudenken. In einem Brief an Alfred Hentzen, den Direktor der Hamburger Kunsthalle



A



B

1 Es handelte sich um einen gewissen Mister Verplanck; siehe Max Burckhardt, »Europäische Nobilitäten auf der Durchreise in Basel: ein Einblick in das alte Gästebuch der Basler Universitätsbibliothek«, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, 71, 1971, S. 203–250, hier: S. 215.

2 *Die Woche*, 21.2.1955; zit. n. Nora Fiechter, *Der Durchbruch des Abstrakten Expressionismus in der Schweiz. Eine Untersuchung der Ausstellung »Die neue amerikanische Malerei« von 1958 in der Kunsthalle Basel*, S. 21. Diese 2011 als Masterarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Lausanne eingereichte Arbeit fasst grundlegende Forschungsarbeit zu dem gesamten Thema zusammen und bildet die Grundlage für den vorliegenden Text.

3 *National-Zeitung*, Abendausgabe, 14.2.1955; zit. n. Fiechter 2011 (wie Anm. 2), S. 21.

und des Kunstvereins in Hamburg,⁴ dem er die Ausstellung zur Übernahme anbot, schilderte Rüdlinger seine Intention: »Seit längerer Zeit beschäftige ich mich mit dem Plan einer Ausstellung jener amerikanischen Künstler, die mir erstmals eine von Europa und von aller Kunstgeschichte unabhängige Malerei zu verwirklichen schienen. Ich meine damit die ›abstrakten Expressionisten‹ wie Pollock, Kline, De Kooning, Rothko, Tobey und Sam Francis. Ich möchte in einer wirklich umfassenden Ausstellung den geradezu historischen Moment festhalten, in welchem die amerikanische Malerei die

jungen europäischen Künstler aufs höchste beunruhigt und beeinflusst.«⁵ Hentzen antwortete Rüdlinger in einem Brief vom 15. Januar 1957: »Was nun Ihre Pläne betrifft, so muß ich sagen, daß ich dazu keine rechte Lust habe. [...] Pollock ist sicherlich interessant und hat auf die europäische Malerei einen nicht unbedeutenden Einfluß gewonnen. Wenn man aber viele Bilder von ihm sieht, verliert man ein wenig die Lust daran. De Kooning und Rothko finde ich nun wirklich unangenehm.«⁶

Zwar scheiterte Rüdlingers Plan an den hohen Kosten, doch konnte Basel im Frühjahr 1958 vom International Council des Museum of Modern Art (MoMA) in New York eine Wanderausstellung mit dem Titel *Die neue amerikanische Malerei* und eine Einzelausstellung zu Jackson Pollock übernehmen. Beide Ausstellungen wurden vom International Council auf Tournee geschickt. Die Pollock-Ausstellung reiste, nachdem sie an der Biennale von São Paulo im Herbst 1957 zu sehen gewesen war, nach Europa an eine Reihe von Destinationen weiter. Die Gruppenausstellung kam aus Paris und ging nach Mailand weiter. In Basel kreuzten sich die Wege der zwei Tournées, beide Ausstellungen machten dort vom 19. April bis 26. Mai 1958 parallel Station (→ S.16 A). Rüdlinger nutzte die Überschneidung und verlieh der Pollock-Präsentation ein größeres Gewicht, indem er zwei von drei Pollock-Werken der Überblicksausstellung in die monografische Ausstellung integrierte. Das nächste Etappenziel der Pollock-Ausstellung war das Amsterdamer Stedelijk Museum, dessen Direktor Willem Sandberg gar selbst den Katalog dazu gestaltete. Im Sommer 1958 wurde der Pollock-Teil dann doch noch von Alfred Hentzen im Hamburger Kunstverein gezeigt.⁷ Das MoMA übernahm die gesamten Ausgaben für die Versicherung der Ausstellung, bezahlte sogar die hohen

Transportkosten für den Atlantiktransfer, reklamierte dafür aber auch weitreichende Mitspracherechte bei der Hängung und der Vermittlung der Ausstellung in Basel. So wurden der Preetext und die Katalogtexte vorformuliert



A Arnold Rüdlinger, der Direktor der Kunsthalle Basel, US-Generalkonsul Elias McQuaid und Kunstvereinspräsident Hans Theler auf der Vernissage der Ausstellung *Jackson Pollock 1912–1956*, Kunsthalle Basel, April 1958

B Blick in den Oberlichtsaal der Kunsthalle Basel mit *Number 32* (heute Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) und *Blue Poles* (heute National Gallery of Australia, Canberra)

4 Hentzen leitete ab 1955 die Hamburger Kunsthalle und gleichzeitig bis 1962 den Hamburger Kunstverein; vgl. Helmut R. Leppien, »Gedenkblatt für Alfred und Anne Hentzen«, in: *Moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Aukt.-Kat. Hauswedell & Nolte Hamburg, Aukt. am 8.12.2001, o.S.

5 Brief von Arnold Rüdlinger an Alfred Hentzen, 5.1.1957, Staatsarchiv Basel, Sign. PA 888a N 6 (1) 499 1958/4; vgl. Fiechter 2011 (wie Anm. 2), S.24.

6 Brief von Alfred Hentzen an Arnold Rüdlinger, 15.1.1957, Staatsarchiv Basel, Sign. PA 888a N 6 (1) 499 1958/4.

7 Die Ausstellung im Kunstverein in Hamburg ging vom 19.7. bis zum 21.8.1958; vgl. Alfred Hentzen, Arnold Rüdlinger und Porter A. McCray, *Jackson Pollock 1912–1956*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel; Kunsthalle Hamburg, o.O.u.J. [1958], o.S.

18 geliefert und eine Kuratorin des MoMA zur Kontrolle nach Basel geschickt.⁸ Um wirklich sicherzugehen, dass die Ausstellung stattfinden könne, erkundigte man sich vorab noch, ob die Kunsthalle Basel eine wirklich stabile Wand von mindestens drei Metern Höhe habe.

Die Werkauswahl umfasste 31 Gemälde und 29 Zeichnungen. Während die Gemälde-Räume, die mit zusätzlichen Stellwänden ergänzt worden waren, gut dokumentiert sind [→ S.16 B], sind fotografische Aufnahmen der Zeichnungspräsentationen bislang nicht bekannt. Beinahe alle Werke der Ausstellung standen zum Verkauf, ein Passus im Vertrag mit dem MoMA regelte die Preise und benannte die Ansprechpersonen. Die Liste der damals gezeigten Werke ist nur als atemberaubend zu bezeichnen: Von *Pasiphaë*, heute im Metropolitan Museum of Art, New York, *Guardians of the Secret*, heute im San Francisco Museum of Modern Art [→ Kat.50], über *Totem Lesson I*, heute in der Collection of Harry W. and Mary Margaret Anderson [→ Kat.53], *Totem Lesson 2*, National Gallery of Australia [→ Kat.67], bis *Easter and the Totem*, heute MoMA, New York [→ Kat.103], reiht sich Spitzenbild an Spitzenbild [→ S.18 C,D]. Die Ausstellung stieß auf große, auch internationale Resonanz; in der *Schweizer Filmwochenschau* wurde gar erstmals über zeitgenössische Kunst aus dem Ausland berichtet. Doch der fulminanten Bildauswahl und dem enormen Echo zum Trotz: Keines der ausgestellten Werke wurde in eine Basler Sammlung verkauft.

Ein Jahr später, 1959, eröffnete sich dann dem Kunstmuseum Basel eine große Chance zum Aufbau seiner zeitgenössischen Sammlung: Wie eingangs erwähnt, machte die Schweizerische National-Versicherungs-Gesellschaft zur Feier des 75-Jahr-Jubiläums ihrer Gründung dem Museum ein spezielles Geschenk: 100 000 Franken für den Ankauf amerikanischer Gegenwartskunst; das entsprach 1959 bei einem Dollarkurs von 1 zu circa 4,3 etwa 23 300 Dollar.⁹

Der mit dem Ankaufsgeschäft beauftragte Arnold Rüdlinger erwarb damit vier Bilder: *Andes* von Franz Kline, *Day Before One* von Barnett Newman, *No. 16 (Red, White and Brown)* von Mark Rothko und *1957 - D No. 2* von Clyfford Still. Von Pollock hätte er ebenfalls gern ein Werk ausgewählt, hieß es, die Preise wären jedoch schon so hoch gewesen, dass ein Ankauf nicht infrage kam – eine Aussage, die in Anbetracht der zwischen 12 000 und 20 000 Dollar liegenden Verkaufspreise der großformatigen Pollock-Werke in der Basler Ausstellung von 1958 plausibel ist. Wiederum also kam kein Pollock-Ankauf zustande. Die erworbenen Werke trafen einige Wochen später in einer Rolle verpackt ein. Sie waren zuerst in einer Ausstellung in St. Gallen zu sehen, bevor sie im Kunstmuseum probeweise gehängt wurden. Die Kunstkommission, welche Schenkungen jeweils zustimmen musste, empfing die amerikanischen Bilder zunächst mit nicht allzu großer Begeisterung, rang sich dann aber zur



C

83 x 68 x 21 inches (210.8 x 172.7 x 53.3 cm.)	161 lbs. (73.0 ks.)
Pollock: TOTEM II. 1945. Oil on canvas.	
Pollock: CATHEDRAL, 1947. Duco and oil on canvas.	
Pollock: GUARDIANS OF THE SECRET, 1947. Oil on canvas.	
Pollock: FOUR OPPOSITES, 1953. Oil on canvas.	
Pollock: SHE-WOLF, 1943. Oil on canvas.	

D

⁸ Siehe den Brief von Porter A. McCray, Direktor des International Program des MoMA, an Arnold Rüdlinger, 3.12.1957, Staatsarchiv Basel, Sign. PA 888a N 6 (1) 499 1958/4.
⁹ Vgl. <http://fxtop.com/en/historical-exchange-rates.php> (3.5.2016).

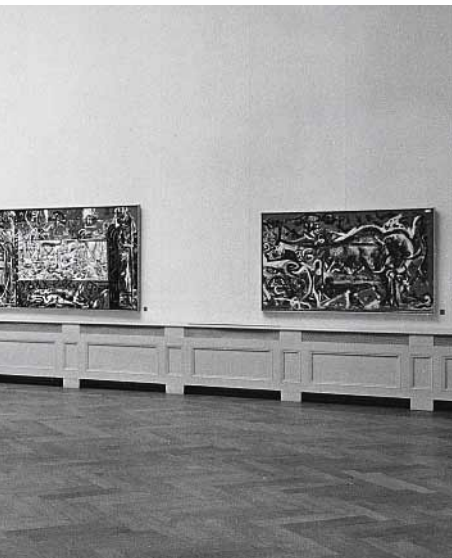
Annahme durch. Das Ereignis schrieb schließlich Geschichte: Von nun an besaß ein europäisches Museum Werke der amerikanischen Gegenwartskunst.

Damit war ein Fundament gelegt, auf dem weiter aufgebaut werden konnte. 1962 übernahm Franz Meyer von Georg Schmidt die Direktion des Hauses. Er initiierte eine allgemeine Diskussion darüber, wie die moderne Abteilung weiter an Kontur gewinnen könne, und versuchte, den Fokus verstärkt auf die amerikanische Kunst zu richten, das heißt, Werkgruppen zum Abstrakten Expressionismus zusammenzustellen und gleichzeitig die jüngeren amerikanischen Strömungen mitzuberücksichtigen.

In einem Interview reflektierte Meyer: »Später realisierte ich, dass die meisten Künstler, die ich in den frühen 1960er Jahren zum Kauf vorgeschlagen hatte, also etwa Sam Francis, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, doch nur ein Extrakt der Ecole de Paris waren und nicht weiterführten. Mit den grossen Amerikanern produktiv umzugehen, musste man erst lernen. [...] 1963 war ich zum ersten Mal wieder in New York, danach fast jedes Jahr. Newman war zweimal in Basel. Ich war oft bei ihm in New York; bei Rothko im Atelier war ich vier- oder fünfmal. Leider erst gegen Ende des Jahrzehnts versuchte ich, die Kommission zu gewinnen für Ankäufe von diesen ja noch lebenden Abstrakten Expressionisten. Man hätte natürlich noch viel mehr unternehmen müssen!«¹⁰

1966 machte Meyer einen Vorstoß für einen Pollock-Ankauf; es handelte sich um *Number 7A, 1948* → S. 21 E. Damals befand es sich im Besitz des Schweizer Fotografen Herbert Matter, der mit Pollock befreundet war und mit ihm in engem künstlerischem Austausch stand.¹¹ Matter hatte – noch vor Hans Namuth – überlegt, Pollock bei der Arbeit an den *Drip Paintings* zu filmen, die Aufgabe dann aber als zu schwierig verworfen. Im Protokoll der Kunstkommission vom 27. April 1966 heißt es: »Eine

der empfindlichsten Lücken in der Modernen Abteilung des Museums ist das Fehlen eines bedeutenden Werks von Pollock. Der Direktor kann in Photographie ein Angebot vorlegen, das genau das Bild wäre, welches das Museum haben müsste: Painting, 91×330 cm, im Besitz des in New York lebenden Schweizer Photographen Herbert Matter. Preis ca. Dollar 100'000.– ein vergleichbares, aber grösseres, von Düsseldorf erworbenes Bild kostete Fr. 700'000.–). Leider wird diese ausserordentliche Erwerbung nicht leicht zu verwirklichen sein, da alle Mittel durch den vorgesehenen Picasso-Ankauf beansprucht werden.«¹² Meyer rief damit den bereits vorbereiteten Ankauf von *Femme au chapeau assise dans un fauteuil*, 1941/42, vermittelt von Heinz Berggrün, in Erinnerung → S. 21 F. Es kam zu einem Schlagabtausch zwischen Pollock- und Picasso-Befürwortern: »In der Diskussion setzt sich vor allem Frau Petzold mit Nachdruck für dieses Werk von Pollock ein. Eine Entscheidung



300 lbs., 461 lbs.	68.6 cu.ft.
(136.1 ks.) (209.1 ks.)	(1.9425 cu.m.)
Canvas, canvas.	\$20,000.
aluminum paint on/	\$2,500. 4404
1943. Oil on canvas.	\$10,000. 4407
, duco and aluminum	\$13,000. 4405
Canvas.	\$8,000. 4406

Total Value, Case 11:	\$53,500

C Jackson Pollock, *Totem Lesson 2, Totem Lesson 1, Guardians of the Secret* und *The She-Wolf* (heute The Museum of Modern Art, New York) in der Ausstellung *Jackson Pollock 1912–1956*, Kunsthalle Basel, 1958

D Auszug aus der Transportliste der Pollock-Leihgaben für die Ausstellung in der Kunsthalle Basel

10 Franz Meyer, in: »Das amerikanische Vierteljahrhundert. Ein Interview mit Franz Meyer von Philip Ursprung«, in: *White Fire – Flying Man. Amerikanische Kunst 1959–1999 in Basel*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1999, S. 45–51, hier: S. 46.

11 Vgl. dazu Ellen G. Landau, »Action Re/action. The Artistic Friendship of Jackson Pollock and Herbert Matters«, in: *Pollock Matters*, hrsg. von ders. und Claude Cernuschi, Ausst.-Kat. McMullen Museum of Art, Boston College, Chestnut Hill, 2007, S. 9–57.

12 Kunstmuseum Basel, Archiv.

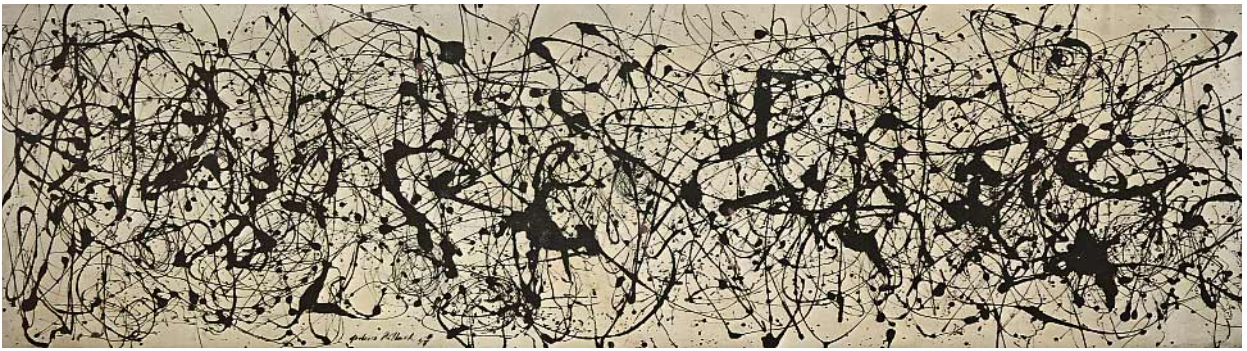
20 zwischen den Angeboten von Picasso und Pollock würde für sie zugunsten von Pollock ausfallen, da es jetzt wichtig sei, die Linie der

modernen Kunst fortzusetzen, und Pollock sei hier der Protagonist.«¹³ Während Martin Burckhardt, der Architekt in der Kommission, sich für einen Ankauf beider Werke starkmachte unter dem Hinweis, dass man die Mittel von zwei Jahren zusammennehmen könne, plädierten die beiden Basler Künstler in der Kommission, Walter Bodmer und Lenz Klotz, für eine Konzentration auf den Picasso-Ankauf. Franz Meyer gab schließlich den Ausschlag, indem er sich dem Picasso-Votum fügte und einen Pollock-Ankauf in die Zukunft vertagte. Auch die Picasso-Erwerbung gestaltete sich dann noch schwierig und gelang erst im Jahr 1967 – kurz bevor das »Basler Picasso-Jahr« dem Museum einen Zuwachs von nicht weniger als sieben bedeutenden Picasso-Werken beschere sollte.¹⁴ Ein großformatiges Pollock-Gemälde blieb außer Reichweite.

Das Museum durfte jedoch 1995 aus dem Legat von Anne-Marie und Ernst Vischer-Wadler zwei kleinere Gemälde, das geheimnisvoll auf schwarzem Grund rot leuchtende *Electric Night* (1946) [→ Kat.87] und das aus einem Drip-Gemälde herausgeschnittene Leinwandstück *Silver and Black I* (1950) [→ Kat.91] sowie eine unbetitelte Zeichnung aus der *Black and White Paintings*-Serie [→ Kat.95] in Empfang nehmen. Das Basler Kupferstichkabinett, das bereits 1979 Druckgrafik von Pollock erworben hatte [→ Kat.71-76], konnte 1998 mit Mitteln des Arnold Rüdlinger-Fonds der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft eine frühe Zeichnung von Pollock aus dem Jahr 1943 erwerben [→ Kat.58], und 2002 gelang der Ankauf von *Untitled* (um 1939–1942) [→ Kat.37], eines recto und verso bearbeiteten, sehr dichten Skizzenblatts aus dem Umkreis der »psychoanalytischen Zeichnungen«.

13 Ebd.

14 Vgl. *Die Picassos sind da! Eine Retrospektive aus Basler Sammlungen*, hrsg. von Anita Haldemann und Nina Zimmer, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2013, S. 30f.



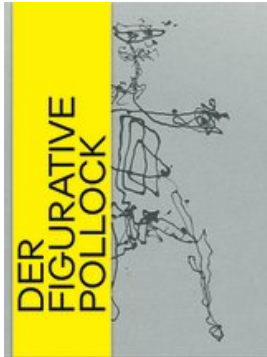
E



F

E Jackson Pollock,
Number 7A, 1948, 1948, Öl und
Lack auf Leinwand, 91,4×342,9 cm,
Privatsammlung (CR 210)

F Pablo Picasso, *Femme au
chapeau assise dans un fauteuil*,
1941/42, Öl auf Leinwand,
130,5×97,5 cm, Kunstmuseum
Basel, mit einem Beitrag der
Max Geldner-Stiftung und einem
außerordentlichen Beitrag der
Regierung erworben, 1967



Josef Helfenstein, Nina Zimmer

Der figurative Pollock

Gebundenes Buch, Leinen, 248 Seiten, 20,0 x 27,0 cm
187 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5585-6

Prestel

Erscheinungstermin: Oktober 2016

Pollock neu entdecken

Untrennbar mit dem Namen Jackson Pollock sind dessen abstrakte Drip Paintings verbunden, die auf dem Boden seines Ateliers entstanden. Davor, in den 1930er- und 40er-Jahren, setzte sich Pollock mit figurativen Bildsprachen auseinander. Er studierte bei Thomas Hart Benton, einem Vertreter des amerikanischen Regionalismus, und beschäftigte sich mit den Arbeiten der mexikanischen Muralisten Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros. Der Katalog beginnt in diesen Jahren und spannt den Bogen bis zur Pollocks Spätwerk, in welchem er zur Figuration zurückkehrt. Der figurative Pollock stellt 100 Gemälde und Arbeiten auf Papier vor. Sie zeigen auf, wie Pollock eine freie und expressive Bildsprache entwickelte, die später für die Drip Paintings charakteristisch wurde. In diesen facettenreichen Arbeiten wird erkennbar, wie der Künstler seine Stimme gefunden hat.

 [Der Titel im Katalog](#)