

Die Abhängigkeit der Künstlerbiografiefilme¹ von ihren literarischen, kunsthistorischen und populärkulturellen Quellen versteht sich von selbst. Aber ist die massenmediale Vermittlung von Kunstgeschichte nicht ebenso von Filmen dieses Genres abhängig, da sie die Vorstellungen von Kunst, Künstler/innen und künstlerischer Produktion in einem viel stärkerem Maße beeinflussen als Ausstellungen und Publikationen?

Einflüsse des Mediums Film auf die bildenden Künste und umgekehrt der Kunst auf den Film erkannte bereits 1936 Erwin Panofsky, der zu Beginn der »Goldenen Ära« Hollywoods auf die umfassende Wirkung von Spielfilmen hinwies: »Ob man darüber erfreut ist oder nicht: der Film bestimmt stärker als jeder andere Einzelfaktor die Meinungen, den Geschmack, die Sprache, die Kleidung, das Benehmen, ja sogar die äußere Erscheinung eines Publikums, das mehr als 60 Prozent der Erdbevölkerung umfaßt.«² Im Filmgenre der Biopics akkumuliert sich die Einflußnahme auf populärkulturelle Geschichtsbilder im besonderen Maße, da die Lebensgeschichten von z.B. Künstler/innen meist als Hollywood Melodrama erzählt werden. Dies bedingt die Konzentration auf eine/n Helden/in und evoziert eine emotionale Involvierung der Betrachter/innen mit der erzählten Geschichte. In diesem Aufsatz sollen die gegenseitigen Bedingtheiten und Einflüsse von Kunst und Film im Biopic Genre anhand des Beispielfilms »Pollock« (Regie: Ed Harris, USA 2000)³ unter dem Gesichtspunkt der Darstellung des künstlerischen Schaffensprozesses untersucht werden.

Das Biopic »Pollock«

Das Drehbuch des Films basiert auf der Biografie von Steven Naifeh und Gregory White Smith »Jackson Pollock: An American Saga« von 1989, die den Pulitzer Preis gewann. Erfolgreiche Biografien scheinen den Produktionsfirmen auch in anderen Biopics als Garant für ein populäres Produkt zu gelten. Obwohl mit diesen Filmen keine großen Kassenerfolge erzielt werden, gibt es seit den 1930er Jahren immer wieder neue Biopics. Dies läßt darauf schließen, daß auch andere Faktoren neben Umsatzzahlen als Motivation für deren Produktion gelten. Wie George Cusden bemerkt, der in seiner Studie den Einfluß von Hollywood auf das Geschichtsverständnis anhand von Biopics, die zwischen 1927–1960 produziert wurden, untersucht, ist dieses Genre für Produzent/innen von großem Interesse.⁴ Ebenso betonen Regisseur/innen und Schauspieler/innen dieser Filme immer wieder ihre intellektuelle oder emotionale Nähe zu der porträtierten Person und schreiben sich mit dem Hintergrund ihres eigenen Starimagos in die Geschichte ihrer Künstleridole ein.

Das Biopic »Pollock« ist durch die personelle Verquickung von Ed Harris als Regisseur, Hauptdarsteller und Mitproduzent überaus stark vom Wissen und der Interpretation einer Person beeinflusst. Aufgrund dieser Multifunktionalität im sonst sehr arbeitsteiligen Hollywood ranken sich die produzierten Filmlegenden hauptsächlich um Ed Harris und weniger um die anderen Protagonisten dieses Filmes, obwohl Marcia Gay Harden für ihre Rolle als Lee Krasner einen Oscar verliehen bekam.

Knapp 50 Jahre nach Pollocks Tod zieht Ed Harris die Aufmerksamkeit durch sein großes persönliches Engagement auf sich, das er für die Vermittlung der künstlerischen Position des Malers aufbringt. Es soll von der physischen bis zur emotionalen Identifizierung mit der Person Jackson Pollocks reichen. So berichtet Ed Harris in Interviews, daß ihm sein Vater Mitte der 1980er Jahre die Biografie von Jeffrey Potter »To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock« (1985) aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit von Pollock und Harris zugeschickt hatte.⁵ Das väterliche Erkennen der visuellen Verwandtschaft seines Sohnes mit einem Nationalhelden wird von Ed Harris als Initiationsmoment für die darauf folgende Faszination erzählt, die ihn zehn Jahre an diesem Filmprojekt arbeiten ließ. Die psychoanalytische Deutung dieser Anekdote soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Dennoch ist zu bemerken, daß Geschichten wie diese als Filmlegenden fungieren und symptomatisch für den Entstehungsmythos von Biopics sind.

So wird im Kontext anderer Künstlerbiografiefilme berichtet, daß der Schauspieler Charles Laughton in Alexander Kordas Film »Rembrandt« (1936) große physische Ähnlichkeit mit dem Künstler und eine emotionale Verbundenheit mit Kordas Interpretation von Rembrandt als Opfer der holländischen Bourgeoisie zeigte, sich in kunsthistorische Lektüren vertiefte und sogar Malunterricht nahm.⁶ In John Hustons »Moulin Rouge« (1952) wurde José Ferrer als Hauptdarsteller für Henri Toulouse-Lautrec gewählt, »because he facially resembled the painter, and because he had a melancholy and acerbic manner.«⁷ Das wohl bekannteste Filmbeispiel ist Vincente Minnelli »Lust for Life« (1956), in dem Kirk Douglas Vincent van Gogh darstellt. Auch Douglas unternahm intensive Studien zu Van Gogh, aber viel wichtiger für die Legende ist, daß er mit Van Goghs Kampf, ausschließlich von der Kunst zu leben, sympathisierte und beteuerte, daß die Darstellung der Figur Van Goghs eine schwierige Aufgabe für ihn war, da es ihm nicht gelang, die notwendige Distanz und den Illusionismus für die Rolle aufrecht zu erhalten. »I felt myself going over the line, into the skin of van Gogh. Not only did I look like him, I was the same age he had been when he committed suicide.«⁸ In diesem Beispiel ist die Involvierung des Schauspielstars mit dem Künstlerstar sicherlich zugespitzt formuliert. Dennoch werden strukturelle Ähnlichkeiten mit den Erzählungen über die Motivation und Involvierung des Schauspielers und Regisseurs Ed Harris im Vergleich mit den erwähnten Filmlegenden deutlich.

Obwohl der Film »Pollock« vielerlei Mythen bedient, zeigt er sich auch in ungewohntem Maße kunsthistorisch informiert. Im Vergleich zu anderen Biopics räumt der Regisseur Ed Harris der Visualisierung des künstlerischen Schaffensprozesses einen ebenso wichtigen Platz ein wie dem biografischen Drama Pollocks. Der künstlerische Handlungsprozeß spielt auch in der kunstkritischen und wissenschaftlichen Rezeption eine herausragende Rolle, da Jackson Pollock als Stellvertreter des damals als neu ausgewiesenen, amerikanischen Malstils, des Drip Painting oder Action Painting gilt. Der Kunstkritiker Harold Rosenberg prägt 1952 diesen Begriff: »The innovation of Action Painting was to dispense with the *representation* of the state in favor of *enacting* it in physical movement. The action on the canvas became its own representation.«⁹ Dieser von europäischen Vorbildern sich ablösender Stil erfährt durch die Verbreitung in den Massenmedien bereits zu Lebzeiten Pollocks einen hohen Bekanntheitsgrad.

Der Harris' Film beleuchtet das Verhältnis von Kunstproduktion und seiner Verbreitung in den Massenmedien und macht gegenseitige Abhängigkeiten in einer durchaus ambivalenten Weise sichtbar. Nichtsdestotrotz möchte ich betonen, daß die umfassende Untersuchung dieses Films viel mehr Faktoren und Perspektiven einschließen würde, wie z.B. die Darstellung der psychologischen Persönlichkeitsstruktur Pollocks. Vor allem wäre die Rolle von Lee Krasner zu betrachten, die als Künstlerin, Ehefrau und Managerin von Jackson Pollock in einer Zeit, die von repressiven Geschlechterrollen geprägt war, nicht den Raum für eine mit Pollock vergleichbaren künstlerischen Karriere hatte. »How could you be a woman and an artist caught between the twin myths of gender and art embodied by the images of Monroe and Pollock?«¹⁰ Diese Frage stellt sich Griselda Pollock, die die durch die Medien propagierten Geschlechterrollen der 1950er Jahre im Bezug auf Lee Krasners ›Entscheidung‹, die Kunst zugunsten der Karriere Jackson Pollocks aufzugeben, analysiert. Sie bettet darin Krasners Rolle in einen zeithistorischen und den männlich dominierten künstlerischen Kontext ein.

Der Mythos des amerikanischen Künstlers der Moderne

Mit Jackson Pollock wurde eine Künstlerfigur gewählt, die zu Beginn der 1950er Jahre zum amerikanischen Nationalhelden avanciert war. Über Pollock existierten bereits zu seinen Lebzeiten Mythen eines Avantgardekünstlers, die sich sowohl auf seine Biografie als auch auf den künstlerischen Schaffensprozeß bezogen. Obwohl abstrakte Kunst damals noch immer auf breites Unverständnis stieß, war das Image des Künstlers Jackson Pollock in einer großen Bevölkerungsschicht verbreitet. Diesen Bekanntheitsgrad verdankte der Künstler unter anderem dem Artikel im damals sehr populären Life Magazin von 1949, das ein Porträt über ihn mit der nicht nur rhetorischen Frage als Überschrift publizierte: »Is he the greatest living painter in the United States?«¹¹ Amerikas Bedürfnis, nach dem Zweiten Weltkrieg auch in der Kunst seine eigenen Helden hervorzubringen, war groß. Diese sollten sich nicht mehr auf ihre europäischen Vorgänger beziehen, sondern etwas völlig Neues schaffen und auf die ur-amerikanischen, mexikanischen und indianischen Mythen referieren. Dabei spielte die Bedingtheit von Geschlecht, Medium und modernem, amerikanischem Künstlertum, die Ines Lindner in der Rezeption von Georgia O'Keeffe herausgearbeitet hat¹², auch in der Konstruktion des Pollockmythos eine Rolle. Er war als weißer, heterosexueller, amerikanischer Maler die ideale Projektionsfigur für die Bedürfnisse des amerikanischen Geltungsdrangs nach kultureller Hegemonie. »There was something quintessentially American about this anti-artist, this handsome, rough-hewn figure from the American West, living in the country not the big city, working in dungarees instead of a smock, in a barn instead of an atelier, painting with sticks and house paint instead of sable brushes and oil.«¹³, beschrieben ihn die Biografen Naifeh & White Smith. Den Weg für Pollocks Interpretation bereitete jedoch vor allem Clement Greenberg, der 1947 das spezifisch Amerikanische an Jackson Pollock im Vergleich mit dem französischen Künstler Jean Dubuffet betont: »[...] Pollock, so scheint mir, hat letzten Endes mehr zu sagen und besitzt im Grunde, beinahe weil ihm dieser Charme fehlt, die größere Originalität. [...] Er ist Amerikaner, er ist rauher und brutaler, aber er hat auch mehr Substanz. Jedenfalls ist

er weniger konservativ, weniger ein Staffeleimaler im traditionellen Sinne als Du-buffet [...].«¹⁴ Amerika brauche eine kraftvolle und energische Kunst und nicht den Charme von Paris¹⁵, paraphrasiert Serge Guilbaut Clement Greenberg.

Kurzum: Pollock wurde zum amerikanischen Helden gemacht, und Künstlermythen wurden re/produziert. Obwohl immer wieder die Originalität im künstlerischen Schaffen Pollocks betont wird, stützen sich die Lebensbeschreibungen auf existierende, europäische Künstlermythen. So sind die Forschungen zu Künstlermythen von Ernst Kris und Otto Kurz, die stereotype Beschreibungen in den Künstler-viten von Giorgio Vasari herausarbeiten, ebenso auf den Pollockmythos anwendbar: »Das innere Erleben des Künstlers haftet an seinem Werk; Schöpfer und Schöpfung sind untrennbar verbunden. Der Tod des Künstlers in der biographischen Formel hat diesen Tatbestand zu verarbeiten versucht. Empfindlichkeit, Eitelkeit und Überheblichkeit des Künstlers sind in ein tragisches Licht gerückt. Die Sonderstellung des Künstlers tritt hier am deutlichsten hervor, da sie ihm die heroische Haltung der Selbstvernichtung zuschreibt.«¹⁶ Die Übertragbarkeit dieser Beschreibung auf den Pollockmythos zeigt die Struktur seiner Mythenbildung auf, die Pollock in seiner Autorschaft legitimieren soll. Kris und Kurz betonen, »daß in aller Biographik gewisse *Grundvorstellungen* vom bildenden Künstler nachzuweisen sind, die, ihrem Wesen nach aus einheitlicher Wurzel verständlich, sich bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen.«¹⁷ Bezogen auf die Auswahl der Künstlerpersönlichkeiten in Biopics, ist festzustellen, daß nur solche Künstler/innen als porträtierwürdig erachtet werden, deren Rezeption genau durch diese »Grundvorstellungen vom bildenden Künstler« genährt sind. Erst dadurch scheint eine Identifizierung als Künstler/in gegeben zu sein, um das Interesse in den beschriebenen Hollywoodkontexten auf sich zu ziehen.

Der Künstler im Spiegel der Medien

In der Einführung der Figur Pollocks im Film wird auf das als fatal dargestellte Verhältnis von Künstlertum und Ruhm hingewiesen. Die erste Einstellung zeigt die Großaufnahme eines bekleideten, weiblichen Oberkörpers. (Abb. 1) Die Frau hält das Life Magazine nah an ihrer Brust und geht in der Menge der Ausstellungseröffnung zu Jackson Pollock, um ein Autogramm in den legendären Artikel in dieser Zeitschrift zu bekommen. Die nächste Einstellung zeigt Pollock, die Zeitschrift und die Frau in einer Großaufnahme beim Signieren. Danach blickt er nachdenklich in einen zu diesem Zeitpunkt noch undefinierten Raum. Der fokussierte Kamerablick der ersten Einstellung führt einen sexualisierten Blick auf den Oberkörper der Frau ein, die das Life Magazine beinahe wie ein Kind an ihre Brust schmiegt. Dieser aus anderen Hollywoodfilmen eingeübte Blick reduziert die Frau auf ihren Objektstatus für Blicke des Begehrens¹⁸. Das gewählte Blickregime ist jedoch in diesem Kontext auch auf die Figur Pollock übertragbar und stimmt die Betrachter/innen darauf ein, den Künstler als Objekt der Begierde im Sinne seines Starimagos wahrzunehmen.

Der zweite Teil des Vorspanns referiert auf Pollocks psychologische Persönlichkeitsstruktur. In einem Rückblick mit der Einblendung »Vor neun Jahren« (Greenwich Village, November 1941) sieht man Pollock, der betrunken mit seinem Bruder Sande im Treppenhaus schreit: »Fuck Picasso, this fucking guy, fuck Picas-

so!« Er nuschelt verzweifelt weiter: »This guy did it all ... it's not worth shit, Sande!« Hier werden auf die Obsessionen Pollocks, das Trinken und seinen größten künstlerischen Kontrahenten Picasso, verwiesen. Zugleich kommt aber damit auch die Forderung der amerikanischen Künstler/innen dieser Zeit zur Sprache, ihre europäischen Vorbilder zu überwinden. Die psychologische Konstruktion der Rivalität, die sich im Dreiecksverhältnis Pollock-Picasso-Unterbewußtsein abspielt, interpretiert Rosalind Krauss als treibende Kraft für Pollocks Schaffensdrang in den Jahren 1938–1946.¹⁹

Pollock wird also zweifach eingeführt, zunächst als gedanklich abwesender Künstlerstar und danach bekannten Künstlermythen entsprechend, als betrunkenener, obsessiver, von Selbstzweifeln geplagter Künstler. Diese ersten Einstellungen in der Ausstellung und im Treppenhaus schweben in ihrer psychologischen und mythologischen Aussage als Damoklesschwert über den Inhalt des ganzen Filmes. Das wiederholte Streben nach Anerkennung, das Pollock zunächst im Familienkreis und danach bei seinen Künstlerkolleg/innen und den Kunstkritikern sucht, mutiert zu einer nie erfüllten Suche, die sich von der privaten in die öffentliche Sphäre verschiebt. Die Darstellung im Film leitet sich hier von der biografischen Deutung von Steven Naifeh und Gregory White Smith ab: »Since the *Life* article, his reputation had taken on a momentum of its own, sustained less by reaction to his current work, or any work, than by the fact of past recognition. Fame had begun to feed on itself. He had become ›the *Life* painter,‹ an unignorable presence in the world of avant-garde art, regardless of how or what or whether he painted at all.«²⁰ Mit der Einführung Pollocks, die ihn in Verbindung mit seinem Ruhm durch den *Life* Artikel bringt, wird aber auch auf die ambivalente Bedeutung der Massenmedien in seiner Lebensgeschichte hingewiesen. Um die unterschiedlich inszenierten Verhältnisse von künstlerischer Produktion und massenmedialer Verbreitung im Film sichtbar zu machen, werden hierzu im Folgenden drei Filmsequenzen untersucht:

Die weiße Leinwand

Die Auftragsarbeit des Wandgemäldes für Peggy Guggenheim im Jahr 1943 bedeutete für Pollock den ersten großen künstlerischen Durchbruch. Im Film vergrößert Harris als Pollock sein Studio und durchbricht mit einer Axt eine Mauer für das überaus große Bildformat von 243,2 x 603,2 cm²¹. Pollock rollt die riesige Leinwand in Richtung Kamera aus. Er stellt diese aufgespannt an die Wand. Im Folgenden bedient sich der Regisseur Ed Harris einer Fotografie von Bernard Schardt (1943), die Pollock vor der leeren weißen Leinwand stehend zeigt. Harris inszeniert diesen Moment durch die Bewegung im Film, das Hinabschreiten Pollocks entlang seiner Leinwand. Dabei wirft er Schatten der Gehbewegung auf die weiße Leinwand und begibt sich somit bereits in das Bild hinein. Es folgen Phasen des Grübelns und Nachdenkens. Pollock kauert in einer Ecke und starrt auf seine weiße Leinwand, gleich dem Topos der Angst vor dem weißen Blatt Papier. Lee Krasner kommt in sein Atelier und will wissen, was er denn auf der Leinwand sähe, da er schon wochenlang darauf starre. Pollock gibt keine Antwort, verriegelt seine Tür und sitzt alleine vor der weißen Leinwand, die nun als filmisches Vollbild eingesetzt wird. Danach ist eine Detailaufnahme von Pollocks Augen zu sehen und aufsteigender Zigarettenrauch, der den Blick benebelt. Im Schuß-Ge-



1 Filmstill aus »Pollock«, Regie Ed Harris, USA 2000

genschuß-Verfahren wechselt das Filmbild zum Vollbild der Leinwand und wieder zurück zu seinen Augen. Diese Einstellungsverbindung stellt eine Beziehung zwischen dem Bildträger Leinwand und den Gedanken, der Inspiration, des Künstlers her. Sie dynamisiert gleichzeitig die Handlung, indem eine Spannung aufbaut wird, die auf die Entstehung eines Meisterwerkes hinweist. Nun setzt das musikalische Thema ein, das Pollock beim Schaffensprozeß des »Mural« begleiten wird. Pollock wirft seine Zigarette zu Boden, dämpft sie mit seinem farbbeklecksten Schuh aus und beginnt beschwingt zu malen. Man hört gleichsam den dynamischen Auftrag der Farbe auf die Leinwand. Die musikalisch aufgeladene Gestik läßt das Malen wie eine Tanzperformance wirken, die später bei der Darstellung des Dripping stärker herausgearbeitet wird. Zigarette im Mund, seine Hände voller Farbe, malt er unermüdlich weiter, bis er das Bild in einem Malgang, die ganze Nacht hindurch, fertig gestellt hat. Am nächsten Morgen sieht man Lee Krasner auf dem Weg zum WC, wo sie auf Jackson Pollock trifft, der mit verschmierten Fingern auf der Toilette sitzt. Am erschöpften Körper des Künstlers äußert sich die Verschmelzung von »Schöpfung und Schöpfer« (Kris/Kurz). Lee Krasner erkennt die Zeichen und stürmt in sein Atelier, wo sie das fertige Bild findet. Nun wird auf die von Harris/Pollock gemalte Leinwand²² gezoomt, die als filmisches Vollbild gezeigt wird. Im Vergleich mit einer Reproduktion des »Mural« wird sichtbar, daß das Bild für den Film nachgemalt wurde und in der Einstellung als Vollbild nicht in seiner ganzen Größe sondern in einem zentrierten Ausschnitt zu sehen ist. Dies verweist auf die über all Strategie der späteren Drip Paintings. In der nächsten Szene sieht man das filmische »Mural« als Bild an seinem Bestimmungsort im Flur von Peggy Guggenheims Haus hängen, vor dem nun Pollock im Anzug steht und sein Kunstwerk bewundert. (Abb. 2)

Der Entstehung des Bildes wird in der filmischen Inszenierung mit 4'40 Minuten eine relativ lange Zeitspanne eingeräumt. »Mural« dient als Ankündigung der späteren Malweise Pollocks, dem Dripping, in dem die Bewegung sowie das Im-Bild-Sein des Künstlers eine wichtige Rolle spielen. Nimmt die Inszenierung dieser



2 Filmstill aus »Pollock«, Regie Ed Harris, USA 2000

Bildwerdung inhaltlich einen initiatorischen Charakter an, unterscheidet sie sich jedoch auf formaler Ebene von den kommenden Darstellungen. Denn in dieser Phase bleibt der Film und sein Apparat durch die verwendeten filmischen Mittel – dynamisierte Einstellungsverbindungen, Kamerafahrten, begleitende Musik – unsichtbar. Die filmischen Mittel werden ausschließlich zur Dramatisierung des Malprozesses eingesetzt. Im Unterschied dazu begleiten in den folgenden Produktionsphasen unterschiedliche Repräsentationen des Apparatus der Reproduktionsmedien Fotografie, Radio und Film die Darstellung des Künstlers.

Das Einfrieren des Malers als Ikone

Die Interviewsituation für das Life Magazine wird als Spaziergang im Grünen in der Nähe des Hauses von Pollock und Krasner gezeigt. Das Fotografieren in dieser Szene wird mit dem Sound von Kameraklicks auditiv hervorgehoben. Auf visueller Ebene werden die Fotos, die Pollock und Krasner zeigen, als schwarz-weiße Filmstills mit schwarzem Hintergrund als Fotografien eingeblendet. Sie wirken wie Originaldokumente. Erst beim wiederholten Betrachten erkennt man die nachgestellten Aufnahmen, die die Schauspieler/innen Ed Harris und Marcia Gay Harden zeigen²³. In der nächsten Szene im Haus nimmt der Moment des Fotografiertwerdens eine weitere Bedeutungsebene an. Die Inszenierung des Fotos, das ursprünglich von Arnold Newman stammt, schreibt Pollock im Jeansoutfit und zigarettenrauchend als (damals) typischen Amerikaner fest. Würde bei der Entstehung von »Mural« die weiße Leinwand mit den Augen Pollocks als Zeichen für Inspirationskraft im Schuß-Gegenschuß-Verfahren inszeniert, wird nun auf den technischen Apparat, auf die Großbildkamera mit dem Objektiv im Zentrum, gezoomt. (Abb. 3) Diese filmische Inszenierung läßt Pollock zur kulturellen Ikone erstarren und erinnert an Roland Barthes' These vom Tod durch den Akt des Fotografierens und der Produktion einer Ikone.²⁴ Im Posieren – das

im Film maßgeblich durch Lee Krasner dirigiert wird – und Fotografiertwerden kündigt sich in der filmischen Erzählung das ›Absterben‹ des Subjekts Pollock an. Hier wird der Zwiespalt in der Verbindung von Kunst und reproduzierenden Medien deutlich, der in der filmischen Erzählung als verhängnisvolle Affäre dargestellt wird.

Film im Film – Der Kulminationspunkt

Während eines Radiointerviews im Herbst 1950²⁵, wo Pollock seine Ideen zur modernen Kunst vorliest, werden zur Bebilderung der Aussagen Dripping-Malszenen dargestellt, die den Künstler noch in einer harmonischen Einheit mit seinem Werk zeigen. Erst die Darstellung des Filmdrehs mit Hans Namuth im November 1950²⁶ führt die dramatische Wende in der filmischen Erzählung ein. Ed Harris inszeniert den Höhepunkt von Pollocks künstlerischem Schaffen mit einem Film im Film Zitat als Wendepunkt, von dem aus Pollocks Karriere und Leben bergab verlaufend erzählt werden. Der Film im Film wird im Wechsel von Produktion und Projektion gezeigt. Man sieht einerseits den Filmdreh mit Hans Namuth (dargestellt von Norbert Weisser) und seiner Filmkamera und andererseits das von Namuth Gesehene als projiziertes Filmbild mit schwarzen Rändern, einer anderen Farbigkeit und einem Rattergeräusch, das auf einen Filmprojektor verweist. Der Film im Film wird in seiner Materialität, seinem Apparat und seinem Agenten dargestellt. Gleichzeitig funktionalisiert diese Szene das Zum-Bild-Werden Pollocks für die filmische Erzählung, indem die Darstellung des Filmdrehs als Auslöser für das folgende biografische Drama Pollocks eingesetzt wird. Namuth übernimmt die Oberhand über die Inszenierung des Vorganges der künstlerischen Produktion. Mit »enter sooner, change shoes more slowly, look longer at the canvas before picking up the brush.«²⁷, werden Namuths Anweisungen an Pollock, die die Vorstellungen des Regisseurs und nicht die Praxis des Künstlers widerspiegeln, in der Biografie beschrieben. Pollock wirkt irritiert, führt jedoch alle Anweisungen aus. In den Pausen des Filmdrehs äußert Pollock im Biopic wie in der biografischen Vorlage ein Gefühl der Entfremdung und des Schwindels. Er spricht mit Lee Krasner über sein Unbehagen und beteuert ihr, daß er sich wie ein »phony« vorkomme. Nur in einer kurzen Szene wird Pollock im Einklang mit Autorschaft und Geste dargestellt. Der Künstler ignoriert den Regisseur, als dieser »Cut« ausspricht, um das Ende der Filmrolle und somit das Ende des Malprozesses zu signalisieren. Pollock malt weiter und bestimmt selbst, wann er fertig ist. Die ambivalente Situation des Künstlers äußert sich zum zweiten Mal, als er Clement Greenberg im Film erzählt,



3/4 Filmstills aus »Pollock«, Regie Ed Harris, USA 2000

daß ihn Namuth durch eine Glasplatte beim Malen filmen wolle, und daß er sich wie »a clam without a shell« fühle. Obwohl ihm der Kunstkritiker die Option eröffnet, den Filmdreh abzubrechen, spielt Pollock bei der Namuth'schen Idee mit. In der Biografie wird kolportiert, daß sich Pollock der für seinen Ruhm wertvollen und historisierenden Seite der Filme bewußt ist, und sie als Beweismaterial für sein Schaffen sieht. Er will und braucht die Aufmerksamkeit von Namuth.²⁸ Der zweite Filmdreh im Film zeigt gleichzeitig mit dem künstlerischen Schaffensprozeß Pollocks Gesicht beim Dripping, das durch die Glasplatte hindurch zu sehen ist. (Abb. 4) ›Schöpfer und Schöpfung‹ werden in diesen Bildern visuell vereint. Die ›totale‹ Sichtbarmachung äußert sich im Biopic durch die Entfremdung des Künstlers von seinem Werk. Pollock begegnet seiner Hilflosigkeit mit dem ersten Schluck Alkohol seit zwei Jahren und projiziert nach dem Filmdreh im Film die immer wiederkehrende Angst, als »phony« zu wirken, auf Hans Namuth. Er flüstert Namuth immer wieder ins Ohr: »I'm not a phony, you're a phony«. Der Ausdruck von Pollocks Unbehagen führt schließlich zum Eklat beim Thanksgiving-Fest im Hause Pollock/Krasner.

Die Tragödie im Film nimmt nun seinen Lauf: In den kommenden sechs Jahren bis zu seinem tödlichen Autounfall im Sommer 1956 wird Pollock als Alkoholiker gezeigt. Der Erfolg läßt nach, die Ehe geht in die Brüche, in der viel jüngeren Freundin Ruth Kligman sieht er seine letzte Rettung. Das visuell eindrücklichste Zeichen, und damit knüpft der Film am Beginn an, ist seine körperliche Veränderung. Bärtig und dicker geworden sieht er in einem Matrosenshirt seinem ewigen Rivalen Pablo Picasso immer ähnlicher. Der Schauspieler Harris zollt in dieser Inszenierung am deutlichsten dem Method Acting sein Tribut, da er durch seine physische und emotionale Arbeit als Schauspieler den Eindruck der Verschmelzung von Darsteller und Dargestelltem erzeugt. Er formuliert: »It's tricky, but I never wanted to pretend to be Pollock. I wanted to be Ed Harris, using all his tools as an actor and as a person to allow Pollock's experience on this earth to touch me, inspire me, lead me to an honest, true performance. I think the film is much more revealing of Ed Harris than it is of Jackson Pollock.«²⁹

Der künstlerische Prozeß im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Der Regisseur Ed Harris setzt die unterschiedlichen Medien Fotografie, Printmedien, Radio und Film als strukturierende, filmische Elemente ein, um Pollocks Geschichte entlang medienspezifischer Diskurse im Jahr 2000 zu erzählen. Die Entfremdung des Künstlers von seinem Schaffen wird im Laufe des Films auf unterschiedlichen Ebenen in Verbindung mit der Sichtbarmachung des Apparatus reproduzierender Medien gebracht. So werden die Massenmedien, die den Erfolg maßgeblich beeinflussen, ebenso als Entfremdungsmaschinerie dämonisiert. Die in der Erzählung immanente Medienkritik zeigt ambivalente Abhängigkeitsverhältnisse. Daß die Medien an Pollocks Auf- und Abstieg schuld sind, daß Stars von den Medien aufgebaut und fallen gelassen werden, ist sicherlich die naheliegendste Interpretation. Die Inszenierung von Pollock, der durch den Einfluss von Film und Fotografie von seinem Schaffen entfremdet wurde, kann aber ebenso mit dem Verlust der Aura in Verbindung gebracht werden, den Walter Benjamin für Kunstwerke im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit diagnostiziert hatte.³⁰ Bei Pollock liegt

der Verlust der Aura jedoch weniger in der Reproduzierbarkeit seines Kunstwerks, sondern im reproduzierten Produktionsprozeß. Waren früher die Maler in ihrem Atelier die Subjekte der Repräsentation, so ist dies in Pollocks Fall vor allem die künstlerische Handlung.

Dieser Film könnte, wenn man ihn unter den vorangegangenen Gesichtspunkten betrachtet, wie ein medienpessimistisches Drama à la Jean Baudrillard wirken. Pollock ist zum Simulakrum geworden, der sich in der Welt der Simulation nicht mehr zurechtzufinden scheint. Ich interpretiere den Film jedoch dahingehend, daß sich der Regisseur Ed Harris nicht nur auf die Erfüllung existierender Künstler- und Medienmythen konzentriert, sondern auch die ambivalenten Abhängigkeitsverhältnisse zwischen künstlerischer Produktion und massenmedialer Verbreitung zur Diskussion bringt.

Das Dilemma, in dem die Darstellung Pollocks sowohl in der Beschreibung der Biografie von Naifeh & White Smith als auch in der Inszenierung von Harris zu stecken scheint, liegt in der Greenberg'schen Interpretation, die Pollocks Schaffensprozeß vor allem mit Originalität in Verbindung bringt. Dadurch erfährt die Darstellung der künstlerischen Produktion in der fotografischen und filmischen Reproduktion eine Entfremdung, die den Künstler in seiner Authentizität als Maler verleumdet. So bleibt die Inszenierung Pollocks in der Greenberg'schen Rhetorik verhaftet, obwohl dessen formalistische Analysen und Machtrhetorik durch zeitgenössische, kunsthistorische Forschungen immer wieder relativiert werden.

Viel einflussreicher und prägender für Geschichtsbilder ist jedoch die versteckt ›sprechende‹ Instanz des Hollywoodkinos. Dieses Biopic ist in seiner Produktionslogik und Legendenbildung ein Hollywoodfilm, in dem die Lebensgeschichte von Jackson Pollock als Melodrama erzählt wird. Hierin liegt zunächst die Problematik der Fokussierung auf existierende Künstler/innenmythen begründet, die die Auswahl und Darstellung der porträtierten Person beeinflussen. Die problematische Seite dieses Filmbeispiels liegt jedoch in der immanenten Medienkritik, die eine inhaltliche Wertung mit sich bringt. Der Hollywoodfilm tritt als kritische Instanz auf und übt Kritik am Einfluss der Massenmedien auf das künstlerische Schaffen, ohne sich dabei selbst einzuschließen. So ist Ed Harris' Film einerseits als ambitioniertes Projekt innerhalb des Biopic Genres herauszustreichen, da er neben biografischer auch kunsthistorische und medienwissenschaftliche Literatur in der filmischen Erzählung über Jackson Pollock verbindet. Andererseits bleibt dieser Film ein Hollywood Melodrama, das sich in seiner Medialität nicht zu erkennen gibt und als autoritäre Instanz Kritik an reproduzierenden Medien übt, die es vor allem auf sich selbst beziehen müsste in Anbetracht seiner machtvollen Position im Bezug auf Image- und Bildproduktion.

Anmerkungen

- 1 Dieser Begriff wird im Folgenden abwechselnd mit dem Filmgenre Begriff »Biopic« verwendet. Das Biopic Genre umfasst Filme, die historische Persönlichkeiten (Künstler/innen, Wissenschaftler/innen, Politiker/innen, Sportler/innen, u.a.) unter den Rahmenbedingungen der Hollywood Filmindustrie porträtieren.
- 2 Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film. In: Stil und Medium im Film & Die ideologische Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/Main 1999, S. 22. Dieses Zitat stammt aus der überarbeiteten Version von 1947. Zuerst publiziert: On Movies. In: Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University, Juni 1936.
- 3 Pollock, R: Ed Harris. USA 2000. Columbia Tri Star. Darsteller/innen: Ed Harris (Jackson Pollock), Marcia Gay Harden (Lee Krasner), Amy Madigan (Peggy Guggenheim), Jeffrey Tambor (Clement Greenberg), Val Kilmer (Willem De Kooning), Stephanie Seymour (Helen Frankenthaler), Norbert Weisser (Hans Namuth) u.a. Musik: Jeff Beal, Drehbuch: Barbara Turner und Susan J. Emshwiller, Director of Photography: Lisa Rinzler, Produzenten: Fred Berner, Ed Harris, Jon Kilik, Painting Coach: Lisa Lawley.
- 4 »Biopics also created a view of history that was based on the cosmology of the movie industry; in this world, key historical figures became stars, and the producers of these films often filtered the content of a great life through the sieve of their own experiences, values, and personalities. In this view of history, the greatness of the individual figure becomes that set of qualities that made a producer great or powerful in Hollywood, rather than those traits that characterized the famous person in his or her lifetime.« George F. Custen, Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick 1992, S. 4f.
- 5 Geoffrey Macnab im Gespräch mit Ed Harris. In: Sight and Sound. Juni 2002, S. 24.
- 6 John A. Walker. Art and artists on screen. Manchester 1993, S. 22.
- 7 Walker (wie Anm. 6), S. 32.
- 8 Kirk Douglas: The Ragman's Son: an Autobiography, London 1988, zitiert nach: Walker (wie Anm. 6), S. 41.
- 9 Harold Rosenberg. The American Action Painters. In: The Tradition of the New. New York 1960, S. 27.
- 10 Griselda Pollock. Killing Men and Dying Women. In: Fred Orton & Griselda Pollock. Avant-Gardes and Partisans Reviewed. Manchester 1996, S. 227.
- 11 Dorothy Seiberling. Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States? In: Life. 8. August 1949.
- 12 Ines Lindner. Medium – Geschlecht – Moderne. Georgia O'Keeffe und Alfred Stieglitz. In: Renate Berger (Hg). Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln/Weimar/Wien 2000, S. 227–247.
- 13 Steven Naifeh & Gregory White Smith. Jackson Pollock: An American Saga. New York 1991 (1989), S. 594f.
- 14 Clement Greenberg. Jean Dubuffet und Jackson Pollock. (1947) In: Ders. Die Essenz der Moderne. Dresden 1997, S. 118.
- 15 Serge Guilbaut. How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago/London 1983, S. 176. In dieser Arbeit macht Guilbaut auf die institutionellen Bedingungen und die ideologische Vereinnahmung des abstrakten Expressionismus durch die Politik des Kalten Krieges aufmerksam.
- 16 Ernst Kris/Otto Kurz. Die Legende vom Künstler. Frankfurt am Main 1995 (1934), S. 164.
- 17 Kris/Kurz (wie Anm. 16), S. 23.
- 18 Laura Mulvey. Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hg). Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main 1994 (engl. 1975), S. 48–65.
- 19 Rosalind Krauss. Jackson Pollock's Agency. In: Künstlerischer Austausch/Artistic Change. Akten des XXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Berlin 15.–20. Juli 1992, S. 330.
- 20 Naifeh & White Smith (wie Anm. 13), S. 601.
- 21 Mural. 1943. Öl auf Leinwand. 243,2 x 603,2 cm. The University of Iowa Museum

- of Art. Geschenk von Peggy Guggenheim.
- 22 In diesem Film werden keine Originale gezeigt. Alle Bilder (gemalte wie fotografierte oder gefilmte) sind nachgestellt. Ed Harris hat für die Malszenen Malunterricht genommen, um der Darstellung von Pollocks Schaffen gerecht zu werden. Ansonsten führte Lisa Lawley als Painting Coach die zu sehenden Pollock-Bilder aus.
 - 23 Die Fotos im Film stellen die Fotografien von Martha Holmes für das Life Magazine nach.
 - 24 Roland Barthes. Die helle Kammer. Frankfurt am Main 1989 (franz. 1980), S. 18 f.
 - 25 Interview mit William Wright für den Sag Harbor Radiokanal.
 - 26 Dieser Filmdreh bezieht sich auf den Farbfilm von Hans Namuth und Paul Falkenberg, November 1950. Hans Namuth ist eigentlich Fotograf und hat bereits im Sommer 1950 mehrere Aufnahmen von Pollock beim Entstehungsprozeß von »One: Number 31« und »Autumn Rhythm: Number 30« in seinem Atelier und Garten gemacht, die für die Pollock-Rezeption immer wieder herangezogen werden. Vgl.: Pepe Karmel. Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth. In: Kirk Varndoe (Hg.) Jackson Pollock. The Museum of Modern Art. New York 1998, S. 87–137.
 - 27 Naifeh & White Smith (wie Anm. 13), S. 648.
 - 28 Ebd.
 - 29 Ed Harris. On Playing Pollock. In: Helen A. Harrison (Hg.). Such desperate Joy. Imagining Jackson Pollock. New York 2000, S. XVI.
 - 30 Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1977 (franz. 1936).