

Symbol, Mythos und das Dämonische im Werk von Jackson Pollock. Unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption indianischer Kunst und Kultur.

Mein Dank gilt dem Tübinger Kolloqium. Vor allem verdanke ich der Frauenförderung der Universität Tübingen ein einjähriges Stipendium. Das Archiv Amerikanischer Kunst in New York und das Pollock-Krasner House and Study Center in East Hampton lieferten wertvolles Anschauungs- und Forschungsmaterial, welches ich während des mehrwöchigen New York Aufenthaltes einsehen konnte.

Der Religionsethnologe Bronislaw Malinowski (1925): "Ja auch für den klaren wissenschaftlichen Verstand hat die Magie eine spezielle Anziehungskraft; vielleicht zum Teil, weil wir hoffen, in der Magie die Quintessenz der Sehnsüchte und der Weisheit des primitiven Menschen zu finden - und daß sie, wie sie auch sein mag, wissenswert ist. Zum Teil weil 'Magie' in jedermann verborgene geistige Kräfte aufzurühren scheint, unbewußte Hoffnungen auf das Wunder, schlummerndes Vertrauen auf des Menschen geheimnisvolle Möglichkeiten ..." ¹

Robert Motherwell, New Yorker Künstler (1944): "An die Stelle der Religion ist keine andere Gesamtschau der Realität getreten. Wissenschaft ist keine Sichtweise, sondern eine Methode. Und so kommt es, daß der moderne Künstler allmählich zum letzten aktiven spirituellen Wesen in der weiten Welt wird." ²

¹ Bronislaw Malinowski, Die Kunst der Magie und die Macht des Glaubens (engl. Orig.-Ausg. 1925), in: Magie und Religion: Beiträge zu einer Theorie der Magie, Leander Petzoldt (Hg.), Darmstadt 1978 (S. 84-108) S. 84.

² Robert Motherwell, The Modern Painter's World (amerik. Orig.-Ausg. 1944), in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros, Jürgen Harten, Bd. 2, Kunsthalle Düsseldorf 1995 (S. 158-164) S. 159.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
I. Die Rezeption indianischer Kunst und Kultur	17
1. Die Popularisierung indianischer Kunst und Kultur in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	17
2. Die Distanzierung vom Surrealismus im Exil in den USA	28
3. Ethnologisch begründeter Primitivismus im frühen Abstrakten Expressionismus	36
3.1 Der ethnologische Symbolbegriff	45
3.2 Zum Begriff "Mythos"	50
3.3 Das Dämonische	58
II. Bildinterpretationen:	
Mythen und Symbole in Pollocks Kunstwerken von 1941-45	
1. Die Mondfrauenbilder: <i>The Moon-Woman Cuts the Circle</i> (ca. 1943)	73
1.1 Symbolik des abnehmenden Mondes	73
1.2 Das Dolchmotiv	76
1.2.1 Modifikation der Mondgöttin Hekate triformis	76
1.2.2 Der direkte Verweis auf das Naturphänomen von Sonne und Mond im Herzopfer-Ritual der Azteken und Maya sowie bei einer aztekischen Mondgöttin	80
1.3 Das Zerstückelungsmotiv	85
1.3.1 Indianische Mondmythen	85
1.3.2 Picasso, Masson und der Fruchtbarkeitsgedanke	88
1.4 Pollock im Zuge einer modernen Erweiterung der Mondsymbologie um solare Bedeutungen	91
1.5 <i>The Moon-Woman</i> (1942)	96
1.5.1 Indianische Motivanleihen mit intendierter Fruchtbarkeitssymbolik	99
1.5.2 Mittelalterliche Symbolik	103
1.6 <i>The Mad Moon-Woman</i> (1941)	104
1.6.1 Eine Mondmythe der indianischen Eskimo	106
1.6.2 Der magische Raum und das Schlangenmotiv	108
2. <i>Pasiphaë (Moby Dick)</i> (ca. 1943)	111
2.1 Die literarische Quelle: Hermann Melville "Moby Dick"	113
2.2 Mythischer Walküre der Eskimo und existentielle Naturerfahrung	116
2.3 Die primitivistische Ritualszene - Ritual und Magie im ethnologischen Kontext	121
2.4 Pollocks <i>Pasiphaë</i> in der Nachfolge von Picasso und Masson	127
2.5 Ergebnis	131
3. <i>The She-Wolf</i> (1943)	134
3.1 Das primitivistische Pfeilmotiv als Ausdruck ethnologisch begründeter Magie	135
3.2 Das primitivistische Bildsujet eines Totemtieres	140
3.3 Das ethnologisch begründete Dämonische	142
4. <i>The Guardians of the Secret</i> (1943)	146
4.1 Der Bereich der Glyphen als indianischer Altar	147
4.1.1 Das Geheimnis als indianische Schutzgeister oder: Das Bild im Bild als Vision	149
4.2 Die Wächter als Schamanen	151
4.3 Die einzelnen Tiersymbole und das Symbol der Maske in der Funktion von Fetischen und in der Rolle von Wächterfiguren	155

4.4 Ergebnis: Die Bildwerdung von Ursprüngen des Glaubens	160
5. <i>Totem Lesson 1</i> (1944) und <i>Totem Lesson 2</i> (1945)	162
5.1 Der Begriff „Totem“ reflektiert im Sinn von Magie und Dynamik	164
5.2 Anverwandlung indianischer Formen wie der Zwittergestalt	170
5.3 Moderne Totembilder - Pollocks Umsetzung des Totemismus im Allraum	173
6. Ergebnis	177
7. Abkürzungen	180
8. Literaturverzeichnis	180
9. Abbildungsapparat	201

Einleitung

Es gibt ein Thema, welches sich bei Jackson Pollock (1912-56), Ingenium des Actionpainting und des Allover,³ wie ein roter Faden durch sein Gesamtwerk zieht: das Dämonische.⁴ Die hier vorgeführte ikonographische Untersuchung von Bildmotiven verschiedener Kunstwerke aus der Zeit zwischen 1941 und 1945,⁵ zeigt, dass die artifizielle Übernahme von Motiven und Gegenständen indianischer Kultur von der ethnologischen Sicht Pollocks auf das Magische und Dämonische geprägt ist. Die ethnologische Sicht des Künstlers ist das Resultat seiner geistigen Interessen, die mit den herangezogenen ethnologischen Quellen des Künstlers belegt werden können.

Ein Künstler kann aus verschiedenen Bereichen Impulse beziehen, was für seine Auseinandersetzung mit der Umwelt spricht. Eher eine Ausnahme stellt es dar, wenn sich ein Künstler oder eine Künstlergruppe ausschließlich ästhetischen Problemen widmet, ohne eine bestimmte Position zu den Entwicklungen der Zeit einzunehmen, sei diese sozial, pädagogisch, politisch oder philosophisch. Dies liegt in der Natur der bildnerischen Umsetzung geistiger Potentiale, dass die Reflexion interpretiert, will sie Kunst sein und nicht sachliche Dokumentation. Der Künstler bleibt Künstler, gerade weil er selbst geistige Potentiale reflektiert und interpretiert, die den Gehalt des Kunstwerks mitbestimmen oder ausmachen, und deswegen nachzuweisen und zu erklären sind.

Schon Ekkehard Putz (1975) verwies hinsichtlich des Hauptwerks auf die Notwendigkeit und Ergiebigkeit von Bildanalysen früher semiabstrakter Kunstwerke, die noch annähernd identifizierbare figürliche Anteile enthalten.⁶ Es lässt sich davon ein besserer Zugang zu Pollocks wenig später entstandenen abstrakten Kunstwerken erhoffen als es bislang von der Seite formanalytischer Untersuchungen möglich war, die Begriffe wie Rhythmus, Kalligraphie und faktile Valeurs erörterten.

³ Ekkehard Putz spricht von der "All-over-Struktur" und gibt zu Bedenken, daß dieser Begriff bisher verallgemeinernd benutzt wurde, so dass Differenzierungen, etwa "Wiederholungsstruktur, Negation von Zentren, Randzone," in der Beschreibung der Kunstwerke nötig sind (Putz, Jackson Pollock: Theorie und Bild, Diss., Hildesheim, New York 1975, S. 262-263). - Eine gute Übersicht der Bibliographie zu Jackson Pollock mit Erläuterungen bietet der Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros, Jürgen Harten, Bd. 2, Kunsthalle Düsseldorf 1995, S. 208-210. - Vgl.: Ausst.-Kat., Jackson Pollock, Kirk Varnedoe, Pepe Karmel, The Museum of Modern Art New York 1998. - Zu „Actionpainting“ siehe auch: Gabriele Uelsberg, Willem de Kooning, Diss., Ruhr-Universität Bochum 1983.

⁴ Es sei hier auf eine veröffentlichte Dissertation über Jackson Pollock verwiesen, die jedoch zum Zeitpunkt der Untersuchung in deutschen Bibliotheken nicht erhältlich war: Roger Allen Larsen, Beyond the drip: Jackson Pollock and the demons within, California State University 1997.

⁵ Zur ikonographischen Methode, siehe Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the visual arts), aus d. Engl. v. Wilhelm Höck, Köln 1975. - Panofskys dreistufiges Modell ikonographischer Interpretation aus "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst" (1932), erläutert Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 169-170. - Eine beispielhafte Untersuchung von Bildmotiven ethnologischer Herkunft findet sich in: Aby Warburg, Schlangenritual: Ein Reisebericht, Mit e. Nachwort v. Ulrich Raulff, Erstmals veröffentlicht in engl. Übers. 1938-39, Berlin 1996. - Zur Bildinterpretation von Aby Warburg, siehe: Dieter Wuttke, Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe, 2. Aufl., Göttingen 1978. - J. B. Trapp, The Warburg Institute and Its Activities, in: Kunstchronik, 37, 1984 (S. 197-202).

⁶ Putz spricht von den "gegenständlichen Vorstellungen des Unbewußten", die vor 1944 zur Darstellung gelangen (Jackson Pollock: Theorie und Bild, Diss., Hildesheim, New York 1975, S. 249). Auch hält er die Frühphase für wichtig, weil 1941 als das Jahr der Klärung bezeichnet werden kann (S. 182-187; 249).

Wenn Bazon Brock die Verwendung solcher Begriffe verteidigt, dann, weil er sich dahinter eine Ikonographie vorstellen kann, die es jedoch erst mühsam zu erarbeiten gilt.⁷ Denn Ikonographie versteht sich historisch als Darstellung einer Geschichte der Wandlung von spezifischen Motiven, Gegenständen oder Stoffen, wobei die Wandlung nur ein erstes Feststellen von Formveränderungen ist. Doch weitaus schwieriger und umfangreicher ist die zweite Stufe der Suche nach Bedeutungen und ihren historischen Veränderungen, die Quellenforschung nötig macht und nicht nur das, sondern auch Erforschung der sich verändernden gesellschaftlichen Bedingungen unter anderem, was nachvollziehbar niedergelegt sein will. Um Brock nochmals zu bestätigen, es kann eine Ikonographie des Rhythmus geben, so wie es eine Ikonographie der Farbe Blau geben kann. Diese wäre dann aus der Analyse zahlreicher Kunstwerke zu erarbeiten.

Irving Lavin schreibt in seiner „Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin“ über „das Verfahren, den Gehalt eines Kunstwerkes so systematisch wie nur möglich zu beschreiben, damit die ihm zugrunde liegende Bedeutung mittels ikonologischer Untersuchungen so systematisch wie möglich freigelegt werden kann.“⁸ Lavin nennt als Bedeutung und Wesen der Ikonographie die beiden grundlegenden Titel von Erwin Panofsky „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ und „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“.⁹ Er schreibt, Panofsky hätte die Kunstgeschichte zu einer Disziplin der Geisteswissenschaft gemacht, weil er Bedeutung dort erforschte und benannte, wo niemand Bedeutung vermutete.¹⁰

Panofsky geht davon aus, dass ein Kunstwerk auch der Ausdruck der Zeit ist, sich also die zur Zeit des Kunstwerkes wirkenden gesellschaftlichen Impulse und Umstände im Kunstwerk widerspiegeln.¹¹ Panofsky hält es deshalb für unabdingbar, so viele Quellen als möglich zu befragen. Wenn er nicht nur im Fall des *Mandrill* von Franz Marc hinsichtlich des Problems der Beschreibung und Inhaltsdeutung auf die Notwendigkeit einer Stilerkenntnis abzielt, die „nur durch ein Hineinwachsen in die historische Situation erworben werden kann“,¹² dann ist damit die Selbstverständlichkeit einer Analyse von historischen Quellen zum Kunstwerk und zur Künstlerpersönlichkeit begründet.

Die Hermeneutik als eine Erweiterung der Ikonologie geht davon aus, dass das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem immer unterschiedlich ist. Sie analysiert diese Beziehung, so Oskar Bätschmann.¹³ Sie stellt die Fragen nach der Negativität des Bildes gegenüber dem aristotelischen Anspruch der Naturnachahmung, nach der Reflexionsleistung und nach der Produktivität des Bildes. Letztere Kriterien würden dem Gehalt zuarbeiten.¹⁴ Ähnlich argumentiert Rudolf Wittkower, der sich mit der Interpretation visueller Symbole beschäftigt. Er ist der Auffassung, dass Abbildung und Thema selten zusammenfallen und somit andere

⁷ Bazon Brock, Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst, in: Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern, Festschrift Donat de Chapeaurouge, München 1990 (S. 307-316).

⁸ Irving Lavin, Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistesgegenwart der Ikonologie, Andreas Beyer (Hg.), Berlin 1992 (S. 11-22) S. 11.

⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 14-15.

¹¹ Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hariolf Oberer, Egon Verheyen (Hgg.), Berlin 1964, S. 24.

¹² Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Hariolf Oberer, Egon Verheyen (Hgg.), Berlin 1964 (S. 85-97) S. 88.

¹³ Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (Orig.-Ausg. 1978), in: Bildende Kunst als Zeichensystem, Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie: Theorie-Entwicklung-Probleme, Köln 1979 (S. 460-484) S. 466.

¹⁴ Ebd., S. 471-477.

(Schrift)quellen zur Ermittlung nötig sind und das Lesen der Attribute.¹⁵ Doch er gibt auch zu bedenken, dass das Thema noch nicht die Bedeutung der Darstellung vollkommen erschließt: Diese wird erst in der Durchdringung eines Netzes "historischer, religiöser, literarischer und philosophischer Beziehungen" gewonnen.¹⁶

Die vorliegende Dissertation will sich Fragestellungen widmen, die mehr zum Verständnis der Kunstwerke von Jackson Pollock beitragen. Sie will einen bestimmten Teil zur Ikonographie des Künstlers erarbeiten. Rushing widmete Pollocks Kunst in seiner amerikanischen Geschichte eines kulturellen Primitivismus exakt zweiundzwanzig Seiten inklusive eines reichen Abbildungsteils.¹⁷ Dieses, im Umfang eines Aufsatzes, zusammengestellte Material schöpft bei weitem nicht jenes Potential aus, welches wissenschaftlich unter dem Stichwort Primitivismus aus dem Oeuvre Pollocks zu holen ist. Die vorliegende Dissertation liefert eine Auswertung des gesamten ethnologischen Zeitschriftenmaterials der Smithsonian Institution und setzt somit an den Ergebnissen Rushings an, ergänzt diese, stellt sie in größere Zusammenhänge und bringt bisher Unbeachtetes in acht komplexe Bildinterpretationen mit ein. Erstmals kann diese Arbeit belegen, dass verschiedene, schwierige ethnologische Sachverhalte bei Pollock eine künstlerische Umsetzung fanden.

Rushing konnte einzelne Bildmotive benennen und ihre Herkunft nachweisen, doch war es ihm beispielsweise nicht möglich, obwohl er das Kunstwerk *Totem Lesson 2* exemplarisch aufführte und es in Verbindung zu der indianischen Sandmalerei brachte, auf den Totemismus wirklich einzugehen und zu untersuchen, wie sich der Begriff „Totem“ in künstlerischer Hinsicht dazu verhält oder welcher Gehalt hiermit vermittelt werden kann. Wenn Rushing mit Verben wie 'zitieren', 'verzerren', 'umwandeln', 'verweisen auf', 'nutzen', 'einverleiben', manipulieren, anklingen, sich inspirieren lassen von, sich beziehen auf, umformen, herleiten, antworten auf, reagieren auf, verdrehen, übertreiben, verlängern, 'variieren', 'experimentieren', 'abstrahieren', Pollocks Aneignung indianischer Gegenstände beschreibt, dann erschließt er damit noch keine auf das Kunstwerk bezogenen Inhalte. In der folgenden Untersuchung interessierte weniger die Frage nach der konkreten Form der ästhetischen Umsetzung von indianischer Kultur in den Kunstwerken - es stand nicht zur Debatte ausgiebige Formanalysen zu leisten, sondern es sollte die Rezeption ikonographisch analysiert werden.

Hierzu ist es notwendig, die Nuancen der Bedeutungen zu beleuchten und zu erklären, welche mit den Bildsujets und Bildmotiven transportiert werden, will das Kunstwerk ganz in seinem Mitteilungscharakter einer Kunstgeschichte und hiermit einer Geistesgeschichte dienen. Die Inhalte des animistischen und totemistischen Glaubens der Naturvölker sind gewinnbringender für die Betrachtung der Kunstwerke als es Rushing erarbeiten konnte. Hierbei richtete sich das Augenmerk auch auf die präkolumbische Mythologie, was zur Erklärung der Bedeutung manch eines Bildmotives beiträgt und den Einfluss Orozcos konkret verdeutlicht. Das Verstehen und Deuten der abgebildeten Symbole gehört gleichfalls in das Spektrum der Bildinterpretation, welches nicht ohne Vergleiche, Herleitungen und Vertiefungen auszubreiten ist, was dargelegt werden will. Nur so kann ein Bildgehalt ergründet werden, der es zudem erforderlich macht, auf die religiösen und sozialen Hintergründe des Dargestellten einzugehen, wobei auch die Kunstsituation des Künstlers und sein Umfeld, mitunter in Bildvergleichen mit anderen Künstlern seiner Zeit, zum Verständnis beiträgt.

¹⁵ Rudolf Wittkower, Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst (Orig.-Ausg. 1955), in: Bildende Kunst als Zeichensystem, Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie: Theorie-Entwicklungs-Probleme, Köln 1979 (S. 226-256) S. 239.

¹⁶ Ebd., S. 241.

¹⁷ William Jackson Rushing, Native American art and the New York avant-garde: A history of cultural primitivism, University of Texas at Austin 1995, S. 169-190.

Das Verdienst von Aby Warburg ist es, anhand des Motivs der Schlange in der Kunstgeschichte aufzuzeigen, bis wohin Bedeutungen von Motiven reichen können.¹⁸ Im Fall der Schlange, welche er zu den Symbolen zählt, geht er in seiner Untersuchung weit über den traditionellen europäischen Kulturkreis der Kunstgeschichte hinaus, um zu der ursprünglichen Bedeutung dieses Symbols vorzudringen. Indem Warburg die Kunstgeschichte um die indianische Primitivkultur bereichert, erschließt er die Wurzel der Bedeutung des Symbols. Sein Ergebnis lautet, dass diese ursprüngliche Bedeutung in der Geschichte konstant bleibt und ihre Inhärenz selbst in Kunstwerken der Gegenwart beweist. Mit seiner Untersuchung betont er die Wichtigkeit einer Hinwendung zu den Primitivkulturen im Fall der ikonographischen Forschung, insbesondere der Symbolforschung. Für die Symbolforschung hat er eines deutlich gemacht: Die kulturübergreifende sowie die historische Dimension überwindende, einfache Verständlichkeit des Symbols, wobei er dieser Klarheit das Prädikat der magischen Wirkung verleiht.

Der mit der Rezeption indianischer Kultur und dem Mythmaking Pollocks¹⁹ verbundene Gehalt einer existentiellen Naturerfahrung und einer Bildwerdung von Ursprüngen des Glaubens, was Rushing bemerkte, musste erst in mühsamen ikonographischen Untersuchungen nachgewiesen, hergeleitet und erklärt werden. Dazu gehörte neben dem Nachweis und der Erläuterung des Fruchtbarkeitsgedankens, das nähere Eingehen auf den Begriff des „Rituals“, vor allem auch, wie sich dieses Bildsujet in der Nachfolge des Surrealismus bei Pollock versteht. Hierzu war es notwendig, insbesondere auf Kunstwerke von Picasso und Masson einzugehen.

Die Einzelinterpretationen beziehen sich mitunter auf die Bildtitel, mögen diese auch assoziativ gewonnen worden sein, ihre Aussagen liefern dennoch Hinweise zu den Bildsujets und zu der Herkunft der künstlerisch umgesetzten Stoffe.²⁰ Die Fülle der vorgestellten Werkanalysen bedeutet eine wechselseitige Erhellung und Beweisführung festgestellter Ergebnisse über die Bedeutungen von Bildmotiven, die Varianten eines Stoffes und die thematische Auseinandersetzung mit dem Dämonischen. Diese Vorgehensweise führt zu vielschichtigen Aussagen über Symbol, Mythos und das Dämonische im früheren Werk von Pollock und eröffnet das Spektrum der künstlerischen Möglichkeiten des Themas.

Der Schwerpunkt der ikonographischen Analyse liegt im wesentlichen auf der Darlegung der Herkunft einzelner Bildmotive und ihrer Darstellung im 20. Jahrhundert. Den Einzelinterpretationen ist eine Untersuchung des künstlerischen Umfeldes, bezugnehmend auf den Primitivismus im frühen Abstrakten Expressionismus, vorangestellt. Von besonderer

¹⁸ Aby Warburg, Schlangenritual: Ein Reisebericht, Mit e. Nachwort v. Ulrich Raulff, Erstmals veröffentlicht in engl. Übers. 1938-39, Berlin 1996. - Zur Bildinterpretation von Aby Warburg, siehe: Dieter Wuttke, Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe, 2. Aufl., Göttingen 1978. - J. B. Trapp, The Warburg Institute and Its Activities, in: Kunstchronik, 37, 1984 (S. 197-202).

¹⁹ Pollocks Aneignung von unterschiedlichen Mythen geschieht, wie es die Bildinterpretationen im 2. Kapitel zeigen, nicht ohne Verwandlung des Quellenmaterials. Die Veränderung einer Mythe auf die er sich nachweisbar bezieht, beispielsweise in *Pasiphaë*, stellt diese in neue Zusammenhänge, die andere Inhalte schaffen, welche die traditionelle Mythe erweitern. Feststellbar ist, dass die Veränderung bei Pollock durch die Ergänzung von Motiven erfolgt, die der herkömmlichen Mythe fremd sind. Diese Motive wiederum können einem anderen Kulturkreis entspringen und daher Bedeutungen transportieren, die einen neuen Gesichtskreis eröffnen. Der Begriff Mythmaking fällt dann, weil der Künstler die Mythe wesentlich mit anderen Inhalten aufgeladen hat, was beinahe bis zur Unkenntlichkeit dieser selbst führen kann.

²⁰ Claude Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, New York 1992, S. 81. - Einige Titel wurden nach Aussagen von Krasner nicht von Pollock selbst erfunden, sondern von seinen Nachbarn Mary und Ralph Manheim und Krasner persönlich, die er dazu aufforderte, Titel vorzuschlagen, die er dann aufgriff oder ablehnte. Die meisten der Bilder waren 1948 zur Exposition in der Betty Parsons Gallery bestimmt (Judith Wolfe, Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery, in: Artforum, 11, Nr. 3, Nov. 1972, S. 65-73). - Ellen G. Landau, Jackson Pollock, London 1989, Kap. 10, Anm. 20. - Zu den Bildtitel der Jahre 1942-43, siehe David Freke, Jackson Pollock: A symbolic self-portrait, in: Studio International, Nr. 184, Dez. 1972 (S. 217-221).

Wichtigkeit für die Begründung der am Kunstwerk gemachten Beobachtungen sind in diesem Rahmen die theoretischen Äußerungen der Abstrakten Expressionisten Barnett Newman, Mark Rothko und Adolph Gottlieb. Ihre Theorie über eine neue Kunst enthält konkrete Bekenntnisse sowohl zum Symbol- und Mythosverständnis sowie zum Dämonischen als auch zur Rezeption der Kunst und Kultur der Naturvölker. Doch die künstlerische Umsetzung gelingt ihnen in ihren frühen Werken nicht in der hervorragenden Weise wie Pollock, der sich nur wenig über seine Kunst äußerte, aber, und das ist eine These dieser Arbeit, genau jenes differenziert umzusetzen wusste, was Newman, Rothko und Gottlieb in den vierziger Jahren propagierten.

Zu den hier behandelten Kunstwerken aus der früheren Phase des künstlerischen Schaffens liegen noch keine umfassenden Interpretationen vor bis auf eine Einzeluntersuchung von Elizabeth Langhorne (1979) zu *The Moon-Woman Cuts the Circle*, die sich auf die Werke des Psychologen C. G. Jung (1875-1961) stützt.²¹ Die Werkmonographien von Ellen G. Landau (1989) und Elizabeth Frank (1984) zeichnen sich aufgrund der Publikationsform durch ihre zahlreichen Kurzinterpretationen aus, die einen ikonographischen Ansatz erkennen lassen und viele weiterführende Hinweise enthalten, welche nach eingehenderen Untersuchungen verlangen.²²

Insbesondere das Frühwerk der vierziger Jahre wurde bisher unter Berufung auf die Schriften von C. G. Jung interpretiert.²³ Das Resultat hiervon ist eine psychologische Deutung auf der Basis des von Jung geprägten Archetypus der Anima sowie eine Bildinterpretation, die sich auf die Formulierung einer Problematik des Gegensatzes von Männlichem und Weiblichem stützt.²⁴ Die Fraglichkeit der Argumentation liegt in der unsicheren Quellenlage. Es ist nicht belegbar, ob Pollock die Werke Jungs bis zu dieser Zeit überhaupt gelesen hat, was selbst von den Vertretern des psychologischen Interpretationsansatzes kritisch vermerkt wird.²⁵ Es findet sich in der Bücherliste, die von seiner Frau nach seinem Tod aufgestellt wurde und sämtliche Werke der Privatbibliothek von Pollock aufführt, sowie in einer weiteren von Pollock aufgestellten Literaturliste kein Werk von C. G. Jung, das vor 1949 veröffentlicht wurde.²⁶ Es muss daher angenommen werden, dass sich die psychologische Interpretation an

²¹ Elizabeth L. Langhorne, Jackson Pollock's "The Moon-Woman Cuts the Circle", in: Arts Magazine, Nr. 53, März 1979 (S. 128-137).

²² Ellen G. Landau, Jackson Pollock, London 1989. - Elizabeth Frank, Jackson Pollock (Orig.-Ausg. New York 1983), Luzern, München 1984.

²³ Wolfe wendet den an C. G. Jung orientierten psychologischen Interpretationsansatz sogar auf das Gesamtwerk Pollocks an (Judith Wolfe, Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery, in: Artforum, 11, Nr. 3, Nov. 1972, S. 65-73). - Ebenso Jonathan Welch, "The White Angel" and the origin of "Alchemy", in: Arts Magazine, Nr. 53, März 1979 (S. 138-141). In deutschen Bibliotheken nicht erhältlich ist die Dissertation von Elizabeth Langhorne, A Jungian Interpretation of Jackson Pollock's Art through 1946, diss., University of Pennsylvania 1977.

²⁴ Wolfe 1972, S. 68. - Langhorne spricht von "male conscious", "female unconscious", "symbolic union" und "symbolic rebirth" (Langhorne 1979, S. 129-130). - Freke bezieht sich auf das Kunstwerk *Male and Female*, wenn er für einige Bilder aus den vierziger Jahren den Jung'schen Begriff der "Anima", und daraus hervorgehend, "die alles verschlingende Mutter" zitiert (Freke 1972, S. 217-221). - Vor Langhorne (1979) hat unter anderem Freke, neben Wolfe (1972), von einer Erzählreihe der Kunstwerke *Male and Female*, *Moon Woman*, *The Moon Woman Cuts the Circle*, *She-Wolf*, *The Guardians of the Secret* und *Pasiphaë* aus den Jahren 1942 und 1943 gesprochen. Seine Interpretation geht auf das symbolische Selbstporträt des Künstlers hinaus, und zwar das Porträt seiner persönlichen Entwicklung als Künstler, die von einem psychischen Prozess der Bewußtseinswerdung geprägt ist. Er bezieht sich dabei auf den bei Jung definierten Archetypus des Helden, wobei die psychologisch definierten Begriffe von Leben, Tod, Geburt und Wiedergeburt behandelt werden (Freke 1972, S. 217-221).

²⁵ Langhorne 1979, S. 128-137.

²⁶ Pollocks Bibliothek enthält ein Werk von C. G. Jung und C. Kerényi, welches 1949 in New York unter dem Titel "The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis" erschien. Die Tatsache, dass sich die Forschung nicht auf dieses einzige im Besitz von Pollock befindliche Buch von Jung bezieht, ja, diese Ausgabe nirgends erwähnt wird, sondern nur Schriften von Jung angesprochen und als Beweisführung zitiert werden, die er nie

die von Jung verwandten Mythen und Archetypen lehnt, weil sie für die Interpretation von modernen Kunstwerken allgemein dienlich sind, und nicht etwa, weil der Nachweis für eine Rezeption von Seiten Pollocks vorhanden wäre.

Das Problem der psychologischen Methode liegt in ihrem geringen Erkenntnisertrag. Sollte das Kunstwerk tatsächlich nichts anderes hergeben als die Darstellung und den Gehalt einer psychischen Interspektion des Künstlers selbst, dann muss sie sich die kritische Frage gefallen lassen, ob es sich bei dem Kunstwerk nicht eher um ein Mittel zur psychologischen Problembewältigung des Künstlers handelt, welches als Ausdrucksmittel dem Psychiater zugeordnet werden müsste. Es würden ja keinerlei Indizien für eine künstlerisch niedergelegte Auseinandersetzung mit seiner Umwelt vorliegen, als jene, dass er sich mit seiner Psyche beschäftigt hat. Wenn Gegenstände, Motive, Sujets und Quellen zum Kunstwerk sowie zum Künstler nachweislich auch auf andere Inhalte verweisen, wie beispielsweise bei Jackson Pollock, so führt sich die psychologische Interpretation mit ihrem ausschließlichen Anspruch selbst ad absurdum. Stellt sie sich gegen eine umfassende ikonographische Analyse, verweigert sie dem Künstler damit die Geltung und die Anerkennung, einen wichtigen Beitrag zur Kunst- und Geistesgeschichte geleistet zu haben.

Elizabeth Langhorne (1979) ist bekannt, dass sich die bisherige Forschung, einschließlich Judith Wolfe (1972),²⁷ fälschlicherweise, was die Mondbilder anbelangt, auf ein bei Jung in "Symbole der Wandlung" abgebildetes, von den Haida Indianern stammendes Tätowierungsmuster einer Frau im Mond bezieht.²⁸ Doch dies hält sie nicht davon ab, C. G. Jung der Interpretation von *The Moon-Woman Cuts the Circle* zugrunde zu legen. Sie bezieht sich auf die an Jung geschulten Psychiater, bei denen Pollock in Behandlung war. Als Beweis dienen ihr die sogenannten "psychoanalytischen Zeichnungen" von Pollock aus den Jahren 1939 bis 1940, welche unter anderem Symbole zeigen, die sich mit der Archetypenlehre von C. G. Jung erklären lassen.²⁹ Langhorne nimmt an, daß Pollock die in den "psychoanalytischen Zeichnungen" dargestellten Symbole in seinen Kunstwerken wiederaufgegriffen und thematisiert hat. Die Jungsche Psychoanalyse bedient sich der Zeichnung, um Symbole festzuhalten, die aus dem Unterbewußtsein des Patienten während der Behandlung zutage treten. Die so bewusst gemachten Figuren können in die Persönlichkeit des Patienten integriert werden und schaden ihm nicht mehr unbewusst.

Die von Wysuph 1970 veröffentlichten psychoanalytischen Zeichnungen gaben den Ausschlag zu einem psychologischen Forschungsansatz,³⁰ welcher dazu führt, die in den Zeichnungen dargestellten Symbole und vergleichbare Kunstwerke aus dem Oeuvre als Ausdruck einer komplexen Jungschen Ikonographie unter Bezugnahme auf die Jungsche Archetypenlehre zu deuten. Diese Richtung wurde vertreten, obwohl Frau Lee Krasner-Pollock, darum bat, die Zeichnungen nicht misszuverstehen.³¹ Krasner, die 1970 wegen der ausgestellten Zeichnungen gegen den damaligen Psychiater von Pollock, Dr. Henderson, prozessierte, erreichte die Aussage von Henderson, daß die Zeichnungen keinerlei psychologisches Material, auch keine Jungsche archetypische Symbolsprache enthalten, sondern als reine Kunst anzusehen sind.³² Hiermit stimmt Friedman überein, der sich gegen den von Wysuph

besessen hat, vor allem "Psychologie des Unbewußten", macht das ganze Dilemma des psychologischen Forschungsansatzes deutlich (CR 4, S. 187-199: Jackson Pollock's Library).

²⁷ Langhorne 1979 (S. 128-137). - Wolfe 1972 (S. 65-73).

²⁸ David Freke, Jackson Pollock: A symbolic self-portrait, in: Studio International, Nr. 184, Dez. 1972 (S. 217-221). Laut Freke wurde die Abbildung erst in den Ausgaben ab 1952 veröffentlicht.

²⁹ C. L. Wysuph, Jackson Pollock: Psychoanalytic drawings, New York 1970. - Claude Cernuschi, Jackson Pollock: "Psychoanalytic" drawings, London, Duke University Museum of Art 1992. - Vgl.: Carl Gustav Jung, Gesammelte Werke, Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, 9. Bd., 1. Halbbd., Olten 1976.

³⁰ Ebd. - Cernuschi, Jackson Pollock: "Psychoanalytic" drawings, 1992.

³¹ Cernuschi, Jackson Pollock: "Psychoanalytic" drawings, 1992, Vorwort S. 7.

³² Claude Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 65.

benutzten Begriff der "psychoanalytischen Zeichnungen" wendet, weil er der Meinung ist, dass die Zeichnungen nicht im Verlauf der Therapie geschaffen worden sind, sondern unabhängig davon und zum Teil noch vor den jeweiligen Sitzungen.³³

Auch 1968 und 1969 gab Dr. Henderson gegenüber Friedman zu bedenken, dass Pollock auf seine Bitte hin Zeichnungen zu den Sitzungen mitgebracht habe, weil dieser sehr wortkarg gewesen sei.³⁴ Henderson entdeckte darin Symbole, die auf Archetypen zurückführbar waren und als Gesprächsbasis zur Therapie nützlich erschienen, so dass er sie, allerdings nur in einem begrenzten Maß, zur Sprache bringen konnte, weil sich Pollock gegen eine psychologische Interpretation stellte.³⁵ Elizabeth Frank führt an, dass die an Jung geschulten Psychiater Dr. Henderson und Dr. Violet Staub de Laszlo, bei denen Pollock in Behandlung war, ihren eigenen Aussagen zufolge, jedes theoretische Gespräch, das bewusst auf Jung abzielte oder Jungsche Archetypen zur Diskussion stellen könnte, vermieden. Ja, für de Laszlo "waren die Bilder in Pollocks Zeichnungen eher <autonome> Erscheinungen, die aus seinem Unbewussten an die Oberfläche gespült wurden und sich nicht unbedingt mit Jungianischen Termini erklären ließen."³⁶

Pollock sagte in einem Interview 1956: "We're all of us influenced by Freud, I guess. I've been a Jungian for a long time."³⁷ Bemerkenswerterweise besaß Pollock nachweislich Sigmund Freuds "A general introduction to psychoanalysis" von 1922.³⁸ Doch hat bisher einzig William Rubin kurz auf Freud verwiesen.³⁹ Die allgemein gehaltene Aussage von Pollock ist jedoch kein Bekenntnis, wie es die Forschung annimmt, dass er die Jungschen Ideen in einer direkten Übernahme von Figuren und Archetypen in seinen Kunstwerken verarbeitet hat. Weiter ist der zur Begründung herangezogene Hinweis auf eine Aktualität Jungscher Ideen in den USA der dreißiger und vierziger Jahre für eine solche Argumentation nicht ausreichend.⁴⁰

Es ist naheliegend, dass hier mehr die Persönlichkeit des Künstlers in den Blickpunkt der Forschung gerückt ist als sein künstlerisches Werk, eine Annahme, die sich mit der gehäuften Anzahl von Biographien bestätigt,⁴¹ denen verhältnismäßig wenige werkspezifische Untersuchungen gegenüberstehen. Donald E. Gordon äußerte schon 1980 die Kritik, dass die psychologische Interpretation nicht ikonographisch vorgehe und im strengen Sinn keine kunstgeschichtliche Untersuchung enthalte.⁴² Er ist der Meinung, dass Pollock unbewusst

³³ Bernhard H. Friedman, Jackson Pollock: Energy made visible, Wiltshire 1972, S. 42.

³⁴ Ebd., S. 41-43.

³⁵ Erstaunlicherweise konstatierte Henderson Pollock, als sich seine Bildmotive änderten, nicht Schizophrenie, sondern eine rituelle, schamanistische Bewußtseinsänderung im Sinn einer Initiation des Jugendlichen in den Stand des Mannes (Friedman 1972, S. 42). Die Zeichnungen, die Pollock Henderson mitbrachte, kreisen, so Friedman, um die Motive: Stier, Pferd, Schlange, Vogel, Tänzer, primitive Ornamente der Nordamerikaner und der mexikanischen Indianer. Sie weisen den Einfluß von Picasso und Orozco auf (44).

³⁶ Elizabeth Frank, Jackson Pollock (Orig.-Ausg. New York 1983) Luzern, München 1984, S. 30-31.

³⁷ CR 4, D 113, S. 275.

³⁸ CR 4, S. 196.

³⁹ William Rubin wendet sich gegen eine Jungsche Interpretation. Statt der "Schrecklichen Mutter" kämpft Pollock nun gegen übermächtige Vaterfiguren nach Freud im Sinn des Ödipus-Komplexes. Rubin stützt sich dabei auf Krasner, die in einem Interview Freud und Einstein erwähnte. Es folgt trotzdem, auch von diesem Autor, keine Analyse des Freudschen Werkes (William Rubin, Pollock as Jungian illustrator: The limits of psychological criticism, in: Art in America, Nov. 1979, Teil 1, S. 104-123). - Von einem neurotischen Vater ist bei Landau die Rede (Landau 1989, Kap. 1, Anm. 9).

⁴⁰ Freke 1972 (S. 217-221).

⁴¹ Bryan Robertson, Jackson Pollock, Köln 1960. - Deborah A. Solomon, Jackson Pollock, New York 1987. - Steven Naifeh, Jackson Pollock: An American saga, London 1989. - Bruno Steiger, Jackson Pollock in America, Reinbek bei Hamburg, 1993. - Jeffrey Potter, To a violent grave: An oral biography of Jackson Pollock, New York 1985.

⁴² Donald E. Gordon, Department of Jungian amplification, One: Pollock's Bird, or how Jung did not offer much help in myth-making, in: Art in America, Nr. 68, Okt. 1980 (S. 43-53).

archetypische Symbole zur Darstellung gebracht habe. Auch Timothy J. Clark (1990) verwehrt sich gegen die psychologische Interpretation: "Aber ich muß auch sagen, daß mir das Vertrauen der neuesten Pollockforschung auf ein >psychoanalytisches Lesen< meistens eher tollkühn erscheint, auch wenn es um Pollocks frühere figurative Arbeiten geht."⁴³

Da Pollock wegen seines Alkoholproblems Psychologen aufsuchte, wurde im Rahmen der psychologischen Bildinterpretation gleichzeitig von der schwierigen Persönlichkeit des Künstlers gesprochen, dessen mentale Störungen auf vermeintliche Frauenprobleme und einen tiefsitzenden Mutterkomplex zurückgeführt wurden, was biographisch in dem genannten Ausmaß kaum nachvollziehbar ist.⁴⁴ Die über zehn Jahre bis zu seinem Tod andauernde Ehe mit der Künstlerin Lee Krasner ist der deutlichste Beweis für seine "normale" Bindungsfähigkeit,⁴⁵ ebenso wie die Freundschaft mit Rita P. Benton und Pollocks Babysitting in der Familie Benton in den Jahren 1933-37 ein Ausdruck von gepflegten Beziehungen und Hilfsbereitschaft ist.⁴⁶ Desweiteren beweist ein Brief an seine Brüder aus dem Jahr 1929 seine positive Einstellung, in welchem er mitteilt, er wollte Mädchen in sozialer Not helfen.⁴⁷ Die Annahme eines gestörten Verhältnisses zum weiblichen Geschlecht wurde für die Symboldeutung genutzt, um letztlich einer Reihe von Bildern den alleinigen Sinn und Zweck der Selbstfindung und Problembewältigung des Künstlers zu unterstellen. Jackson Pollock wurde lange zum "aggressiven Cowboy", "Trunkenbold" und "Besessenen" hochstilisiert,⁴⁸ was nicht zu einer wirklichen kunsthistorischen Einsicht in sein bedeutendes Werk führt, sondern vielmehr zu einer Popularisierung der sensationsträchtigen Künstlerpersönlichkeit beiträgt.

Im Zuge des psychologischen Forschungsansatzes wird ein weiteres Problem aufgeworfen, welches mit dem bei C. G. Jung thematisierten psychologischen Begriff des Unbewussten zusammenhängt. In diesem Sinn wurde der Begriff des "Unbewussten" auf Pollocks Aussage von 1956 bezogen: "But when you're painting out of your unconscious, figures are bound to emerge."⁴⁹ Das Unbewusste wurde als Thema sowohl des Frühwerks als auch abstrakter

⁴³ Timothy J. Clark, Jackson Pollock: Abstraktion und Figuration, Aus d. Amerik. übers. v. Evelyn Preis, Hamburg 1994, S. 80.

⁴⁴ Aus den unzähligen Briefen, die sich die Familienmitglieder regelmäßig über die ganzen Jahre hindurch schrieben, ist weder von Seiten der Mutter noch von der Seite des Vaters etwas über Streitereien zu lesen. Im Gegenteil, der Inhalt der Briefe ist geprägt von der Anteilnahme, Sorge und Harmonie zwischen Eltern und Kindern sowie den Geschwistern untereinander (CR 4, S. 205ff.). - Sanford schreibt Charles 1937 und 1941, daß Pollock psychische Probleme hätte und diese wohl mit der Kindheit und der Mutter zusammenhängen (CR 4, D 24, S. 220; D 40, S. 225). Andererseits schreibt seine Mutter 1942 an die Geschwister über einen harmonischen Besuch bei Pollock (CR 4, D 41, S. 226). - Die Mutter wollte ihre Söhne fördern (Friedman 1972, S. 24). - Aus der Psychoanalyse bei V. Staub de Laszlo geht hervor, wie es in einem Brief vom 3.5.41 heißt, dass er Schwierigkeiten bei der sozialen Anpassung habe, beziehungsgestört ist (nicht nur in Hinsicht auf Frauen), jedoch keine Schizophrenie aufweise, sondern nur dafür anfällig sei (Landau 1989, Kap. 4, Anm. 12). - Henderson und Marot stellten fest, dass Pollocks Alkoholismus von Sanford unterstützt wurde, mit dem er zusammenwohnte (Friedman 1972, S. 43). - Lee Krasner sagt aus, dass er ein sanfter Mensch war, jedoch unter Alkohol sehr wütend werden konnte, was sich nur verbal nie physisch bemerkbar machte (Francine du Plessix, Cleve Gray, Who was Jackson Pollock ?, in: Art in America, Nr. 55, Mai 1967, S. 48-59; S. 50). - Seine Galeristin Betty Parsons spricht vom negativen Prinzip, welches Pollock mit einem Weiblichen verband (Betty Parsons in: Francine du Plessix, Cleve Gray, Who was Jackson Pollock ?, in: Art in America, Nr. 55, Mai 1967, S. 55).

⁴⁵ CR 4, S. 226ff.

⁴⁶ Landau 1989, Kap. 2, Anm. 8.

⁴⁷ CR 4, D 6, S. 207.

⁴⁸ Barbara Rose, Jackson Pollock: The artist as culture hero, in: Hans Namuth, Pollock painting, New York 1980, Einführung o. S. - Kurtz bezeichnet Pollock als: "Kunsthéro", "saufender Raufbold, Frauenheld und großer unverschämter Flegel wie aus dem Bilderbuch, fast schon eine Karikatur amerikanischer Männlichkeit in den vierziger Jahren." (Bruce D. Kurtz, Keith Haring und die homoerotische Kunst in Amerika, in: Germano Celant (Hg.), Keith Haring, München 1992, S. 14-19; S. 15). - Prange 1996, S. 36, 38-40.

⁴⁹ CR 4, D 113, S. 275. - Vgl.: CR 4, D 72, S. 241.

Bilder definiert und fließt selbst 1996 noch in die Bildinterpretation mit ein.⁵⁰ So folgert Putz (1975), welcher seine Dissertation dem Begriff des Unbewussten bei Pollock widmet, dass in den gegenständlichen Arbeiten Archetypen im Jungschen Sinn zu sehen sind, in den späteren abstrakten Bildern jedoch die den Archetypen zugrundeliegenden Kräfte im Sinn einer Umsetzung von Kräften des Unbewussten als zeitgenössische Ziele seines Zeitalters zum Ausdruck kämen.⁵¹ Die Ausführungen von Leja (1993) stützen sich ebenfalls auf den Jungschen Begriff des Unbewussten.⁵² Dagegen sieht Elizabeth Frank (1984) den Begriff nicht als Ergebnis einer Jungschen Rezeption, sondern lediglich als schöpferische Quelle des Künstlers.⁵³ Und Julian Heynen (1979), welcher sich intensiv mit den Schriften von Barnett Newman beschäftigt hat, stellt fest, dass die New Yorker Künstler den Begriff "das Unbewusste" oder den Namen "Jung" in modischer Attitude von den dortigen Surrealisten im Exil übernommen hätten, von denen sie sich jedoch nachweislich abgrenzten.⁵⁴

Die Thematisierung eines Unbewussten im Werk von Pollock kann nicht ohne Kritik und Berichtigung übernommen werden, weil sich die vorliegende Arbeit vom psychologischen Interpretationsansatz distanziert. Der Begriff des Unbewussten bedeutet in der psychologischen Interpretation, dass das Unbewusste in der Psyche des Künstlers selbst, im Kunstwerk eine Abbildung fand. In der Darstellung seines Unbewussten mögen sich Symbole oder Archetypen offenbaren, die einem Psychologen dazu dienen würden, auf unbewältigte Probleme in der Psyche des Künstlers zu schließen. Möglicherweise könnte eine ikonographische Analyse dann noch ergeben, dass sich der Künstler als Surrealist verstand und daher der Psychologie als neuem Forschungsgebiet seine besondere Beachtung schenkte.

Doch in der Herausstellung der eigenen theoretischen Formulierungen der frühen Abstrakten Expressionisten⁵⁵ und in der Abgrenzung vom Surrealismus im Exil liegt die Berichtigung des Begriffes eines Unbewussten im Fall von Jackson Pollock. Dies deswegen, weil andere Quellen, Gegenstände, Motive und Sujets darauf hinweisen, dass er den Begriff des Unbewussten, der in der Forschung vor allem zu seinem Haupt- und Spätwerk ansteht, über die Psychologie und den Surrealismus hinausgehend, gebraucht hat. Jackson Pollock hat sich, wie die vorliegende Untersuchung ergab, entsprechend dem Umfeld des Abstrakten Expressionismus auf die Ethnologie der Indianer bezogen und sich für ursprüngliche Symbole und Mythen interessiert, die auch in der Antike vorliegen.

Die Untersuchung der Wirkung und der Sprache von ursprünglichen Symbolen wirft die Frage nach dem Unbewussten auf. Vergleichbar mit Aby Warburg sucht Pollock, der ebenfalls die Schlange als Ursymbol in seinem Werk verarbeitet, in der Auseinandersetzung mit der indianischen Kultur, die einfache, magische Sprache der ursprünglichen Symbole, die unbewusst, gleichsam irrational, aufgenommen wird. Bezeichnenderweise schließt die psychologische Interpretation bei der Abbildung der Schlange im Werk von Jackson Pollock nur auf mögliche psychische Probleme mit seiner Anima. In diesem Fall missachtet die psychologische Interpretation den Sachverhalt des Primitivismus, der im Abstrakten Expressionismus ausgebreitet wird.

⁵⁰ Regine Prange, Jackson Pollock: Number 32, 1950, aus d. Reihe "Kunststück", Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1996, S. 13-14.

⁵¹ Putz 1975, S. 183-188. Dabei bleibt ein Verweis auf die frühzeitliche Menschheitsgeschichte nicht aus.

⁵² Michael Leja, Reframing abstract expressionism: Subjectivity and painting in the 1940s, New Haven, London 1993, S. 121ff. Hier wird das Unbewusste zum Indiz für Subjektivität in den vierziger Jahren. - Das Unbewusste fällt als Stichwort auch in der Bildinterpretation von William Jackson Rushing, Native American art and the New York avant-garde: A history of cultural primitivism, University of Texas at Austin 1995, S. 171-173.

⁵³ Frank 1984, S. 31.

⁵⁴ Julian Heynen, Barnett Newmans Texte zur Kunst, Hildesheim 1979, S. 167.

⁵⁵ Der Begriff "früher Abstrakter Expressionismus" wird ausreichend erklärt bei: Robert Carleton Hobbs, Early Abstract Expressionism, in: Robert Carleton Hobbs, Gail Levin, Abstract Expressionism: The formative years, Ithaca, London 1978 (S. 8-26).

Das Werkverzeichnis von Francis V. O' Connor und Eugene V. Thaw aus dem Jahr 1978 mit einer Veröffentlichung von Briefen und Aussagen Pollocks sowie einer Auflistung der in seinem Besitz befindlichen Bücher, Zeitschriften und sonstigem schriftlichen Material bildet die Grundlage der Pollock-Forschung. Zur Auswertung seiner privaten Bücher sind an dieser Stelle einige Bemerkungen angebracht.⁵⁶ Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich ausschließlich mit Büchern, die vor 1945 im Besitz des Künstlers waren. Nach 1945 erworbene Bücher mit ethnologischen Inhalten zeugen von seinem tiefen fortwirkenden Interesse. Die Bibliothek von Pollock besteht unter anderem aus mehreren Bänden der amerikanischen ethnologischen Zeitschriftenreihe der Smithsonian Institution, Washington, aus den Jahren 1880 bis 1902.⁵⁷ Diese Bände enthalten ausschließlich ethnologisches Text- und Bildmaterial zur Kultur der Indianer in den USA. Für die Pollock-Forschung liefern sie wichtiges Quellenmaterial. Bisher wurden diese Bände erstmals von Rushing (1995) ausgewertet, wobei dennoch große Teile des sehr umfangreichen Materials noch nicht von ihm gesichtet und verwertet werden konnten.⁵⁸ Rushing stellt in seinem Buch den Primitivismus der New Yorker Abstrakten Expressionisten in den Kontext einer amerikanischen Geschichte des Primitivismus. Ein Kapitel hieraus ist dem Werk von Jackson Pollock gewidmet. Das Verdienst von Rushing ist es, auf ethnologisches Quellenmaterial zu verweisen und den amerikanischen Künstlern eine Kenntnis ethnologischer Sachverhalte zuzusprechen. Vor ihm hat Oskar Bätschmann (1970) schon sehr früh auf die Bedeutung der indianischen Kunst für Pollock hingewiesen.⁵⁹

Elizabeth Langhorne richtet 1989 in ihrem Aufsatz "Pollock, Picasso and the Primitive" die Forschung auf den Primitivismus aus.⁶⁰ Sie versucht selbst dann noch, Pollocks Rezeption indianischer Kunst sowie sein künstlerisches Interesse an der Verarbeitung aztekischer Kunst und Kultur im Werk der mexikanischen Maler José Clemente Orozco und Diego Rivera im Rahmen einer psychologischen Interpretation zu erklären. Claude Cernuschi (1992) geht in seiner Untersuchung "Jackson Pollock: Meaning and significance" zwar auf den Primitivismus im Frühwerk ein, doch stellt er seine Erkenntnisse nicht in den Dienst von

⁵⁶ Nach telefonischer Auskunft von Mrs. Eileen vom 27.02. 1998, Jackson Pollock Foundation, New York, und ihren Rückfragen im Study Center und im Archive of American Art, New York, ist das schriftliche Material, welches O'Connor im Catalog Raisonnee, Vol. 4, innerhalb der dort veröffentlichten J. Pollock's Library unter dem Stichwort "Clippings and Other Materials" verzeichnete, heute ein nicht mehr auffindbares Quellenmaterial. Es handelt sich dabei unter anderem um Clipping(s) aus dem Cahiers d'Art, welche über "African native rituals" berichten. Weiter konnte das Study Center unter der Leitung von Mrs. Harrison im Februar 1998 die bei O'Connor verzeichneten "Five sheets of color lithographs of insects and animals from nineteenth-century publications" nicht vorweisen, und keinerlei Zeitschriften, auch die Reihe der "Mexican Folkways" nicht, so daß angenommen werden muß, daß große Teile der Bibliothek verschwunden sind, ohne daß dieses der Pollock-Forschung bislang bekannt wurde.

⁵⁷ Annual report of the bureau of ethnology to the secretary of the Smithsonian institution, J. W. Powell, Washington 1880-1902; im folgenden abgekürzt mit BAE. Diese Abkürzung verwendet Rushing 1995, S. 169-190. - Vgl.: CR 4, S. 192.

⁵⁸ Rushing 1995; ders., Ritual und Mythos, in: Das Geistige in der Kunst, 1988 (S. 273-295).

⁵⁹ Bätschmann, Jackson Pollock, Luzern 1970, S. 12.

⁶⁰ Elizabeth L. Langhorne, Pollock, Picasso and the Primitive, in: Art History 12, Nr. 1, März 1989 (S. 66-92). Sie verweist unter anderem auf das Motiv der Schlange mit Federn im Werk von Orozco, insbesondere in *Aztekische Krieger*, 1932-34, Fresko im Dartmouth College, Baker Memorial Library, Hanover, New Hampshire, USA. Es ist das Symbol des Aztekengottes Quetzalcoatl. Eben diese gefiederte Schlange erkennt sie in den psychoanalytischen Zeichnungen von Pollock wieder. Obwohl sie behauptet, die Kunst Pollocks der Jahre 1938-1943 sei von Orozco geprägt, geht sie nicht auf eine Untersuchung der aztekischen Kunst oder Mythologie ein. Langhorne ist der Auffassung, dass Pollock in *Birth* die gefiederte Schlange in ein fötales Motiv umgewandelt hat und interpretiert beide als ein persönliches, psychologisches Symbol der Wiedergeburt nach C. G. Jung. - Die Betonung der Bedeutung mexikanischer Malerei für Jackson Pollock, in: Landau, 1989, Kap. 10, Anm. 31. - Siehe hierzu vor allem: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros, Jürgen Harten, 2 Bde., Kunsthalle Düsseldorf 1995. Hier fallen auch die Bezeichnungen einer "totemistischen Thematik" und "totemistischen Symbolik" im Werk der vierziger Jahre (Bd. 1, S. 17; Bd. 2, S. 192).

Bildinterpretationen im Sinn der ikonographischen oder hermeneutischen Methode. Ab 1990 wird einem mexikanischen Einfluss auf die Kunst von Pollock besondere Beachtung geschenkt. Die Düsseldorfer Ausstellung von 1995 erhellt in der Gegenüberstellung von Siqueiros und Pollock kulturpolitische Zusammenhänge zwischen Mexiko und den USA. Hiermit wird an die amerikanische Forschung angeschlossen.⁶¹ Auch der im Ausstellungskatalog veröffentlichte Beitrag von Ellen G. Landau über "Jackson Pollock und die Mexikaner" zeigt, dass sich die Pollock-Forschung mehr dem mexikanischen Einfluß, der 1937/38 einsetzt, widmet.⁶²

Die im Ausstellungskatalog vorgestellten kurzen Bilderläuterungen von Regina Lange weisen in knapper Form auf die bisher kaum beachtete Tatsache hin, dass Motive präkolumbischer Mythologie mit der Rezeption Orozcos ihre künstlerische Umsetzung bei Pollock finden.⁶³ Daneben betont sie nachdrücklich die Bedeutung indianischer Kunst und Kultur für das Werk von Pollock, wobei die Rede von mythischer und totemistischer Symbolik ist.⁶⁴ Solche Hinweise bestätigen die Wichtigkeit eingehender ikonographischer Untersuchungen. Dies gilt ebenso für die erstmals von Leja in größerem Umfang analysierte Komponente der Figuration im Gesamtwerk Pollocks, die er stilistisch als Teil des Abstrakten Expressionismus zu fassen und als Phänomen der abstrakten Kunst zu bestätigen sucht.⁶⁵ Dabei beobachtet er in dem im Spätwerk von Pollock wieder stärker hervortretenden Figurativen ein Dämonisches.⁶⁶ Das heißt, dass er mit den formalen Qualitäten der späteren Figuren das Merkmal des Dämonischen verbinden kann, ohne dieses kunsthistorisch weiter zu untersuchen oder begrifflich zu erklären. Es ist ihm jedoch zu verdanken, dass er sowohl das Dämonische in den Zusammenhang mit einem Primitivismus bringt, als auch die Theorie der frühen Abstrakten Expressionisten Barnett Newman, Adolph Gottlieb und Mark Rothko in den Blickpunkt der Forschung über Primitivismus in der modernen Kunst der USA rückt.⁶⁷

⁶¹ Von besonderer Wichtigkeit für die Frage nach der Technik sind die von Jürgen Harten herausgestellten technischen Impulse aus dem New Yorker "Experimental Workshop" von Siqueiros 1936, zu dessen Teilnehmern Pollock zählte, und die besonders im Hauptwerk zum Tragen kommen (Jürgen Harten, *Als Künstler noch Helden waren*, in: *Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, Bd. 1, Kunsthalle Düsseldorf 1995, S. 13-27; S. 16). - Zur kulturpolitischen Frage, siehe vor allem: Erika Doss, *Benton, Pollock, and the politics of modernism: From regionalism to abstract expressionism*, University of Chicago 1991.

⁶² Ellen G. Landau, *Jackson Pollock und die Mexikaner*, in: *Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, Jürgen Harten, Bd. 2, Düsseldorf 1995 (S. 38-54). - Siehe auch: Stephen Polcari, *Orozco and Pollock: Epic transfigurations*, in: *American Art*, Sommer 1992 (S. 37-57).

⁶³ Regina Lange, *Kommentare zu Jackson Pollock*, in: *Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock*, Bd. 1, 1995, S. 142-263; S. 164.

⁶⁴ Ebd., S. 166, 168, 178, 184, 186.

⁶⁵ Leja 1993, S. 285-315.

⁶⁶ Ebd., S. 313.

⁶⁷ Ebd., S. 49-120.

I. DIE REZEPTION INDIANISCHER KUNST UND KULTUR

1. Die Popularisierung indianischer Kunst und Kultur in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Eine schon ab 1915 einsetzende amerikanische Popularisierung indianischer Kunst und Kultur ist das Ergebnis des kulturhistorisch ausgerichteten Werkes "Native American art and the New York avant-garde" von William Jackson Rushing (1995).⁶⁸ Anhand unzähliger amerikanischer Künstlerbeispielen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermag Rushing primitivistische Tendenzen in der amerikanischen Kunst nachzuweisen, was vor allem die eigenständige Entwicklung eines amerikanischen Primitivismus beweist.

Es muss betont werden, dass der amerikanische Primitivismus von den Künstlern selbst ausging. Noch bevor die New Yorker Art Students League gewissermaßen zum Forum für einen indianischen Primitivismus werden konnte, ist es der in New York 1908 eröffneten "Galerie 291" von Alfred Stieglitz (1864-1946) zu verdanken,⁶⁹ dass junge amerikanische Künstler mit primitivistischen Darstellungen eine Unterstützung fanden. Die Galerie 291 von Stieglitz präsentierte 1914 erstmals in Amerika afrikanische Objekte als Kunst. Stieglitz hatte sich die Protektion progressiver Kunst in Amerika zur Aufgabe gestellt. Er förderte die Fotografie, europäische Kunst und amerikanische Künstler wie Marsden Hartley, Man Ray, Arthur Dove, John Marin oder Max Weber, die Rushing als die erste Generation einer amerikanischen Avantgarde des "weichen" Primitivismus bezeichnet.⁷⁰ In dieser Form des Primitivismus äußere sich die verherrlichende Auffassung eines guten, einfachen Indianischen.⁷¹ Ausschlaggebend ist die Auseinandersetzung dieser Künstler mit der europäischen Moderne innerhalb eines Studiums oder eines Aufenthaltes in Paris.

So hatte Max Weber (1881-1961) 1905 New York verlassen, um in Paris zu studieren, wo er Picasso und Henri Rousseau kennenlernte.⁷² In New York war er schon durch seinen Lehrer Arthur Wesley Dow, der selbst in der Galerie 291 vertreten wurde, auf die primitive Kunst aufmerksam gemacht worden. Dow machte die Bekanntschaft von Paul Gauguin und berief sich auf den Ethnologen Frank H. Cushing. Im Kreis um Stieglitz begeisterte Weber, wieder in New York, seine Künstlerkollegen für afrikanische Kunst, präkolumbische Skulptur und

⁶⁸ Rushing 1995, S. 13; S. 191-194. - Ashton betont, dass die Rezeption indianischer Motive in der amerikanischen Kunst schon in den dreißiger Jahren aktuell war (Dore Ashton, Seidenraupengespinnst, in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995 (27-37) S. 30.

⁶⁹ Die Galerie 291 hielt sich bis 1917 und wurde ab 1914 bis 1921 vom "Arensberg Circle" fortgesetzt, der sich auf den Dadaismus und Futurismus konzentrierte, vertreten durch Künstler wie Marius De Zayas, Duchamp, Man Ray, Francis Picabia und Joseph Stella. 1925 eröffnete Stieglitz die Intimate Gallery, und 1929 gemeinsam mit seiner Frau Georgia O'Keeffe seine dritte und letzte Galerie (Abraham A. Davidson, Early american modernist painting 1910-1935, New York 1981, S. 13-73). - Judi Freeman, Von Seelenfängern und Hebammen: Alfred Stieglitz und Emanationen aus den Vereinigten Staaten, in: Ausst.-Kat., Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 1995, (S. 403-430). - Gail Levin, Amerikanische Kunst, in: Primitivismus, 1984 (S. 464-485) S. 469. - Matthew Baigell, A History of American painting, London 1971, S. 194-198. - Da sich um Stieglitz bedeutsame Künstler sammelten, fällt auch die Bezeichnung der "Stieglitz-Gruppe" (Abraham A. Davidson, Early american modernist painting 1910-1935, New York 1981, S. 13-73). Die Galerie erhielt ihre Prägung mit dem Interesse an okkulten, mystischen und spirituellen Fragen. Man las Kandinskys Werk "Das Geistige in der Kunst".

⁷⁰ Rushing 1995, S. 191. - Zum Beispiel Max Webers *Fleeing Mother and Child*, 1913, die Darstellung einer Indianerin mit Kind (Davidson, 1981, Abb.Nr. 10).

⁷¹ Ebd., S. 192. Rushing erklärt, dass er den Primitivismus nicht als eine Kopie primitiver Objekte versteht. Er unternimmt den Versuch, diese Erscheinung mit folgenden Verben zu beschreiben: 'beeinflusst durch', 'entlehnt', 'stimuliert', 'verpflichtet sein', 'sich aneignen', 'sich dessen versichern'.

⁷² Gail Levin 1984 (S. 464-485) S. 465.

die primitivistische Malerei von Henri Rousseau.⁷³ Stieglitz war es auch, der sein erstes Gedicht über einen präkolumbischen Gott in der Zeitschrift "Camera Work" 1911 veröffentlichte.⁷⁴ Daneben erschien von Weber in New York 1926 das Buch "Primitives: Poems and woodcuts".⁷⁵ Ebenfalls von Stieglitz gefördert und von dem Almanach "Der Blaue Reiter" angeregt, vor allem aber von einem Besuch des früheren Pariser Naturkunde-Museums "Trocadéro" von primitiver Kunst begeistert, bekannte sich Marsden Hartley (1877-1943) zu einem Primitivismus mit indianischen Motiven.⁷⁶

Auch Marius De Zayas war in der Galerie 291 vertreten.⁷⁷ Er veröffentlichte 1916 die Untersuchung "African negro art: Its influence on modern art".⁷⁸ Darin führt er die abstrakten Tendenzen der europäischen Malerei auf geometrische Merkmale der afrikanischen Kunst zurück. Zayas versucht, die afrikanische Kunst aus dem Wesen des Naturvolkes zu erklären, wobei Gedanken über Glauben und Geistesverfassung miteinfließen. Die Angst stellt er als fundamentales Handlungsprinzip heraus.⁷⁹

An der Art Students League in New York, wo auch Pollock von 1930 bis Herbst 1933 studierte,⁸⁰ lehrten einige amerikanische Künstler, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mit indianischen Themen, darunter auch indianischen Ritual-Tänzen befasst haben. Jan Matulka unterrichtete von 1929 bis 1932 an der Art Students League und hatte New-Mexiko und Arizona bereist.⁸¹ Seine Schlangentanz-Darstellungen aus den Jahren 1917 und 1918, etwa *Hopi Snake Dance, Number I*, 1917-18 (5. Abb.),⁸² sind der Versuch, Elemente der Hopi und des Pueblo-Tanzes rhythmisch umzusetzen.⁸³ Sein Schüler George L. K. Morris malte ab 1929 indianische Motive, die sich etwa in *Indians Hunting No. 1* von 1932 zeigen.⁸⁴ Er entdeckte den Primitivismus an der Académie Moderne in Paris. Dort war er auf Fernand Léger und Amédée Ozenfant gestoßen, was ihn dazu bewog, in der Kunst und Kultur der Indianer die eigentliche Tradition der Amerikaner zu sehen.

Morris hatte gleichfalls bei John Sloan studiert, welcher sich mit indianischer Ethnologie befaßte. Sloan verbrachte ab 1919 den Sommer in Santa Fe, wo er sich mit den Überresten indianischer und spanischer Kultur beschäftigte.⁸⁵ Dies führte zu Bildern von indianischen Tänzen, wie *Eagle Dance*, 1919.⁸⁶ Er setzte sich kulturpolitisch für eine Unterstützung der Indianer ein, deren traditionelles Erbe er mit dem Verweis auf die Traditionslosigkeit der modernen Bevölkerung Amerikas hervorhob, und war Mitorganisator der Ausstellung "Exposition of Indian tribal arts" in New York 1931. John Sloan, ein primitivistischer Künstler der ersten Generation und ein bedeutender öffentlicher Vertreter primitiver Kunst in den USA, war von 1916 bis 1938 Lehrer an der Art Students League. Zu seinen berühmten

⁷³ Möglicherweise konnte Max Weber auch auf Mark Rothko einwirken, mit welchem er Mitte der zwanziger Jahre einige Monate studiert hatte (Isabelle Dervaux, *Avant-garde in New York, 1935-39: The Ten*, Diss., New York University, New York 1992, S. 135).

⁷⁴ Max Weber, *To Xochipilli, Lord of Flowers*, in: *Camera Work*, Nr. 33, Jan. 1911, S. 34.

⁷⁵ Levin 1984, S. 465-467. - Abraham A. Davidson, *Early american modernist painting 1910-1935*, New York 1981, S. 28ff. - Rushing 1995, S. 41-49.

⁷⁶ Ebd., S. 467-473, S. 482. - Rushing 1995, S. 55-58.

⁷⁷ Abraham A. Davidson, *Early american modernist painting 1910-1935*, New York 1981, S. 78-79.

⁷⁸ Marius De Zayas, *African negro art: Its influence on modern art*, Modern Gallery, New York 1916.

⁷⁹ Ebd., 1916, S. 21ff.

⁸⁰ CR 4, S. 209, 217. - *Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock*, Bd. 2, 1995, S. 187-188.

⁸¹ Neben seinen indianischen Tanz-Darstellungen ist auch ein undatiertes Kunstwerk mit der Darstellung einer afrikanischen Maske vorhanden (Davidson, 1981, S. 254-256, Abb.Nr. 147: *African Mask*, undatiert).

⁸² Rushing 1995, Abb. S. 70; S. 69ff. - Levin 1984, S. 478ff.

⁸³ Den Versuch, Elemente der Hopi und des Pueblo-Tanzes rhythmisch umzusetzen, unternimmt auch Emil Bistram in der Serie "Tanzender Götter", 1933 (Rushing 1995, Abb. S. 86; S. 85-90).

⁸⁴ Rushing 1995, Abb. S. 91; S. 90-95. - Levin 1984, S. 478-479.

⁸⁵ *The Britannica encyclopedia of American art*, Milton Rugoff (ed.), Chicago, New York 1973, S. 519-520.

⁸⁶ Rushing 1995, Abb. S. 66; S. 65ff.

Schülern zählen Barnett Newman, Adolph Gottlieb und, was bisher nicht herausgestellt wurde, auch Jackson Pollock 1933.⁸⁷ Möglicherweise empfahl Sloan im Unterricht die von Pollock im Semester 1933 aufgesuchte Ausstellung "American sources of modern art: Aztec, Mayan, Inca" im Museum of Modern Art in New York.⁸⁸

Adolph Gottlieb, welcher Artefakte der Naturvölker sammelte, besuchte während seines Aufenthaltes in Arizona von 1937 bis 1938 das Arizona State Museum und die dortige indianische Keramik-Sammlung.⁸⁹ Gemeinsam mit Barnett Newman betrachtete er die Ausstellungsobjekte in der Northwest Coast Hall im New Yorker Naturkunde-Museum in den späten dreißiger Jahren. Barnett Newman war schon wie Gottlieb von John Sloan in den frühen zwanziger Jahren auf die indianische Kunst hingewiesen worden.⁹⁰ Er besaß vierzehn Bücher über die indianische Kunst und Kultur Nordamerikas.⁹¹ Der außerordentliche Einsatz Barnett Newmans für eine Popularisierung ethnologischer Artefakte im Jahr 1944 wird aus seinem zähen Briefwechsel mit dem Leiter der anthropologischen Abteilung des Museums of Natural History, Harry L. Shapiro, deutlich.⁹² In seinen Anfragen bemüht er sich unermüdlich um eine gesonderte Ausstellung "Sculpture in America before Columbus" oder "The modern artist and Pre-Columbian art", worüber er auch einen Artikel verfassen wollte. Er betont die Wichtigkeit, Artefakte ethnologischer Museen der aktuellen Kunstszene nahezubringen, wobei es ihm auch um die Hervorhebung ästhetischer Qualitäten von Stammesobjekten geht. In einem Brief vom 21.5.1944 an Shapiro schreibt er über den Erfolg einer Ausstellung von präkolumbischen Skulpturen. Er streicht heraus, dass Künstlern und Kunstinteressierten damit die Schönheit primitiver Kunst verdeutlicht worden sei.

Neben John Sloan ist Will Barnet ein weiterer Dozent an der Art Students League, der in den frühen vierziger Jahren indianische Kunst an Künstler des Abstrakten Expressionismus wie Peter Busa, Gottlieb und Richard Pousette-Dart aus dem Kreis um Pollock vermittelte.⁹³ Auch Peter Busa war sehr gut über primitive Kunst und Kultur informiert. Er hatte von Robert Goldwater "Primitivism in modern art" (1938) gelesen und "Primitive art" (1928) von Franz Boas. Busa, Pollock, Gerome Kamrowski, William Bazotes und Robert Motherwell bildeten eine kurzlebige Gruppe um Matta im Winter 1942/43.⁹⁴ Ein weiterer New Yorker Künstler des Primitivismus ist Richard Pousette-Dart. Er begeisterte sich für die Mythologie der Naturstämme und für afrikanische, indianische und präkolumbische Kunst, die er aus Büchern, Ausstellungen und Besuchen des Naturkunde-Museums kannte.⁹⁵ In Selbstaussagen und Gedichten äußert er sich über seine Suche nach Identität, Harmonie und Humanität in einer Zeit der Korruption und des Krieges, die ihn an das teuflische Prinzip denken lassen, welches er in den Motiven des Todes verarbeitet.⁹⁶

⁸⁷ CR 4, S. 214. - Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 187-188. – Dervaux 1992, S. 122.

⁸⁸ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 188.

⁸⁹ Ebd., S. 122. - Evan M. Maurer, Adolph Gottlieb: Pictographs and Primitivism, in: Ausst.-Kat., The Pictographs of Adolph Gottlieb, Lawrence Alloway (et al.), New York 1994 (S. 31-39). Gottliebs Vorliebe für Hieroglyphen ist ägyptischer Herkunft. Eine große Sammlung alter ägyptischer Kunst besitzen das Brooklyn Museum und das Metropolitan Museum of Art (S. 35).

⁹⁰ Rushing 1995, S. 131.

⁹¹ Ebd.

⁹² AAA, Smithsonian Institution, New York, American Museum of Natural History Dept. of Anthropology correspondence with Barnett Newman, Microfilm 4588, S. 1, 4.

⁹³ Rushing 1995, S. 137-139.

⁹⁴ Melvin Paul Lader, Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealist milieu and the American avant-garde, 1942-47, diss., University of Delaware 1981, S. 83.

⁹⁵ Gail Levin, Richard Pousette-Dart's emergence as an abstract expressionist, in: Arts Magazine, Vol. 54, März 1980 (S. 125-129). Sein Vater hatte in ihm die Begeisterung für die Naturvölker geweckt, der Bücher darüber besaß, wie "Primitive Negro sculpture" (1926) von Paul Guillaume und Thomas Munro. Die Tiersymbolik in den Bildern *Bird Woman*, 1939, und *Birds and Fish*, 1939, erinnert an Frühwerke von Pollock.

⁹⁶ Ebd.

Bisher ist angenommen worden, dass der Impuls zu einem Primitivismus in den Kunstwerken Pollocks von John D. Graham und seinem vielzitierten Aufsatz "Primitive art and Picasso", 1937, ausging.⁹⁷ Doch das Interesse an indianischer Kunst und Kultur ist nicht nur eine sich schon in der Jugend von Pollock abzeichnende Vorliebe,⁹⁸ sondern wurde zusätzlich durch die Künstlerkontakte an der Art Students League vor allem zu Adolph Gottlieb und Peter Busa bestärkt. Der Primitivismus der zweiten Generation ist besonders einer Reihe lehrender Künstler an der Art Students League, hier vor allem John Sloan, zu verdanken. Selbst die Sammelleidenschaft indianischer Kunst des Russen John D. Graham, der 1920 nach New York kam, wurde von John Sloan geweckt, zu dem er auch persönliche Kontakte unterhielt.⁹⁹ Somit bildete sich um den Künstler John Sloan eine Gruppe, zu welcher Newman und Graham zählen, die er für indianische Kunst und Kultur in einem Maß zu begeistern vermochte, dass es zu einer Vertiefung des sich schon auf der künstlerischen Ebene abzeichnenden am Indianischen orientierten Primitivismus kam und in der Folge davon, zu öffentlichkeitswirksamen Ausstellungen und Veröffentlichungen.

Graham entwickelte sich zu einer in den dreißiger und vierziger Jahren in New Yorker Künstlerkreisen angesehenen Persönlichkeit, die sowohl auf Newman als auch auf Pollock beeinflussend wirkte.¹⁰⁰ Graham war beeindruckt von den Arbeiten Pollocks.¹⁰¹ Im November 1941 ging eine Einladung von John Graham an Pollock, sein Bild *Birth* in der von ihm initiierten Ausstellung "American and French painting" 1942 in der McMullen Gallery vorzustellen.¹⁰² Graham empfiehlt in "Primitive art and Picasso" eine Orientierung an der Kunst der Primitiven, deren unverstellter Zugang zum Unbewussten ein breiteres Spektrum an Formerfindung im Gegensatz zur europäischen Kultur bietet.¹⁰³ Seine Begeisterung bezieht

⁹⁷ John D. Graham, Primitive art and Picasso, in: Magazine of Art. New York, April 1937 (S. 236-239, 260). - Landau 1989, S. 84, 89. - Robert Carleton Hobbs 1978 (S. 8-26). - Irving Sandler greift die bei Graham in seinem Aufsatz vorgestellte Eskimo-Maske auf und zieht sie für Kunstwerke von Pollock wie *Masqued Image*, *Head* und *Bird* heran (I. Sandler, D. Rubin, E. Langhorne, W. Rubin, Department of Jungian amplification, part II: More on Rubin on Pollock, in: Art in America, Okt. 1980, hier S. 57-59). - McNickle, 1986, Anm. 16. - Langhorne, Pollock, Picasso and the primitive, in: Art History, Nr. 12, 1989 (S. 66-92). - Als Geschenk besaß er auch Grahams Buch "System and dialectics of art", 1931, in der Ausgabe von 1937 (Rushing, Ritual und Mythos, in: Das Geistige in der Kunst, Stuttgart 1988, S. 273-295, S. 274). - Levin ist der Meinung, dass die New Yorker Künstler vor allem durch Grahams Schrift "System and Dialectic" beeinflusst worden sind. Das Vorwort von Allentuck in der Ausgabe 1971, enthält ein Zitat von Graham, welcher hervorhebt, dass die Afrikaner schon längst den Weg von der Naturnachahmung zur Abstraktion vollendet hätten (Levin 1984, S. 464-485, S. 482).

⁹⁸ Rushing 1995, S. 169-170. - Du Plessix, Cleve Gray 1967 (S. 48-59) S. 58. - Ashton weiß zu berichten, dass schon in den zwanziger Jahren amerikanische Künstler Taos (Neumexiko) und Arizona aufsuchten, um bei den dortigen Überresten einer Indianerkultur nach künstlerischen Impulsen zu suchen. Pollock und einige seiner erfahrenen Künstlerfreunde durchforschten den amerikanischen Südwesten mit dem Wissen um die Bedeutung der indianischen Objekte für die zeitgenössische Kunst (Dore Ashton, Seidenraupengespinnst, in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 27-37; S. 30).

⁹⁹ Rushing 1995, S. 121-122.

¹⁰⁰ CR 4, S. 221. - Mollie McNickle 1986 (S. 51-56) Anm. 16.

¹⁰¹ CR 4, S. 221. - Eine weitere Förderung erhielt Pollock durch James Johnson Sweeney. Dieser schrieb den Katalog zur ersten Einzelausstellung von Pollock in der Museumsgalerie "Art of This Century", 1943. Sweeney hatte 1935 die Leitung der Ausstellung "African Negro art" im Museum of Modern Art, New York, übernommen (Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt: Bekenntnisse einer Sammlerin aus Leidenschaft, Bern, München 1980, S. 265). - Landau 1989, S. 85, 136.

¹⁰² Vgl.: Landau 1989, S. 84, 89. De Kooning war ebenfalls vertreten, so dass hier die Möglichkeit einer ersten Bekanntschaft dieser beiden Künstler bestand (James T. Valliere, Interview: De Kooning on Pollock, in: Partisan Review, Nr. 4, Herbst 1967, S. 603-605). In dieser Ausstellung begegneten Pollock auch Bilder von Picasso, Matisse und Masson.

¹⁰³ Cernuschi greift den Begriff des Unbewussten aus dem Aufsatz von Graham heraus und bezieht ihn, surrealistisch verstanden, auf die Lehren des Psychologen C. G. Jung über das Unbewusste (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 45-46, S. 6-7). - Gegen Cernuschi spricht das Argument von Varnedoe, dass die Anwendung des Begriffes eines Unbewussten auf primitive Kunst in den dreißiger Jahren in

sich auf den evokativen Charakter der Kult- und Kunstgegenstände, welcher den besonderen totemistischen Glauben der Naturvölker befriedigt und wirkungsvoll unbewusste Vorstellungen ausdrückt. Er betont vor allem die Form, in deren Gestaltung er das Unbewusste deutlich mitverarbeitet vorfindet. Graham bezieht sich mit der Verwendung des Begriffes eines Unbewussten auf das unreflektierte, unmittelbare Gestalten. Er ist der Meinung, dass es Picasso gelang, in seiner Kunst diese Art der ursprünglichen, aussagekräftigen Form zu vermitteln.

”The primitive artists, on the road to the elucidation of their plastic problems, similarly reached deep into their primordial memories. All Picasso’s work from 1927 on, discloses the most profound insight into the problems of space and matter, into the origins of forms and their ultimate, logical destination.”¹⁰⁴

Grahams Hervorhebung von Picasso ist mit ein Grund, weshalb Pollock auf Picasso aufmerksam wurde. Sein Lehrer Thomas Hart Benton hatte keinen angemessenen Vorschlag für die zeitgenössischen Probleme anzubieten. Benton wandte sich sogar gegen moderne Errungenschaften, die für ihn ohne Belang für amerikanische Ziele schienen.¹⁰⁵ Claude Cernuschi nimmt an, dass Pollock im Werk von Picasso einen Ausweg aus dem amerikanischen Regionalismus sah: ”[Picasso] suggested how the language of modern art could be connected to, and how the subject of myth was not incompatible with, making a powerful statement on the nature of historical events.”¹⁰⁶ Mit Grahams Aufsatz konnte Pollock die Bestätigung für eine moderne Anverwandlung primitiver Kunst finden. Dieser Aufsatz machte Pollock auch auf die Möglichkeit eines evokativen Formverständnisses aufmerksam, welches das Ursprüngliche mit dem Bedeutungsvollen vereint.

Neben der Schrift von Graham bot die zeitgenössische mexikanische Malerei eine weitere Anregung für die Verarbeitung von originärem Kulturerbe in Form der künstlerischen Aneignung präkolumbischer Mythologie. Jackson Pollock zeigte schon früh ein ausgeprägtes Interesse für mexikanische Malerei.¹⁰⁷ Das früheste Zeugnis hierfür legt die im Besitz von Pollock nach einem Hausbrand einzig noch erhaltene Ausgabe der Zeitschrift ”Mexican Folkways” aus dem Jahr 1928 ab.¹⁰⁸ Die Zeitschrift liefert Beiträge über mexikanische Geschichte und zu aktuellen Themen mexikanischer Kunst und Kultur, die für die Bildinterpretationen herangezogen werden konnten und von Bedeutung für sein Verständnis von Mythos und Symbol sind. Da Pollock eine Reihe von Ausgaben dieser Zeitschrift besaß,

New York ohne die Kenntnis von C. G. Jung nachvollzogen wurde und sich John Graham selbst auch nicht auf die Lehren von C. G. Jung berief (Kirk Varnedoe 1984, S. 629-676).

¹⁰⁴ Graham 1937, S. 260.

¹⁰⁵ Frank 1984, S. 16-18.

¹⁰⁶ Cernuschi, Jackson Pollock: ”Psychoanalytic” drawings, 1992, S. 5; 6, 14; ders., Jackson Pollock: Meaning and significance, New York 1992, S. 47-58; Abb.Nr. 15: *Eskimo Mask*, ca. 1900, University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia. - Vgl.: Jonathan Weinberg, Pollock and Picasso: the rivalry and the ‘escape’, in: Arts Magazine, Jg. 61, 1987 (S. 42-48). - Langhorne vertritt die Meinung, dass Pollock Motive aus dem Oeuvre von Picasso auf der Grundlage Jungscher Archetypen, des mystischen Joga und der indianischen Kunst und Kultur umsetzt (Langhorne 1989, S. 66-92).

¹⁰⁷ Doss 1991, S. 319.

¹⁰⁸ CR 4, ”Pollock’s Library”, S. 187-199; ”Mexican Folkways”, Vol. 4, Nr. 3, 1928. Ein Beitrag aus dem Jahrgang 1929 handelt von Überresten eines mexikanischen Glaubens an Schlangen. Er dient als Quelle für das Schlangemotiv in *The Mad Moon-Woman*. Ein weiterer Beitrag aus dem Jahrgang 1928, in welchem eine moderne mexikanische Tür in ihren künstlerischen Aspekten vorgestellt wird, kommt als Quelle für *The Guardians of the Secret* in Betracht (Mexican Folkways, Mexiko, Vol. 4, 1928, S. 17-21).

ist es möglich, dass seine Begeisterung für mexikanische Kunst und Kultur noch vor 1928 einsetzt.¹⁰⁹

1929 bewunderte er das Kunstwerk *Dia de Flores* von Diego Rivera im Museum in Los Angeles.¹¹⁰ Weiter erfuhr der mexikanische Maler José C. Orozco seine besondere Wertschätzung. Schon 1930 hatte er mit seinem Bruder Charles eine Besichtigung des Fresko *Prometheus* von Orozco im Pomona College in Los Angeles vorgenommen.¹¹¹ Zufälligerweise schrieb er sich im selben Jahr in das Seminar von Thomas Hart Benton in der Art Students League in New York ein, wo Benton und Orozco gerade an einem Wandbild arbeiteten und er mithelfen konnte.¹¹² Das monumentale Wandbild fand fortan seine besondere Beachtung. 1932 studierte er die Außenwandmalerei von David Alfaro Siqueiros an der Chouinard Art School in Los Angeles.¹¹³

Jackson Pollock und andere junge Künstler des Abstrakten Expressionismus arbeiteten ab 1935 bis 1943 sporadisch im "Federal Arts Project of the Works Progress Administration" (WPA/FAP). Sicher ist es kein Zufall, dass das im Jahr 1935 einsetzende, von Roosevelt intendierte Vorhaben, Künstler für das politische Regierungsprogramm im Rahmen des WPA in New York zu beschäftigen,¹¹⁴ nach mexikanischem Vorbild erfolgte. Der formalen Übernahme des mexikanischen Wandbildes schloss sich eine stilistische und inhaltliche Orientierung an. Vorgegeben war der Gegenstand der Wandmalerei, welcher sich auf die lokale Geschichte der Gegenwart und Vergangenheit, sowie auf die örtliche Industrie oder Landschaft beziehen sollte. Feststand auch, dass die Wandmalerei der Repräsentation von Institutionen zu dienen habe, welche die Bedeutung der Begegnung einer Gemeinschaft von Individuen und der Regierung veranschaulichen sollte. Da die Wandmalerei eine breite Masse anspreche, solle sie keinen besonderen Stil verfolgen, sondern überwiegend realistisch und aktuell sein.¹¹⁵ Sozialistische Bezüge und politische Inhalte der mexikanischen Wandmalerei wurden jedoch nicht rezipiert, ja, es war strengstens untersagt, eine linke oder rechtsradikale politische Richtung einzuschlagen, sei es persönlich oder künstlerisch. Nach einer Aussage von Audrey McMahan, Direktorin des New Yorker WPA von 1935 bis 1943, wurden Maler des WPA, die eine kommunistische Richtung verfolgten, notiert und mit Strafmaßnahmen belegt.¹¹⁶ Sanford Pollock berichtet im Juni 1940, dass sie unterschreiben mussten, keinerlei extreme politische Richtungen zu verfolgen.¹¹⁷

Die in Mexiko im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts einsetzende und geförderte kommunistische, sozial-realistische Wandmalerei suchte in ihren Inhalten vermittels eines Rückgriffs auf präkolumbische Mythologie die Abgrenzung von der spanischen Besatzungsmacht Mexikos.¹¹⁸ Auch wegen des beispielhaften Verweises auf die historischen Wurzeln der Nation wurde die mexikanische Wandmalerei als Impuls für die propagierte Wandmalerei in Amerika angesehen.¹¹⁹ Adolph Gottlieb begann seine Künstlerkarriere als geförderter Künstler der Wandmalerei. Die Ausstellung "Mural Designs For Federal

¹⁰⁹ Möglicherweise ist Pollock von seinem ältesten Bruder Charles, der selbst Kunst studierte, und ihm 1922 regelmäßig Kunstzeitschriften zugesandt hatte, auf Mexiko hingewiesen worden, oder von seinem früheren Kunstlehrer Frederick John de St. Vrain Schwankovsky 1928 in Los Angeles (CR 4, S. 205-206).

¹¹⁰ CR 4, S. 208. - Langhorne 1989, S. 73.

¹¹¹ CR 4, S. 209.

¹¹² Ebd.

¹¹³ CR 4, S. 216.

¹¹⁴ Doss 1991, S. 328. - Cernuschi, Meaning and significance, 1992, S. 27-29.

¹¹⁵ Cernuschi, Meaning and significance, 1992, S. 36.

¹¹⁶ Ebd., S. 35.

¹¹⁷ CR 4, D37, S. 225.

¹¹⁸ Jean Charlot, The Mexican mural renaissance 1920-1925, New Haven, London 1963.

¹¹⁹ Leslie Judd Ahlander, Mexikos Wandmaler und die New Yorker Schule, in: Ausst.-Kat., Wand Bild Mexico, Nationalgalerie Berlin 1982 (207-213).

Buildings“ im Februar 1940 im Whitney Museum of American Art, New York, an der auch Gottlieb teilnahm, belegt weiter die politische Förderung der Wandmalerei im Rahmen des Kunstförderungsprogramms.¹²⁰

So wurde Pollocks frühe Bewunderung zeitgenössischer mexikanischer Wandmalerei mit der Möglichkeit einer Beschäftigung als Künstler im WPA intensiviert. In einem Bewerbungsschreiben um ein Stipendium 1946 spricht Pollock von Bilder in monumentaler Größe, welche die Form eines modernen Wandbildes annehmen.¹²¹ Diese Idee findet ihre ursächliche Begründung in dem zeitgenössischen mexikanischen Wandbild eines Siqueiros, Rivera oder Orozco.¹²² Dass diese Künstler in ihren Darstellungen mythologische Inhalte der Kultur ihrer Vorfahren, der Azteken und Maya, verarbeiten, ist ein weiterer Anhaltspunkt und ein wesentlicher Grund für Pollocks Rezeption indianischer Motive und Inhalte. Harten (1995) stellt fest: „Seltener wurde darauf hingewiesen, daß mit der Rezeption Orozcos bereits Motive der mexikanischen, präkolumbischen Indio-Mythologie Eingang in Pollocks Bildwelt finden.“¹²³ Und Kirk Varnedoe spricht von der „mexikanischen Archaik in der Kunst“, die jedoch nicht die Übernahme der marxistischen Haltung miteinschließt.¹²⁴ Pollocks Studium der mythologischen Inhalte mexikanischer moderner Künstler ist in Kunstwerken Ende der Dreißiger bis 1943 abzulesen, wie es auch die Bildinterpretationen dieser Untersuchung belegen.¹²⁵

Das Konzept einer neuen amerikanischen Kunst, die nur aus der Hinwendung zu den eigenen amerikanischen Ahnen zu gewinnen sei, beruht auf dem Vorbild der mexikanischen zeitgenössischen Kunst, die sich in Darstellungsinhalten ihrer Landesgeschichte versichert.¹²⁶ Leja betont ebenso, dass vor allem die Suche nach einer amerikanischen Identität den Anlaß für eine Hinwendung zur präkolumbischen und indianischen Kunst und Kultur gab.¹²⁷ Schon Mitte der dreißiger Jahre war die Frage nach dem, was eigentlich amerikanisch ist, von bedeutsamer Aktualität.¹²⁸

Die Wanderausstellung „American art“, die in London und Paris innerhalb der „World’s fair“ 1937 gezeigt wurde, erhielt so schlechte Kritiken - ein Schlag gegen den Stil des Regionalismus, dass sich die amerikanische Kunstbranche zu Veränderungen gezwungen

¹²⁰ AAA, Smithsonian Institution, New York, Adolph Gottlieb papers, Microfilm N/69-49, S. 220.

¹²¹ Frank 1984, S. 63.

¹²² Es steht fest, dass Pollock Orozco als Maler bewunderte. Schon 1930 hatte er eine Besichtigung seines Wandbildes „Prometheus“ im Pomona College vorgenommen. Zufälligerweise trat er im selben Jahr in die New Yorker Art Students League bei Benton ein, wo Benton und Orozco gerade an einem Wandbild arbeiteten. Dem monumentalen Wandbild galt fortan sein besonderes Interesse. So vertrat er 1946, laut des Bewerbungsschreibens um ein Stipendium, die Form eines modernen Wandbildes (Frank 1984, Zeittafel S. 117; S. 63). - Jürgen Harten, Als Künstler noch Helden waren, in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995 (S. 13-27) S. 21-22. Er weißt daraufhin, dass die großformatigen Bilder der Abstrakten Expressionisten nicht mit der Ästhetik des mexikanischen Wandbildes zu vergleichen sind.

¹²³ Harten, Bd. 1, 1995 (S. 13-27) S. 164.

¹²⁴ Varnedoe 1984 (S. 629-676) S. 629.

¹²⁵ Bilder von Orozco weisen Motive auf, die auch bei Pollock zu finden sind, so das Dolchmotiv oder das Schlangenmotiv. Del Guercio vertritt auch diese Auffassung und nennt Pollocks *Unidentified subject*, 1936, welches in der Verstrickung von Macht und Gewalt und der Darstellung einer Figur auf einem Thron, welcher ein Opfer dargebracht wird, an Orozco erinnert (Antonio Del Guercio, Orozco in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: José Clemente Orozco: 1883-1949, Egbert Baqué, H. Spreitz (Hgg.), Berlin 1981 (S. 268-287). - Langhorne 1989, S. 66-68.

¹²⁶ Interessant ist auch die Bemerkung von Varnedoe, dass die Suche nach Universalität und einer universalen Kunst, wie sie in der Kunstszene verlaubar wurde, ihrer Meinung nach nur durch Versenkung in das Eigene, Amerikanische zu gewinnen sei (Varnedoe 1984, S. 630-676).

¹²⁷ Leja 1993, S. 84ff.

¹²⁸ Isabelle Dervaux, Avant-garde in New York, 1935-39: The Ten, Diss., New York University, New York 1992, S. 12-16.

sah.¹²⁹ Eine politische Steuerung der Kunst in den USA ab den dreißiger Jahren, weiter verfolgt mit Hilfe von kulturellen Maßnahmen, ist nicht von der Hand zu weisen. Doch musste sich dieser Wandel nicht gewaltsam durchsetzen, denn es bestand schon in der Kunstszene ein Interesse an der Kunst und Kultur der Naturvölker.

Der 2. Weltkrieg bestimmte die düstere Stimmung in New York um 1940. In einer solchen Zeit der allgemeinen Mobilisierung erschien selbst Künstlern Kunst trivial und absurd, aber gerade hierin lag die Wurzel der neuen Kunst.¹³⁰ Anfang des Jahres 1943 erschien ein Manifest in der New Yorker Presse von einer neuen Künstlergruppe zu der auch Newman gehörte. Sie nannten sich "American Modern Artist", stellten ihre Werke in zumeist expressionistischer Manier im Riverside Museum aus und wandten sich gegen den Regionalismus sowie gegen die staatliche Kunstförderung, die ein Kunstdiktat auferlegte.¹³¹ Im Manifest drückt sich der Wille zu einer kulturellen Wende Amerikas aus, deren Richtung von einer neuen amerikanischen Kunst vertreten werden sollte. Gleichzeitig ist die Rede von Amerika als zukünftigem Kunst-Zentrum der Welt.¹³²

"America has the opportunity of becoming the art center of the world. It cannot do so if the perversion of our cultural forces makes possible the strengthening of false artists and their movements."¹³³
(Barnett Newman 1943)

Einen Durchbruch erlebte das Interesse an indianischer Kunst und Kultur mit der für den amerikanischen Primitivismus der zweiten Generation bedeutsamen Ausstellung "Indian Art of the United States" im Museum of Modern Art in New York 1941.¹³⁴ Pollock hatte sogar seinen Psychologen dazu eingeladen, und Lee Krasner, seine damalige Freundin und zukünftige Ehefrau, sollte das Bild des indianischen Piktographen mitnehmen, so wichtig war diese Ausstellung für ihn.¹³⁵ Da diese Exposition als Teil eines politischen Programms zur kulturellen Aufwertung Amerikas betrachtet werden muss und für den Primitivismus der frühen Abstrakten Expressionisten eine Quelle bedeutet, ist die darin vermittelte Auffassung primitiver Kunst belangvoll. In der Einführung zur Ausstellung ist die Rede von der Notwendigkeit einer Wertschätzung und Neubewertung indianischer Kunst und Kultur unter der Berücksichtigung von Tradition und fortschrittlichen Tendenzen.¹³⁶ Vom Beitrag des indianischen Künstlers wird dabei ein ausschlaggebender Impuls für die amerikanische Kultur erwartet.

¹²⁹ Sanford Hirsch, Adolph Gottlieb and art in New York in the 1930s, in: *The Pictographs of Adolph Gottlieb*, Lawrence Alloway (et al.), New York 1994 (S. 11-29) S. 19. – Doss 1991, S. 328ff.

¹³⁰ Dore Ashton, *The New York School: A cultural reckoning*, New York 1973, S. 118.

¹³¹ Robert Motherwell, der selbst nicht im WPA war, vertritt die Meinung, dass sich die Abstrakten Expressionisten apolitisch verhielten. Sie waren Gegner einer Politik wie sie im WPA zu Tage trat (Cernuschi, *Meaning and significance*, 1992, S. 37).

¹³² AAA, Smithsonian Institution, New York, Barnett Newman Papers, Microfilm 3481, S. 353-354.

¹³³ Barnett Newman, *American Modern Artists, 1943* (Barnett Newman, John P. O'Neill (ed.), New York 1990, S. 30; dt: Barnett Newman: *Schriften und Interviews 1925-1970*, Aus d. Amerik. v. Tarcisius Schelbert, Bern, Berlin 1996 (S. 70-71). – Varnedoe 1984, S. 634.

¹³⁴ Frederic H. Douglas, R. d'Harnoncourt, *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York (1941), 2. Aufl. 1949. – Ein Beitrag von René d'Harnoncourt unter dem Titel "Living arts of the Indians", welcher als Folge der Ausstellung im Museum of Modern Art, 1941, verfasst worden sein muss, erscheint in: *The Magazine of Art*, Washington, Vol. 34, Nr. 2, Feb. 1941 (S. 72-77). – Die Ausstellung 1941 bildet für Rushing einen Schnittpunkt in der Entwicklung des amerikanischen Primitivismus, der ab diesem Zeitpunkt eine markante stilistische und inhaltliche Veränderung erfährt, weshalb er zwischen einer ersten und zweiten Generation unterscheidet (Rushing 1995, S. 191).

¹³⁵ Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Massachusetts 1995, S. 180.

¹³⁶ Douglas, R. d'Harnoncourt 1949, S. 9-16.

”This publication, as well as the exhibition upon which it is based, aims to show that the Indian artist of today, drawing on the strength of his tribal tradition and utilizing the resources of the present, offers a contribution that should become an important factor in building the America of the future.”¹³⁷

Die Betonung der optischen Reize indianischer Kunst und die Berechtigung zur Ablösung einzelner Formen aus dem Zusammenhang des Objekts sind Frederic Douglas und René d’Harnoncourt ebenso wichtig wie Kenntnisse über den Glauben und das Leben indianischer Stämme. Dies soll zu einer verbesserten Wahrnehmung der ästhetischen Qualitäten und zu einer richtigen Einschätzung des Objektes führen, um Fehlinterpretationen in der Rezeption zu vermeiden. Auffallend ist der Aufruf zu einem indianischen Primitivismus, der konkrete Anhaltspunkte für eine bestimmte Rezeption indianischer Artefakte enthält. Es werden sogar Beispiele aufgeführt, welche die Schwierigkeit einer angemessenen Aufnahme erhellen.¹³⁸

Der Hinweis auf die lange Entwicklung und Verbesserung von Stilen und Techniken indianischer Kunst, deren Qualität mit modernen Maßstäben gemessen werden dürfe, enthält den Vorschlag, den Begriff ”primitive Kunst” durch ”folk art” zu ersetzen.¹³⁹

Im Vorwort zu der von Pollock gelesenen Zeitschrift ”Dyn” 1943 betont der Herausgeber Wolfgang Paalen die Notwendigkeit und gesellschaftliche Bedeutung einer modernen Kunst, die von einem Primitivismus indianischer Herkunft geprägt ist:

”This is the moment to integrate the enormous treasure of American Indian forms into the consciousness of modern art...To a science already universal but by definition incapable of doing justice to our emotional needs, there must be added as its complement, a universal art: these two will help in the shaping of the new, the indispensable world-consciousness.”¹⁴⁰

Der Aufsatz ”Totem art” (1943) des Surrealisten Wolfgang Paalen in derselben Ausgabe von ”Dyn” enthält Material, auch Abbildungen, woraus Pollock nachvollziehen konnte, was Paalen unter dem Begriff eines Totem versteht.¹⁴¹ Paalen schreibt über Artefakte der Nootka, Kwakiutl, Haida, Tlinghit und Tsimshian an der Nordwestküste Amerikas und verwendet dabei den Begriff ”Totem-Kunst”.

¹³⁷ Ebd., S. 10.

¹³⁸ Ebd., Douglas und d’Harnoncourt nennen als Beispiel, den für ein modernes Kunstverständnis grotesk erscheinenden Ausdruck von Masken, welcher jedoch von seinen Erzeugern selbst nicht grotesk gemeint ist, sondern vielmehr das Resultat einer traditionellen stilistischen Entwicklung darstellt. Ein Vergleich zweier Masken, die beide vom Charakter eines Zwitterwesen geprägt sind, unter Berücksichtigung der Stammestradiation, ergibt, dass eine spezielle furchterregende Augenform für den Stamm (Tlinkit) eine herkömmliche Typisierung ist, wohingegen eine andere Maske (Seneca) wirklich zum Zweck der Angsterregung hergestellt wurde (S. 11). Ein weiteres Missverständnis in der Rezeption, ist die Interpretation der doppelgestaltigen Tiere auf Objekten der Nordwestküste als mythische Monster. Dabei stellen diese Wesen im realistischen Sinn die zwei Seiten eines Tieres dar. Sie missbilligen eine Rezeption indianischer Symbole, da jedes abgebildete Symbol auf dem einzelnen Objekt nach seinem stammesgeschichtlichen Hintergrund befragt werden muss. Denn jeder Stamm, ja selbst der einzelne Indianer, verwendet Symbole in seinen Artefakten unterschiedlich (14). Auch kann die Bedeutung der Symbole je nach Gelegenheit eine Veränderung erfahren. Das Symbol kann in einer späteren Entwicklung zum bloßen dekorativen Element reduziert werden.

¹³⁹ Ebd., S. 12.

¹⁴⁰ Wolfgang Paalen, Editorial, in: Dyn, Nr. 4-5, Dez. 1943.

¹⁴¹ Paalen, Totem art, in: Dyn, Nr. 4-5, New York 1943 (S. 8-37). - Paalen und die Zeitschrift ”Dyn” sind surrealistischer Herkunft. Dem Aufsatz ist die surrealistische Rede von ”living corpse” und der Bezug zur ”Psyche des Kindes” zu entnehmen (Paalen, Totem art, 1943, S. 8-37; S. 20, 22). - Rushing, Ritual und Mythos, in: Das Geistige in der Kunst, Stuttgart 1988 (S. 273-295) S. 275. - Landau sieht in den Totembildern eine Fortführung indianischer Themen (Landau 1989, S. 137).

”Although the totemic element can be found in the art of all peoples, here it constitutes the clearly predominant characteristic. That is why I shall give the name of TOTEM ART to the art of British Columbia and of the Southeast of Alaska, the art of the Indians of this Northwest Coast.”¹⁴²

An dieser Stelle muss auf die im Kapitel 5.1 über die Totembilder von Pollock zur Diskussion gestellten Schriften zum Begriff ”Totem” verwiesen werden, wenn hier zu Paalen generell zu sagen ist, dass es den Begriff ”Totem-Kunst” nicht gibt.¹⁴³ Selbst der Begriff ”totemistische Kunst” ist nur unter Vorbehalt zu verwenden. Zum Kriterium totemistischer Kunst erklärt die ”Encyclopedia of World Art” den zeremoniellen oder rituellen Aspekt unter Berufung auf die bis heute gültigen Forschungsergebnisse von James G. Frazer.¹⁴⁴ Gänzlich wird den Totempfählen ein Bezug zum Totemismus abgesprochen.¹⁴⁵ An den Aussagen zum Begriff ”Totem” des Ethnologen Josef Franz Thiel ist zu erkennen, wie vorsichtig damit im wissenschaftlichen Bereich umgegangen wird:

”Die Identifikation des Totems mit dem Ahn zeigt zwar die Möglichkeit der Entstehung übermenschlicher Wesen auf, doch Beweise fehlen weitgehend. Es gibt zahlreiche übermenschliche Wesen, die nichts mit Totems zu tun haben, und es gibt Totems, die nichts mit Religion zu tun haben.”¹⁴⁶

Paalens Begriffsprägung ”Totem art” ist ethnologisch betrachtet nicht einwandfrei, sondern forciert die Aufnahme einer breiten Öffentlichkeit, der es weniger um ethnologische Exaktheit als um Griffbarkeit geht. Der Begriff ”Totem Art” erfährt mit dem oben genannten Aufsatz eine Popularisierung, was in Kunstkreisen inspirierend auf den schöpferischen Prozess moderner Künstler wirkt, die nach neuen Bildsujets suchen. Ein Mechanismus, der durchaus von übergeordneter Stelle befürwortet wird, da indianische Stammeskunst die amerikanische Kunstszene im Sinne des politischen Programms bereichern soll.

Der Gang des Aufsatzes von Paalen bestätigt dies. Es geht ihm zunächst um eine Geschichte der Entdeckung, um Ergebnisse ethnologischer Forschung und um eine Datierung der Totempfähle und eine Würdigung der Artefakte, die Eingang in die Geschichte der Kunst finden sollen. Dem Aufsatz ist sogar eine Bibliographie zu totemistischen Bräuchen und Kunst der Naturvölker angefügt. Sein Beitrag verfolgt vor allem das Ziel der Wertschätzung primitiver Objekte und damit die Steigerung des Ansehens der Naturvölker Amerikas, denen bisher kaum Beachtung geschenkt wurde.¹⁴⁷ Die wissenschaftliche Methode, welcher sich Paalen bedient, um das ethnologische Thema anzugehen, bedeutet die Legitimierung eines Gebietes, welches bisher mit Geringschätzung behandelt wurde. Damit ist das Thema für die Präsentation und Diskussion in einem größeren öffentlichen Kreis aufbereitet. Und es bedeutet für einen Künstler wie Pollock, der zum Leserkreis der Zeitschrift zählt, begünstigt durch die knappe Form des Aufsatzes, dass er einen wissenschaftlichen Zugang zu ethnologischen Sachverhalten erhält.

Weiter stellt Paalen das magische Klima heraus, in welchem die Totempfähle und die totemistische Glaubenswelt der Indianer stehen. Übermenschliche Kräfte spielen hier eine wesentliche Rolle. Die Magie findet ihre praktische Umsetzung in jenen Ritualen, die sich um

¹⁴² Ebd., S. 9.

¹⁴³ Encyclopedia of World art, Bd. 14, New York, Toronto, London 1961, ”Totemism” (S. 162-168).

¹⁴⁴ Ebd. - Frazer, Totemism, 1887, S. 38-54.

¹⁴⁵ Ebd., S. 165. Totempfähle sind sozusagen Wappen und keine religiöse Kunst im Dienst eines Glaubens der Naturstämme. – Vgl.: Burland, Mythology of the Americas, 1970, S. 91; S. 40-41.

¹⁴⁶ Thiel, Grundbegriffe der Ethnologie, 1992, S. 159.

¹⁴⁷ Paalen, Totem art, 1943 (S. 8-37) S. 17.

die Verehrung eines Tieres drehen. Es sind die magischen Kräfte des Tieres, die in den tiernachahmenden Tänzen und Masken angesprochen werden.

”Thus magic might be defined as a sort of *affective mimetism* through which man identifies himself with the universe. Through dances, sacrifices, cannibal repasts, orgies, and divinatory and incantatory rites the great communion is accomplished - in a frenetic choreographic action is conjured the power of the ancestor, of the beast-demon.”¹⁴⁸

Mit Paalens Hervorhebung der Magie als Mittel zur emotionalen Kommunikation mit dem Universum gewinnt die Kultur der Naturstämme eine besondere Attraktivität, da sich hier eine Ausdrucksmöglichkeit anbietet, die für einen modernen jungen Künstler wie Pollock ein Novum und ein Weg zu neuen Bildschöpfungen bedeutet. Von besonderer Wichtigkeit für die Pollock-Forschung ist Paalens Betonung der Aktion als wesentlicher Aspekt magischer Rituale.

”Action into which enter as components and accessories all kinds of artistic creations that are not considered separately as ‘works of art’, for at the magic stage art is still a means and a vehicle of direct action.”¹⁴⁹

Aktion als eine Komponente von Magie und hieraus abgeleitet, Kunst als magische Aktion, ist ein zentrales Moment der Actionpaintings von Pollock und beschreibt die Art und Weise des Primitivismus, den Pollock in seinen abstrakten Bildern vertritt. Indirekt drückt sich Paalens Betonung der Aktion als Komponente von Magie in *Totem Lesson 2*, 1945 (62. Abb.) aus.¹⁵⁰ Bei Paalen ist die Begründung für die Darstellung von Dynamik in Verbindung mit Totemismus zu finden - die Bildlichkeit von Dynamik als Antwort auf die Frage, wie Magie, ohne eine personalbesetzte Handlung, gleichsam abstrakt visualisiert werden kann.¹⁵¹ So schreibt Bilanz: ”Pollock hingegen zielte gerade auf das Aktions- und Wirklichkeitsprinzip der Stammeskunst hin. Seine gemalten Totems sind voller Energie und Virulenz, als seien es die lebenden Geistwesen selbst, die vor dem neutralen Grund seiner Bilder schweben, sich auflösen und wieder sammeln. So entsteht wohl eine besondere Annäherung an die geistige Welt des Totemismus; die Formmotive der Totempfähle jedoch werden weitgehend abgewandelt.”¹⁵²

Der Aufsatz lässt eine neue amerikanische Blickrichtung erkennen: die gesuchte Wertschätzung indianischer Stammeskultur im Dienst amerikanischer Kulturpolitik. Paalen nimmt zu dem furchterregenden Ausdruck primitiver Kunstobjekte eine kritische Stellung ein. Seine auf ethnologischen Begründungen basierende Verteidigung des ästhetischen Ausdruckes primitiver Kunst als „nicht abstoßend“, muss vor dem Hintergrund der gezielten Aufwertung und gewollten Popularisierung primitiver Stammeskunst verstanden werden.¹⁵³ In vorangehenden Aufsätzen von Wolfgang Paalen in den Ausgaben aus dem Jahr 1942 ist eine Tendenz zur Aktualisierung antiker, prähistorischer oder indianischer und mexikanischer Kunst und Kultur zu beobachten, die er geschickt unter einem modernen Titel wie ”Art and

¹⁴⁸ Ebd., S. 20.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ CR 1, 122. - Landau 1989, S. 274.

¹⁵¹ Siehe hierzu die Ausführungen von Winter über die von Paalen sowohl diskutierten als auch künstlerisch umgesetzten Begriffe „Dynamismus“ und „Energie“ sowie sein Interesse an Physik in: Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN und die Entstehungsgeschichte des Abstrakten Expressionismus, in: Ausst.-Kat., Wolfgang Paalen: Zwischen Surrealismus und Abstraktion, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Klagenfurt 1993 (S. 145-180) S. 166-169.

¹⁵² Bilanz 1990, S. 221.

¹⁵³ Ebd., S. 25-26.

science“, ”The new image“ und ”Surprise and inspiration“ präsentiert und mit Freudscher Psychologie und Begriffen des Surrealismus zusammenbringt.¹⁵⁴ Die Zeitschrift ”Dyn“ erschien in drei Jahrgängen von 1942 bis 1944, wobei der Jahrgang 1943, in welchem auch die Aufsätze ”Totem art“ und ”Birth of fire“ abgedruckt sind, eine besondere Auszeichnung auf Grund seiner ausschließlichen Behandlung präkolumbischer Kunst und Kultur im Vergleich zu den anderen Jahrgängen erfährt.¹⁵⁵

2. Die Distanzierung vom Surrealismus im Exil in den USA

Es liegt eine Problematik in der Einschätzung der Frühphase des Abstrakten Expressionismus als surrealistische Periode und darin, im Primitivismus der New York School¹⁵⁶ eine surrealistische Richtung zu sehen.¹⁵⁷ Unmittelbar damit verbunden ist die Übertragung des surrealistischen Begriffes eines Unbewussten auf Werke des Abstrakten Expressionismus. So beschreibt Putz die archetypischen Symbole im Frühwerk von Pollock als ”Kräfte des Unbewußten“,¹⁵⁸ und Leja (1993) interpretiert die abstrakten Kunstwerke von Pollock unter anderem als Raum des Unbewussten.¹⁵⁹ Zu Beginn des Surrealismus beschäftigten sich Künstler mit Sigmund Freud und seiner Entdeckung von Traumbildern, die dem Unbewussten der Psyche entspringen. Die späteren Surrealisten wandten sich dem Nachfolger von Freud zu, Carl Gustav Jung, welcher der Erforschung des Unbewussten einen großen Teil seiner Arbeit widmete. Ist bei den Surrealisten im Exil oft die Rede von einer Darstellung des

¹⁵⁴ Wolfgang Paalen, Art and science, in: Dyn, Nr. 3, Herbst, New York 1942 (S. 4-9); ders., The new image, in: Dyn, Nr. 1, April-Mai, New York 1942 (S. 6-15); ders., Surprise and inspiration, in: Dyn, Nr. 2, Juli-August, New York 1942 (S. 4-10). – Zu Paalens Abgrenzung vom Surrealismus und seine früheren Beziehungen zum Expressionismus, siehe: Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN und die Entstehungsgeschichte des Abstrakten Expressionismus, in: Ausst.-Kat., Wolfgang Paalen, 1993 (S. 145-180) S. 158, 160.

¹⁵⁵ Einige zeitgenössische Beiträge aus Zeitschriften von 1938 bis 1943, die Pollock las, bestätigen die Tendenz einer Popularisierung mexikanischer und indianischer Kunst und Kultur. Pollock las ”The Magazine of Art“. Auffallend ist das regelmäßige Erscheinen eines Beitrages über antike Kunst, präkolumbische und prä-mexikanische Kunst in jeder Ausgabe der Jahrgänge 1939 bis 1941. Das Gedicht von R. B. Fuller in ”Partisan Review“ offenbart die Verarbeitung der Kultur der Naturvölker in moderner amerikanischer Lyrik mit der Beschreibung der Figur des Eingeborenen (Partisan Review, Vol. 6, Nr. 1, Herbst 1938, S. 92). Ein weiterer Beitrag aus der Zeitschrift ”The View“ unterstreicht die Aktualität der thematischen Verbindung von Magie und Kunst in den vierziger Jahren New Yorks: Der führende surrealistische Poet Benjamin Péret, der zu diesem Zeitpunkt in Mexiko war, schreibt darin über ”Magic: The Flesh and Blood of Poetry“ (The View, New York, series 3, Nr. 1-4, April-Dez. 1943, S. 44-46; 63, 66). Bezugnehmend auf die Kultur der Naturvölker, rühmt er diese in ihrem reichen Schatz an Interpretationen des Kosmos und ihre Wertschätzung des Verrückten, dem eine große spirituelle Kraft nachgesagt wird. Diese Figur setzt er mit dem modernen Künstler gleich. Religiosität fällt als Stichwort und wird von Péret gerade in der heutigen Zeit als dringend nötig erachtet.

¹⁵⁶ Dazu gehören Künstler wie Gorky, de Kooning, Rothko, Gottlieb, D. Smith, Still, Newman, Hofmann, Kline, Guston und einige mehr (Dore Ashton, The New York School: A cultural reckoning, New York 1973, Einführung S. 1-14).

¹⁵⁷ David Freke 1972 (S. 217-221) S. 218. – Cernuschi, Jackson Pollock. Meaning and Significance, New York 1992, S. 4 - Diese Einschätzung konnte erst mit den psychoanalytischen Zeichnungen von Pollock wirklich an Gewicht gewinnen. Veröffentlichte psychoanalytische Zeichnungen finden sich auch in: Ausst.-Kat., The interpretive link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism, works on paper 1938-1948, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California 1986, S. 152. - Karla Bilang 1990, S. 220-222.

¹⁵⁸ Putz 1975, S. 187. Dabei bemerkt er die Relevanz der frühzeitlichen Menschheitsgeschichte.

¹⁵⁹ Leja 1993, S. 305. Leja bezieht sich auch auf die ”black paintings“ von 1950 und 1951. Hier jedoch erhält das Netz oder das Labyrinth den Charakter des Alptraums mit seinen Dämonen und der apokalyptischen Sprache (313).

Unbewussten, so ist dies vor einem psychologischen Hintergrund zu verstehen, der im Abstrakten Expressionismus nicht gegeben ist.

Ein spöttelnder Satz von Thomas Hess verdeutlicht, wie unkonkret die Bezugnahme auf das Unbewusste eines einzelnen Künstlers ist: "‘I paint,’ wrote Pollock, ‘the unconscious!’ (‘Who doesn’t?’ replied the Surrealists)."¹⁶⁰ Das Unbewusste zu thematisieren und in den Vordergrund zu stellen unter der Vernachlässigung anders ausgerichteter Hinweise ist deshalb irreführend.¹⁶¹ Selbst Putz schreibt, dass Pollock den von ihm in einigen Aussagen verwandten Begriff eines Unbewussten als das "Kunsthafte" versteht: "Jetzt sagt Pollock, dass alle Kunst aus dem Unbewußten entspringe...Die Stufen des Kunsthaften sind dann die Stufen, über die das aus dem Unbewußten Entsprungene ins Kunstwerk gelangt."¹⁶² Auf eine mögliche Einflussnahme durch Surrealisten befragt, antwortete Pollock:

"...ihr Glaube an den <Automatismus>, das heißt das Malen eines Bildes ohne <bewußte> Kontrolle dessen, was auf der Leinwand vor sich gehen würde, bevor man mit ihr beginnt."¹⁶³
(Pollock)

In der Aneignung der surrealistischen Methode des Automatismus liegt die einzige Begründung einer künstlerischen Umsetzung des Unbewussten in Kunstwerken des Abstrakten Expressionismus und das wichtigste Ergebnis aus der Begegnung mit dem Surrealismus im Exil in New York.¹⁶⁴ Doch man muss sich darüber im Klaren sein, dass der Automatismus lediglich eine Technik ist und sich eine Untersuchung der Technik nur sehr mühsam von den Formanalysen weg, hin zu tieferen Sinnschichten des Kunstwerkes lösen lässt. Die Grenze der zu gewinnenden Aussagen ist schon in der Thematisierung des Unbewussten erreicht, doch das Philosophieren über das Unbewusste vermag das Kunstwerk nicht zu erschöpfen.

Pollock betonte die Präferenz von André Masson.¹⁶⁵ David S. Rubin ist der Meinung, dass der surrealistische Automatismus in Pollocks Kunstwerken zwischen 1947 und 1950 inhaltlich auf dem Jungschen Begriff des Unbewussten fußt und von Themenvorschlägen Mattas inspiriert wurde.¹⁶⁶ Masson betont in einem Interview, dass er Pollock nie kennengelernt hat, er jedoch davon weiß, dass Pollock seinen Galeristen aufgesucht hat, um seine Arbeiten zu sehen.¹⁶⁷ Auch Matta hatte das Interesse Pollocks an Masson schon 1942 festgestellt und eine künstlerische Anlehnung beobachtet.¹⁶⁸ Zudem erschien ein Beitrag über Masson im Juni

¹⁶⁰ Thomas B. Hess, Pollock: The art of a myth, in: Art News 62, Nr. 9, Jan. 1964 (S. 39-40, 62-65) S. 39. - Landau 1989, Kap. 2., Anm. 24.

¹⁶¹ Zum Begriff des "Unbewussten" bei Pollock, siehe auch: CR 4, D52, S. 232.

¹⁶² Putz 1975, S. 47. - Vgl.: CR 4, D52, S. 232.

¹⁶³ Pollock befragt von John Bernard Myers, undatiert (zit. aus: Frank, 1984, S. 31; John Bernard Myers, Surrealism and New York painting 1940-1948: A Reminiscence, in: Artforum 15, April 1977, S. 56).

¹⁶⁴ Sidney Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Robert Motherwell, conducted by Sidney Simon in New York in January 1967, in: Art International, , Nr. 11, Lugano, Sommer 1967 (S. 20-23) S. 23. - Prange 1996, S. 9-10.

¹⁶⁵ Pollock befragt von John Bernard Myers, undatiert (zit. aus: Frank, 1984, S. 31; John Bernard Myers, Surrealism and New York painting 1940-1948: A Reminiscence, in: Artforum 15, April 1977, S. 56).

¹⁶⁶ David S. Rubin, A case for content: Jackson Pollock's subject was the automatic gesture, in: Arts Magazine, Vol. 53, März 1979 (S. 103-109). Matta zog das Moment der Zeit als Motiv für surrealistische Bilder in Erwägung.

¹⁶⁷ Demosthenes Davvetas, Inside the tomato jungle, in: Artforum, New York, Vol. 26, Nr. 2, Okt. 1987 (S. 91-95). - CR 4, S. 234. - B. H. Friedman, Jackson Pollock: Energy made visible, Wiltshire 1972, S. 72-74.

¹⁶⁸ Sidney Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Peter Busa and Matta, conducted by Sidney Simon in Minneapolis in December 1966, in: Art International, Lugano, Sommer 1967, Nr. 11 (S. 17-20). Matta meint, dass sich Pollock stark an Masson anlehnte, der, so Matta, zu sehr an nackten Körpern hing, als dass er aus seiner Vorstellungskraft schöpfte, was er auch an Pollock kritisierte, der seinen Figuren Augen und Köpfe vermacht.

1942 in der von Pollock nachweislich gelesenen Zeitschrift "VVV".¹⁶⁹ Feststeht, dass Pollock 1944 in Hayters Atelier 17 an Radierungen arbeitete und Masson zu dieser Zeit auch dort tätig war. Pollock kannte Hayter durch Reuben Kadish. Der surrealistische Graphiker Stanley W. Hayter stellte New Yorker Künstlern dieses Atelier zu Verfügung.¹⁷⁰

Masson selbst gehört zu den "abstrakten Surrealisten", so Dore Ashton, und begriff sich nicht als Surrealist, sondern nur als ihr Sympathisant.¹⁷¹ Masson bedeutet in vielerlei Hinsicht eine Quelle der Inspiration für Pollock, vor allem auch in Bezug auf die Kunstwerke der vierziger Jahre.¹⁷² Masson, der für die New Yorker Künstler schon früh zum Inbegriff des Automatismus geworden war und für sie eine große Popularität besaß,¹⁷³ war Pollock auch 1943 aufgrund seiner exponierten Werke in der Collagen-Ausstellung von Peggy Guggenheim aufgefallen, denn er selbst beteiligte sich daran mit einer Collage unter der Mitwirkung von Motherwell und Bazziotes. Dies war für sie die erste Chance, ein breiteres Publikum zu gewinnen.¹⁷⁴ Die mit Max Ernst verheiratete Galeristin Peggy Guggenheim hatte im Oktober 1942 die Museumsgalerie "Art of This Century" in New York eröffnet.¹⁷⁵ 1936/37 wurde Masson im Museum of Modern Art in der Ausstellung "Fantastic Art, Dada and Surrealism" gezeigt,¹⁷⁶ 1942 in der Buchholz Gallery und in der Ausstellung "Artists in Exile" der Pierre Matisse Gallery, wo auch Werke von Ernst, Chagall und Matta zu sehen waren.¹⁷⁷ In der von Pollock besuchten Pierre Matisse Gallery konnte man fast jedes Jahr Werken von Masson und Miró begegnen.¹⁷⁸ Miró und Dalí waren um 1942 im Museum of Modern Art vertreten, und auch die Valentine Gallery hatte Verträge mit surrealistischen Künstlern, so dass Sammler, Kritiker und amerikanische Künstler in New York zwangsläufig mit dem Surrealismus um 1942 konfrontiert wurden.¹⁷⁹

Die Schwierigkeit der Abgrenzung des Surrealismus im Exil vom frühen Abstrakten Expressionismus liegt in der Differenzierung von Begrifflichkeiten, die, wegen der stilistischen Weiterentwicklung zeitlich aufeinanderfolgender künstlerischer Richtungen jedoch notwendig wird, und darüber hinaus in der tatsächlichen Faszination junger New Yorker Künstler am Surrealismus im Exil.

Der 2. Weltkrieg zwang europäische Surrealisten ins amerikanische Exil, wo sie schnell Einfluss auf die Kunstwelt New Yorks nahmen.¹⁸⁰ Der Graphiker Stanley W. Hayter eröffnete um 1941 ein Atelier in New York, in welchem junge amerikanische Künstler auf surrealistische Emigranten stießen, die Hayter aus seiner Verbindung zur "The New School

¹⁶⁹ Ausst.-Kat., André Masson, William Rubin, Carolyn Lanchner, Museum of Modern Art New York 1976, S. 217, 67. In dieser Ausgabe von "VVV" wurde auch über Kurt Seligmann und Motherwell berichtet.

¹⁷⁰ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 192.

¹⁷¹ Dore Ashton, Crisis and perpetual resolution, in: Ausst.-Kat., The interpretive link, 1986 (S. 29-32) S. 32.

¹⁷² Siehe hierzu die Bildinterpretationen von *The Moon-Woman Cuts the Circle* und *Pasiphaë*.

¹⁷³ Frank 1984, S. 31. - Beate Bender, Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen: Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre, Diss., Frankfurt a. M. 1989.

¹⁷⁴ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 192. - Landau 1989, S. 89. - Lader 1981, S. 207. - Sidney Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Peter Busa and Matta, 1967 (S. 17-20).

¹⁷⁵ CR 4, S. 227. Die Sammlung entstand 1938 in Europa unter der Leitung von Marcel Duchamp und Herbert Read (Lader 1981, S. 82) - CR 4, S. 205. - Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt, 1980, S. 226ff.

¹⁷⁶ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 189. - Frank 1984, S. 25. - Lader 1981, S. 62-88.

¹⁷⁷ Ebd., S. 192. - Friedman 1972, S. 53-55.

¹⁷⁸ Frank 1984, S. 25.

¹⁷⁹ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 189-192.

¹⁸⁰ 1936 fand die Ausstellung "Fantastic Art, Dada, and Surrealism" im Museum of Modern Art in New York statt (Melvin Paul Lader, Peggy Guggenheim's Art of This Century: The Surrealist milieu and the American avant-garde, 1942-47, diss., University of Delaware 1981, S. 62-88). Die emigrierten surrealistischen Künstler und Gelehrten wurden in Amerika mit geteilter Meinung begrüßt. Einerseits wurden Ausstellungen vermittelt und es gab Befürworter wie Alfred Barr, andererseits wurde er von Kritikern beschumpfen.

for Social Research” kannte, welche von deutschen Emigranten gegründet worden war.¹⁸¹ Dort hielt auch Gordon Onslow Ford 1941 surrealistische Kunstlesungen begleitet von Ausstellungen.¹⁸² Erstmals 1942 erschien die Zeitschrift ”Dyn”, dessen Herausgeber Wolfgang Paalen nicht nur surrealistische Kunst publizierte, sondern auch an eine versierte Leserschaft Wissen über Artefakte der Naturvölker und mexikanische Kultur vermittelte.¹⁸³ Charles H. Ford brachte die Zeitschrift ”View” heraus und schuf damit ein Organ für den späten Surrealismus mit dem die amerikanische Kunstwelt etwa mit Beiträgen über Okkultismus und Magie von Kurt Seligmann und André Breton erreicht wurde.¹⁸⁴

Die nach New York emigrierten Künstler Matta Echauren und Robert Motherwell stellen sich als Schlüsselfiguren in der Begegnung Pollocks mit einem späten Surrealismus im Jahr 1942 heraus - ein Jahr, welches für Pollock auch infolge der Begegnung mit der bedeutenden Galeristin Peggy Guggenheim als Jahr der Wende und Beginn seiner künstlerischen Karriere bezeichnet werden kann. Matta kam im Oktober 1939 nach New York und fand schnell einen sehr guten Kontakt zu Peggy Guggenheim.¹⁸⁵ Zu dieser Zeit arbeiteten Pollock und andere junge amerikanische Künstler im ”Federal Arts Project of the Works Progress Administration” (WPA/FAP) in New York.¹⁸⁶ Aussagen des New Yorker Künstlers Peter Busa zufolge, waren alle Künstler zu dieser Zeit von Picasso beeindruckt.¹⁸⁷ Matta sagte in einem Interview, als er zu diesen Künstlern stieß, wussten diese sehr viel mehr über die Kunstgeschichte als die Surrealisten selbst und hatten die Wände ihrer Ateliers mit Reproduktionen gepflastert.¹⁸⁸

Motherwell spricht davon, dass er 1940, als er nach New York kam, von Meyer Schapiro auf die Surrealisten im Exil hingewiesen wurde. Diese, so stellte er fest, identifizierten sich weniger mit der Kunst von Dalí, sondern begeisterten sich für neue Ausdrucksmöglichkeiten. Motherwell und Matta betonten dann gemeinsam die Methode des Automatismus, den sie sich als eine Technik der freien Assoziationen vorstellten.¹⁸⁹ Auch William Baziotes, ein amerikanischer Künstler, der sowohl zum Bekanntenkreis Motherwells zählte als auch Kontakte zu europäischen Künstler unterhielt und gleichzeitig zu Künstlern des frühen

¹⁸¹ Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, Massachusetts 1995, S. 152-155. Sawin spricht selbst von den jungen Surrealisten als ”The New York School” (S. 160). - Nach dem 2. Weltkrieg erschien in New York die Übersetzung von Kandinskys ”Concerning The Spiritual in Art” mit einer Einleitung von Stanley W. Hayter. Dieser diskutiert darin die Vorstellung von Räumlichkeit mit einem kosmologischen Anspruch (Ausst.-Kat., *The interpretive link*, 1986, S. 30). - Landau ist der Meinung, dass Pollock Ende 1944 im Atelier von Stanley W. Hayter auf die Idee gekommen sein muss, seine Figuren in einer zweiten Schicht mit abstrakten Linien zu überarbeiten. Motherwell und Baziotes waren zu dieser Zeit auch dort tätig, als Pollock in Begleitung von R. Kadish erschien (Landau 1989, S. 140-142).

¹⁸² Ford interpretierte die älteren Surrealisten mit Freud und die jüngeren, beispielsweise Matta, Brauner, Seligmann und Paalen, mit C. G. Jung. Er sprach von den inneren Bildern des kollektiven Unbewussten, die sich in den Archetypen manifestieren. Sawin schreibt, dass Pollock auch bei den Lesungen war (Sawin 1995, S. 157).

¹⁸³ Amy Winter, Wolfgang Paalen, ”DYN” and the American avant-garde of the 1940s., diss., City University of New York 1995.

¹⁸⁴ *View: parade of the avant-garde: An anthology of View magazine (1940-1947)*, (ed.) Charles Henri Ford, New York 1991. - Guy Davenport, *Civilization and its opposite in the nineteen-forties*, in: Ausst.-Kat., *Art of the forties*, The Museum of Modern Art New York 1991 (S. 15-32). - Sawin 1995, S. 197.

¹⁸⁵ Lader 1981, S. 205-206.

¹⁸⁶ Doss 1991, S. 328.

¹⁸⁷ Neben Fernand Léger und Stuart Davis (Sidney Simon, *Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Peter Busa and Matta*, 1967, S. 17-20).

¹⁸⁸ Sidney Simon, *Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Peter Busa and Matta*, 1967 (S. 17-20).

¹⁸⁹ Landau 1989, S. 255, Kap. 5, Anm. 35. - Vgl.: Robert Motherwell, *Die Welt des modernen Malers (1944)*, in: Ausst.-Kat., *Siqueiros/Pollock*, Bd. 2, 1995, S. 160.

Abstrakten Expressionismus, war von dem Gedanken des Automatismus eingenommen.¹⁹⁰ Motherwell und Baziotes wollten Künstler von der Technik des Automatismus überzeugen. Der Wunsch nach einer stärkeren Betonung des Automatismus ließ sie ein Manifest gegen die Surrealisten planen, an dem Matta sich überraschenderweise nicht beteiligen wollte.¹⁹¹

Matta erkundigte sich im Herbst 1942 bei Baziotes und Motherwell nach jungen amerikanischen Künstlern, die ein Interesse an einer Gruppe zeigen könnten, in welcher der Automatismus eine wesentliche Rolle einnehmen sollte. Dabei kamen sie auf Jackson Pollock zu sprechen.¹⁹² Im Winter 1942/43 formierte sich eine solche Gruppe um Matta, unter der Mitwirkung von Pollock. Durch Mattas Einflussnahme erhielten Pollock, Baziotes und Motherwell bald darauf die Chance,¹⁹³ in der Galerie von Peggy Guggenheim an ihrer ersten Ausstellung von Collagen im April/Mai 1943 mitzuwirken, zu der siebenunddreißig Künstler eingeladen waren, darunter auch Picasso, Miró und Masson.¹⁹⁴

Auf Vorschlag von Baziotes und Matta Echaurren fragte Motherwell Pollock im Winter 1942, ob er an einer größeren Ausstellung der Surrealisten teilnehmen wolle.¹⁹⁵ Motherwell erklärte Pollock am Beispiel von Klee und Masson die Prinzipien des Automatismus unter der Betonung des Unbewussten, dabei musste Motherwell feststellen, dass Pollock schon Kenntnisse über die Methode des Automatismus und über das Unbewusste besaß. Pollock hatte bereits 1936 während der Mitarbeit am "Experimental Workshop" des mexikanischen Künstlers Siqueiros ein Wissen über den Automatismus erlangt und diesen dort mit anderen Künstlern experimentell erprobt.¹⁹⁶

Pollock lehnte jedoch das Angebot ab, weil er Gruppenaktivitäten für sich selbst ausschloss.¹⁹⁷ Er war zwar sehr angetan von den Ausführungen Motherwells über den Automatismus, doch er zählte sich nicht zur Gruppe der emigrierten Surrealisten.¹⁹⁸ Da sich Pollock nicht zu ihnen bekennen wollte, dachte Motherwell, dass ihm mehr an der populären Ausstellungstätigkeit von Peggy Guggenheim gelegen war.¹⁹⁹ Dies schließt nicht aus, dass er die Bekanntschaft mit diesen Künstlern 1942 vertieft hat. So kamen Motherwell, Baziotes und Pollock in diesem Jahr auch privat zusammen, um mit ihren Ehefrauen automatische Gedichte zu schreiben.²⁰⁰ Daneben trafen sich die Künstler Pollock, Peter Busa, Bill Baziotes, Gerome Kamrowski, Matta und Robert Motherwell im Winter 1942/43 samstags im Atelier von Matta, tauschten ihre Arbeiten aus und diskutierten darüber.²⁰¹ Sie besaßen einen Begriff vom

¹⁹⁰ Landau 1989, S. 88-89. - Lader 1981, S. 81, 93. - Ausst.-Kat., Lawrence Alloway, William Baziotes: A memorial exhibition, The Solomon R. Guggenheim Museum New York 1965. - Ausst.-Kat., William Baziotes: A retrospective exhibition, Newport Harbor Art Museum 1978.

¹⁹¹ Robert Motherwell, Die Welt des modernen Malers (1944), in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 160.

¹⁹² Lader 1981, S. 82.

¹⁹³ Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt, 1980, S. 263. - Landau 1989, S. 99.

¹⁹⁴ Landau 1989, S. 89. - Lader 1981, S. 207.

¹⁹⁵ CR 4, S. 226. - Friedman schreibt, dass Pollock in Begleitung von Baziotes Motherwell schon um 1940 im WPA kennenlernte (Friedman 1972, S. 53-55).

¹⁹⁶ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 190. - Landau 1989, S. 96.

¹⁹⁷ CR 4, S. 226. - Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Robert Motherwell, 1967 (S. 20-23) S. 22.

¹⁹⁸ Sawin 1995, S. 230.

¹⁹⁹ Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Robert Motherwell, 1967 (S. 20-23) S. 21-22.

²⁰⁰ "Cadavre exquis", "Exquisite corpse" oder "Male and female". Motherwell hatte diese Spiele surrealistischer Herkunft eingeführt. Ein Wort wurde auf Papier geschrieben, verdeckt, der nächste musste ein anderes daneben schreiben, am Schluss ergab es einen merkwürdigen Satz. Landau ist der Meinung, dass die Ergebnisse dieser Spiele in den Zeichnungen der vierziger Jahre verarbeitet worden sind. Eine Zeichnung, ca. 1943, zeigt am Bildrand eine Reihe von zusammenhangloser Worte: thick, thin, Chinese, American indian, snake, woman, life, effort, reality, total, shoe, foot (CR 3, 704). - Landau 1989, S. 90-92.

²⁰¹ Lader 1981, S. 83.

Surrealismus, aber erst mit Matta wurde er für sie greifbar. Matta zufolge hatten sie ähnliche Gedanken und Ideen, wollten sich jedoch nicht offiziell als Gruppe ausgeben.²⁰² Matta äußerte gegenüber seinen Freunden die Idee von der Verwendung eigener Morphologien: "Incorporating the transformative principles of anatomical, zoological, and organic forms."²⁰³ Im Juni 1942 erschien im ersten Heft der Zeitschrift "VVV" der Entwurf Bretons zu einem dritten surrealistischen Manifest. Er war mit Zeichnungen von Matta illustriert,²⁰⁴ welche die surrealistische Idee vom psychischen Automatismus veranschaulichten. Breton sprach darin von der Schöpfung neuer Mythen mit Hilfe des Automatismus und von der Existenz transhumaner Wesen, welche als Protagonisten dieser Mythen auftreten könnten. Im Verlauf des Jahres 1943 brach Pollock nach Auskunft von Matta seine intensiveren Beziehungen zu ihnen schon wieder ab.²⁰⁵

Ähnlich wie mit dem Begriff des Unbewussten verhält es sich mit dem künstlerischen Begriff des Primitivismus. Ein für den frühen Abstrakten Expressionismus geltend gemachter Primitivismus unterscheidet sich wesentlich vom Primitivismus des Surrealismus, auch wenn, wie es McNickle über die Aufnahme des Surrealismus durch die Amerikaner feststellte, es zu einer Inspirierung gekommen ist.²⁰⁶ Robert Motherwell schreibt am 4.9.1944 in einem Brief an Baziotes, in dem auch die Rede von Wolfgang Paalen und der Zeitschrift "Dyn" ist, dass er mit Robert Goldwater, dem Autor von "Primitivism in Modern Art", Bekanntschaft gemacht habe und mit den Künstlern Zadkine, Hayter und Masson zusammengetroffen sei.²⁰⁷ Dieser Brief gibt Auskunft über die vielfältigen Beziehungen, die Motherwell unterhielt, und liefert den Beweis dafür, durch wen Pollock sowohl Informationen über Masson als auch über den Primitivismus erhalten konnte. Zwar schenken die New Yorker Surrealisten wie Matta, Wolfgang Paalen oder Motherwell, der primitiven Kunst und Kultur ihre Beachtung,²⁰⁸ und dies zu Beginn der vierziger Jahre mehr als zuvor, mit dem Ziel, eine breitere Öffentlichkeit für ethnologische Artefakte zu begeistern. Metken erwähnt sogar, dass Ernst, Breton, Seligmann, Matta, Tanguy und Masson frühestens ab 1941 Claude Lévi-Strauss in ihren Kreis gezogen hatten. Der Ethnologe beschrieb seine häufigen Besuche im Museum of Natural History in New York in dem Buch "Der Weg der Masken".²⁰⁹ Mit Claude Lévi-Strauss und dem Strukturalismus wurde das ethnologische Interesse im Bereich der Geisteswissenschaften geweckt.²¹⁰ Doch diese Begeisterung schlägt sich nicht künstlerisch als ethnologisch begründetes primitivistisches Motiv oder Bildsujet in den Kunstwerken der New Yorker Surrealisten zu Beginn der vierziger Jahre nieder. Kunstwerke aus dieser Zeit von Robert

²⁰² Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Peter Busa and Matta, 1967 (S. 17-20). Er malte zu dieser Zeit, so Matta, ein großes Bild mit anthropomorphen Elementen. Busa meint, dass es sich dabei wahrscheinlich um *Pasiphaë*, 1943, oder um eines der Totenbilder handelte.

²⁰³ Landau 1989, S. 93. Matta las Eliphas Lévi – ein Autor, der sich mit Ritual und Magie beschäftigte.

²⁰⁴ Matta, von den Kriegserfahrungen geprägt, malte ab 1945, von der schrecklichen Krise der Gesellschaft überzeugt, eine von der Bedrohung durch die Atombombe und der Atomära geprägte Welt, in der die Menschen phantastische Dämonen sind. In *Being with*, 1946, schuf er eine dämonologische Ikonographie (Werner Haftmann und Ursula Schmitt, Vorwort, o. S., in: Ausst.-Kat., Matta, Nationalgalerie Berlin 1970). - Sawin interpretiert die auf eine Todessymbolik verweisenden Titel surrealistischer Kunstwerke Ende der dreißiger Jahre als Ausdruck von Kriegserfahrungen (Sawin 1995, S. 48-50). – Bilanz deutet die Figuren- und Gerätewälder bei Lam, Matta und Ernst als Wunsch nach einem allumfassenden Leben. Desweiteren erkennt sie in den grauenvollen totemistischen Urwäldern einen Bezug zum Weltkrieg (Bilang 1990, S. 218-219).

²⁰⁵ Sidney Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Peter Busa and Matta, 1967 (S. 17-20).

²⁰⁶ McNickle 1986 (S. 51-56).

²⁰⁷ AAA, Smithsonian Institution, New York, William Baziotes papers, Microfilm N/70-21, S. 139.

²⁰⁸ Landau 1989, S. 93.

²⁰⁹ Sigrid Metken, >Zehntausend Rothäute...<: Max Ernst bei den Indianern Nordamerikas, in: Ausst.-Kat., Max Ernst: Retrospektive zum 100. Geburtstag, Hg. und mit einer Einführung von Werner Spies, Mit Beiträgen von K. v. Maur, S. Metken, U. M. Schneede, S. Wilson, München 1991 (S. 357-362) S. 357.

²¹⁰ Bilanz 1990, S. 201, S. 216.

Motherwell, Baziotes und Matta lassen morphologische Formen erkennen, die sich auf das Werk von D'Arcy Thompson "On growth and form" stützen, zurückführbar auf die Anthropologie als Vorliebe des Surrealismus.²¹¹

Die Darstellung von belebter Natur und belebten Gegenständen sowie phantastischen Mischwesen in surrealistischen Kunstwerken ist überwiegend im Sinn von Traumbildern zu verstehen, was sich in der Hinwendung zur Psychologie und den Erkenntnissen der Freudschen Traumdeutung begründet findet.²¹² Dass die Ethnologie oder ethnologische Artefakte nur eine untergeordnete, theoretische Rolle im Surrealismus spielen, eine direkte Beziehung zu primitiver Kunst nicht vorhanden ist, wie es Rhodes feststellt,²¹³ zeigt sich schon allein im Mangel an tatsächlichen primitivistischen Motiven oder Sujets in surrealistischen Kunstwerken mit einer Ausnahme von Max Ernst.²¹⁴ Bilanz kommt zu der Auffassung, dass der surrealistische Gedanke einer Einheit von Realem und Irrealem die Ursache für "die Affinität zur animistischen und totemistischen Kunst" der Naturvölker ist.²¹⁵ Und Maurer führt die surrealistische Begeisterung für Objekte der Naturvölker auf die Wertschätzung des Unbewussten zurück, synonym für das Unschuldige, Einfache, welches die Surrealisten in der Kunst der Primitiven, in der Volkskunst, naiven Kunst und Kinderkunst ausgedrückt sehen.²¹⁶

Vornehmlich das Werk von Sigmund Freud "Totem und Tabu", in welchem er psychologische Phänomene mit ethnologischen Beispielen veranschaulicht, führt die Surrealisten zu einer Darstellung von Motiven totemistischen Charakters. Doch überlagern die Psychologie und die Idee einer belebten Natur die ethnologischen Aspekte der Bildmotive deutlich.²¹⁷ Dagegen sind totemistische Motive im Abstrakten Expressionismus ausschließlich auf die Kunst und Kultur der Naturvölker zurückzuführen, sowohl theoretisch als auch künstlerisch. Die amerikanischen jungen Künstler des frühen Abstrakten Expressionismus

²¹¹ Ebd. - The interpretive link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism, Works on paper 1938-1948, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California 1986.

²¹² Evan Maurer, Dada und Surrealismus, in: Primitivismus, 1984 (S. 546-607) S. 554. – Bilanz 1990, S. 202-203.

²¹³ Colin Rhodes 1994, S. 7. Die Surrealisten, so Rhodes, sprechen von der Einfachheit im Denken und Leben der Naturvölker, welches sie mit einer kindlichen Entwicklungsstufe des Verstandes gleichsetzen, das sie zu einer Darstellung des Naiven inspirieren lässt. - Die Rezeption von Kunst und Kultur der Naturvölker zeigt sich im Surrealismus weniger auf der künstlerischen Ebene, sondern in der Form der geistigen Aneignung auf der Grundlage umfassender Kenntnisse.

²¹⁴ Der Vogelmensch von Max Ernst weist deutlich totemistische Bezüge auf. Charakteristisch hierfür ist es, dass der Künstler sich stark mit dieser Figur identifizierte. Für Bilanz ist Max Ernst, der eine Sammlung indianischer Artefakte besaß, derjenige surrealistische Künstler, welcher "am tiefsten in das mythologische und schamanistische Wesen der ozeanischen, indianischen und eskimoischen Kulturen eingedrungen" ist. Ernst beschäftigte sich vor allem mit Freuds "Totem und Tabu" (Bilanz 1990, S. 209- 210).

²¹⁵ Bilanz 1990, S. 203.

²¹⁶ Evan Maurer 1984, S. 548. Im Gegensatz zum Abstrakten Expressionismus äußert sich der Primitivismus am Beispiel von Dubuffet, der sich im surrealistischen Sinn an Kinderkunst orientiert, in der Rezeption des Merkmales der Hässlichkeit in primitiver Kunst. Hässlichkeit ist für ihn ein Potential aggressiver Kraft, die in ihrer Anschaulichkeit übernommen werden sollte. – Varnedoe, Abstrakter Expressionismus, in: Primitivismus, 1984 (S. 630-676) S. 651. - Sanford Hirsch, Adolph Gottlieb and art in New York in the 1930s., in: The Pictographs of Adolph Gottlieb, Lawrence Alloway (et al.), New York 1994 (S. 11-29) S. 14. - Das kollektive Unbewusste von dem die Psychologie, namentlich Jung spricht, ist insofern mit dem Primitiven verbunden als dieses kollektive Unbewusste die Entwicklungsstufe der Menschen eines Naturvolkes miteinschließt und dadurch unweigerlich im Heute und in jeder Zeit present ist (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and Significance, New York 1992, S. 213). - Guy Davenport, Civilization and its opposite in the nineteen-forties, in: Ausst.-Kat., Art of the forties: The Museum of Modern Art, New York 1991, S. 15-32). – Einen linear-zeichenhaften Primitivismus macht Bilanz für Werke von Klee, Miró und Baumeister geltend, der sich durch die Übernahme von Motiven archaischer Kunstformen, wie Felskunst, Ornament, Schriftzeichen auszeichnet und somit zu einer Erweiterung der bildnerischen Mittel führt (Bilanz 1990, 213, 217).

²¹⁷ Bilanz 1990, S. 210.

erkannten die psychologische Orientierung und die Absicht der Surrealisten, Traumwelten zu schaffen. In ihren programmatischen Erklärungen sind klare Abgrenzungen und eigene Prinzipien hinsichtlich eines Primitivismus formuliert. Die Vorrangstellung ethnologischer Kunst und Kultur im frühen Abstrakten Expressionismus bedeutet eine tatsächliche Abgrenzung vom Surrealismus.

”Surrealism is interested in a dream world that will penetrate the human psyche...The present painter is concerned not with his own feelings or with the mystery of his own personality but with the penetration into the world-mystery. His imagination is therefore attempting to dig into metaphysical secrets...No matter what the psychologists say these forms arise from, that they are the inevitable expression of the unconscious, the present painter is not concerned with the process. Herein lies the difference between him and the surrealists. At the same time, in his desire, in his will to set down the ordered truth that is the expression of his attitude toward the mystery of life and death, it can be said that the artist like a true creator is delving into chaos.”²¹⁸
(Barnett Newman 1945)

”The surrealists have asserted their belief in subject matter but to us it is not enough to illustrate dreams. While modern art got its first impetus thru discovering the forms of primitive art, we feel that its true significance lies not merely in formal arrangements, but in the spiritual meaning underlying all archaic works.”²¹⁹ (Gottlieb, Rothko, 13.10. 1943)

Magie ist bei den Surrealisten nicht direkt mit primitiver Kultur verbunden. Der surrealistische Künstler und Sammler ethnologischer Artefakte Kurt Seligmann führt die Naturstämme nicht in seiner Geschichte der Magie auf.²²⁰ Auch sein Beitrag ”Magic circles” in der Zeitschrift ”View” von 1942 enthält keinen Hinweis auf ethnologische Magie-Entwürfe, sondern unter Berufung auf C. G. Jung und alchemistische Prozesse nur den Vergleich des Künstlers mit einem Magier: ”The creative work of the artist is perhaps also a magic act, whose purpose is to recognize the soul of the world.”²²¹ Magie im surrealistischen Sinn begreift sich als Prozess der Verwandlung und hängt mit dem psychologisch begründeten Begriff des Unbewussten insofern zusammen, als Magie aus dem Irrationalen schöpft und dem Irrealen zugeordnet wird, was sich künstlerisch vorwiegend im Motiv der Metamorphose und der Visualisierung einer Traumwelt äußert.²²² Entdecken die Surrealisten in der Persönlichkeit des Schamanen der Naturvölker die Figur des Magiers und in den Ritualen und Fetischen magische Inhalte, so finden weniger diese ethnologischen Sachverhalte selbst Eingang in ihre Bilder, sondern sie übertragen das vorgefundene Prinzip etwa auf Gegenstände aus der modernen Lebenswelt.²²³ Die Begriffe Unbewusstes, Dämonen und

²¹⁸ Barnett Newman, *The plasmic image*, 1945 (Barnett Newman, O’Neill, 1990, S. 140; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 113-114).

²¹⁹ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, *The portrait and the modern artist*, Rundfunkmanuskript über ‘Art in New York’, radio WNYC, 13.10. 1943 (zit. aus: Adolph Gottlieb: *A retrospective*, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc., New York 1981, Appendix B, S. 170-171; S. 171).

²²⁰ Kurt Seligmann, *Das Weltreich der Magie: 5000 Jahre geheime Kunst*, Amerik. Orig.-Ausg. 1948, Übertr. v. Helmut Kissling, Eltville am Rhein 1988. – Sawin 1995, S. 23-26. - Guy Davenport, *Civilization and its opposite in the nineteen-forties*, in: *Ausst.-Kat, Art of the forties*, The Museum of Modern Art New York 1991, S. 151.

²²¹ Kurt Seligmann, *Magic circles*, in: *View*, Vol. 1, Feb.-März 1942, S. 3. - Breton verbindet Alchemie in einem Beitrag in der surrealistischen Zeitschrift ”View” ebenfalls mit den Lehren von C. G. Jung.

²²² Nadia Choucha, *Surrealism & the occult: Shamanism, magic, alchemy, and the birth of an artistic movement*, Rochester, Vermont 1992.

²²³ Maurer 1984, S. 560. - Rushing 1995, S. 175. - Der Automatismus ist als Technik von einem solchen Verständnis der Naturvölker abgeleitet und findet sein Vorbild in der schöpferischen Ekstase und Vision des Schamanen. Der Akt des Rituals inspiriert die Aktionskunst und die Fetischierung von Gegenständen in moderner Kunst, als Beispiel seien die Ready-mades bei Marcel Duchamp und Man Ray angeführt (Bilang 1990, S. 203, 206ff.).

Magie sind im Surrealismus grundsätzlich psychologisch begründet und damit psychologisch aufzufassen, im frühen Abstrakten Expressionismus hingegen ethnologisch.²²⁴

”The Oceanic artist and the surrealist form a fraternity under a common fatherhood of aesthetic purpose...the failure of the surrealists correctly to interpret the meaning of magic...this attempt to make the unreal more real by an overemphasis on illusion...Realistic fantasy inevitably must become phantasmagoria, so that instead of creating a magical world, the surrealists succeeded only in illustrating it...There is a new movement...reinterpreted Oceanic art, that it has also set out on an art of magic...it is a visionary art...Its techniques are the techniques of modern abstract art but its roots lie in the same mythological subject matter that motivated the South Sea artist.”²²⁵ (Barnett Newman 1946)

Magie am Beispiel von Jackson Pollock erfährt eine magische Handlungsdimension. In *The Guardians of the Secret*, 1943 (53. Abb.),²²⁶ findet sich die Abbildung einer Zeremonie, indianischen Ritualen entlehnt, in der Magie eine wesentliche Rolle spielt, wie es die Bildinterpretation im 2. Kapitel zeigt. Als eine spezielle Form von Magie tritt die Nachahmungsmagie auf, motivisch angedeutet in *The She-Wolf*, 1943 (46. Abb.),²²⁷ und angeregt von Magiekonzepten indianischer Naturvölker. Angesprochen sind hierbei auch die magisch-religiösen Vorstellungen im Zusammenhang mit Totem-Tieren. Magie ist bei Pollock unmittelbar mit primitivistischen Motiven und Bildsujets verbunden. Was sich als Magie äußert, ist selbst vom Begrifflichen her und in seiner Bedeutung ethnologischen Ursprungs. Pollock bietet in seinen frühen Kunstwerken eine moderne artifizielle Version ethnologischer Gedanken und Gegenstände an. Diese Beobachtung teilt Verspohl, welcher das Gewicht der Entlehnungen indianischer und außereuropäischer Kulturen im Werk von Pollock erkennt.²²⁸

²²⁴ Der Begriff ”Alchemie” wurde in New Yorker Künstlerkreisen Ende der dreißiger bis in die vierziger Jahre hindurch diskutiert (William Rubin, Pollock as Jungian illustrator: The limits of psychological criticism, in: Art in America, Dez. 1979, Teil 2, S. 72-91). - Der Bildtitel ”Alchemy” von Pollock, stammt, so Rubin, von seinem damaligen Nachbarn R. Manheim, der surrealistische Texte übersetzte und C. G. Jung las. Rubin ist der Meinung, dass sich Pollock nie über Alchemie geäußert hat und dieser Begriff höchstens mit seinem Interesse an östlicher Religion zusammenhängen könnte. Insofern lehnt er die Behauptung von Langhorne ab, dass Pollock im Sinn von Jung mit Alchemie psychische Bedürfnisse thematisieren wollte (Langhorne 1979, S. 128-137).

²²⁵ Barnett Newman, Art of the South Seas, 1946 (Barnett Newman, O’Neill, 1990, S. 98-102; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 147-148).

²²⁶ CR 1, 99.

²²⁷ CR1, 98; vgl.: Landau 1989, farb. Abb., S. 118.

²²⁸ Franz-Joachim Verspohl, Die Moderne auf dem Prüfstand: Pollock, Wols, Giacometti, in: Moderne Kunst 1: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991 (S. 513-532) S. 513-514. – Varnedoe, Abstrakter Expressionismus, in: Primitivismus, 1984 (S. 630-676) S. 658.

3. Ethnologisch begründeter Primitivismus im frühen Abstrakten Expressionismus²²⁹

Der Begriff "Primitivismus" in der Kunst der Moderne wirft einige Probleme auf. Zum einen ist es die breite Anwendung des Begriffes auf verschiedene künstlerische Erscheinungen der Moderne, so dass eine Konkretisierung des Begriffs im einzelnen Fall notwendig wird und als Folge davon der Versuch einer Typisierung des Primitivismus naheliegt,²³⁰ zum anderen bedarf es einer Klärung der Verwendung des missverständlichen und ebenfalls weit ausgelegten Begriffs "primitive Kunst", auf den sich der Begriff "Primitivismus" bezieht.²³¹ Karla Bilang (1989) stellt eine Fluktuation fest und führt deswegen sogar die globale Bezeichnung "präkapitalistische Kunst" ein, die eine Rezeption ägyptischer Formen oder Volkskunst miteinschließt.²³²

Der Begriff "Primitivismus" erlaubt verschiedene Zugänge, welche sich schon in der ersten bedeutsamen Veröffentlichung zum Primitivismus von Robert Goldwater (1938) offenbaren.²³³ In seiner Einführung spricht Goldwater von moderner Kunst, in der sich generell ein Primitivismus ausdrückt, wenn von einem Vergleich mit der früheren Besinnung auf klassische Ideale und Vorstellungen ausgegangen wird.²³⁴ Unter Primitivismus versteht er die Rezeption jeglicher Art von primitiver Kunst, sowohl Objekte der Naturstämme als auch Kinderkunst und Kunst von Geistesgestörten, basierend auf dem Kriterium der Einfachheit der betrachteten Objekte und dem stilistischen Merkmal der Reduktion in der künstlerischen Umsetzung.²³⁵ Die von Goldwater eingeführte synonyme Bezeichnung "Archaismus" für

²²⁹ Robert Coates (New Yorker, 23.12. 1944) prägte den Begriff "Abstrakter Expressionismus" nach dem Erscheinen seines Artikels über den neuen Stil New Yorker Künstler, zu denen er auch Pollock zählte. The new style "...is neither Abstract nor Surrealist, though it has suggestions of both, while the way the paint is applied - usually in a pretty free-swinging, spattery fashion, with only vague hints at subject matter - is suggestive of Expressionism." (Zit. aus: Claude Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 89, Anm. 68). - Cernuschi schreibt über die diskutablen Begriffe "Abstrakter Expressionismus" und "The New York School". Begriffe, die seiner Meinung nach eher geographisch begründet sind (Claude Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 223-262). - Auch Pollock wendet sich 1956 gegen den Stilbegriff "Abstrakter Expressionismus" (CR 4, D 113, S. 275). - Die Bezeichnung "früher Abstrakter Expressionismus" fällt bei: Robert Carleton Hobbs, Early Abstract Expressionism, in: Robert Carleton Hobbs, Gail Levin, Abstract Expressionism: The formative years, Ithaca, London 1978, (S. 8-26).

²³⁰ Colin Rhodes, Primitivism and modern art, London 1994, S. 7, 185 ff. - Goldwater unterscheidet vier Typen von Primitivismus, die er den verschiedenen Stilrichtungen zuordnet: romantisch (Gauguin), emotional (Brücke, Bl. Reiter), intellektuell (Picasso, abstrakte Malerei) und den Typus eines Primitivismus des Unbewussten in Anlehnung an Kinderkunst im Dadaismus und Surrealismus (Robert Goldwater, Primitivism in modern art, Orig.-Ausg. 1938, 1967). - Karla Bilang beschreibt die unterschiedlichen Typen von Primitivismus mit instinktiv (Vlaminck, Derain), ornamental (Matisse), Synthese des Elementaren (Kandinsky, Bl. Reiter), Verabsolutierung des Elementaren (Konstruktivismus) und die magische und mythologische Komponente der "primitiven" Quellen im Surrealismus und der New York School. Für Pollock macht sie nach 1945 ein neues "Primitivkonzept" geltend, das in der Aktion in Anlehnung an indianische schamanistische Rituale, insbesondere der Sandmalerei liegt (Karla Bilang, Bild und Gegenbild, Stuttgart 1990, S. 297).

²³¹ Der Begriff "primitive Kunst" umschließt sowohl bei den Surrealisten als auch bei den jungen Amerikanern verschiedene Stilrichtungen, zum Beispiel das Aztekische oder den Stil der Eskimo. Für Varnedoe ist weniger der Stil eines bestimmten Volkes wichtig, als vielmehr das Verständnis für das Primitive (Kirk Varnedoe, Abstrakter Expressionismus, in: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, William Rubin (Hg.), Aus dem Amerik., München 1984, S. 630-676; S. 630).

²³² Karla Bilang, Bild und Gegenbild: Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, Berlin, Köln 1990, S. 8-9. - Rhodes 1994.

²³³ Robert Goldwater, Primitivism in modern art, Orig.-Ausg. 1938, 1967.

²³⁴ Ebd., Einführung, S. xxi.

²³⁵ Ebd., S. 251ff.

Primitivismus, die Charles Wentinck (1978) aufgreift,²³⁶ geht von einer rückständigen geistigen Entwicklung der Naturvölker aus, die er mit dem geistigen Zustand eines Kindes oder von Geistesgestörten gleichsetzt. Goldwater und Autoren in seiner Nachfolge wie auch Colin Rhodes (1994) bedenken jedoch nicht den grundsätzlichen Unterschied zwischen ethnologischen Gegenständen und schöpferischer Tätigkeit von Kindern oder den Ausdrucksmöglichkeiten kranker Menschen, der in dem jeweils anderen Zweck, Gebrauch und Sinn der Produkte liegt.²³⁷ Ganz deutlich werden die unterschiedlichen primitivistischen Richtungen für den Kunsthistoriker,²³⁸ der sich in dem einen Fall mit ethnologischen Quellen konfrontiert sieht und sich im anderen Fall mit pädagogischem oder psychologischem Material zu beschäftigen hat.

Im Fall eines ethnologisch begründeten Primitivismus in der modernen Kunst fällt die Kritik, dass der Künstler das Artefakt aus dem ethnologischen Kontext reißt.²³⁹ Goldwater vertritt die Meinung, dass Motive ethnologischer Objekte generell von modernen Künstlern in abgewandelter Form und nicht in ihrer Originalität übernommen würden. Aus dem Verständnis der Künstlernatur ist von einer Rezeption in Form künstlerischer Reflexion auszugehen, dadurch erscheint der Wertmaßstab des Ethnologen, angelegt auf das moderne Kunstwerk, nicht zweckdienlich.

Für den ethnologischen Primitivismus ist das Werk von William Rubin "Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" (1984) grundlegend.²⁴⁰ Den Begriffen "Primitivismus", "primitivistisch" und "primitive Kunst" wird von Rubin in seiner Einführung zum Buch Legitimation verliehen.²⁴¹ Bei der Beschreibung von modernen Kunstwerken, in denen sich ein ethnologischer Primitivismus vorfindet, handelt es sich um die Rezeption inhaltlicher oder formaler Komponenten aus Artefakten der Naturvölker, welche der moderne Künstler zum primitivistischen Bildmotiv umwandelt. Jackson Rushing (1995) unternimmt den Versuch, eine Geschichte des amerikanischen ethnologisch begründeten Primitivismus zu unterbreiten, wobei er sich weitgehend auf den kulturellen Hintergrund beschränkt.²⁴² Obwohl umfangreiche ikonographische Studien am einzelnen Kunstwerk bei Rushing unterbleiben müssen, ist es sein Verdienst, auf ethnologisches Quellenmaterial zu verweisen und den New Yorker Künstlern eine Kenntnis ethnologischer Sachverhalte zu bestätigen.

²³⁶ Goldwater 1938, 1967, Einführung, S. xix-xxv; S. 192ff. - Wentinck 1978, Vorwort, S. 7-31.

²³⁷ Rhodes schildert die Entwicklung des Primitivismus unter Bezugnahme auf Charles Darwin (Rhodes 1994, S. 103ff., 16-17).

²³⁸ Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, William Rubin (Hg.), Aus dem Amerik., München 1984. Im Vorwort zum Buch spricht Rubin von "primitivistischer Forschung" im Bereich der Kunstgeschichte (S. 7). Weiter fällt in seiner Einführung der Ausdruck "primitivistische Maler" (10).

²³⁹ Goldwater 1938, 1967, S. 164. Der ethnologische Primitivismus bezieht sich, wie es Goldwater feststellt, auf zweierlei: die Betonung psychologischer Faktoren im Sinn von grundlegender menschlicher Erfahrung, wie Emotionen und Leidenschaften, oder eine Rückbeziehung auf die äußere Form als Ausdruck von Einfühlung und Natur (257). Er ist der Meinung, dass ein intellektueller Primitivismus wie etwa bei Picasso nicht auf den symbolischen Gehalt der Form abzielt, sondern, dass hier Form geistig umgesetzt wird, zum Beispiel geometrisch (258). - Im Gegensatz zu Goldwater behandelt Wentinck den Begriff des Primitivismus, angewandt auf gegenstandslose Kunst, ausschließlich unter dem Aspekt der Formverwandlung (Wentinck, Moderne und primitive Kunst, 2. Aufl., 1978, S. 13). - Bilang 1990, S. 13.

²⁴⁰ William Rubin, Der Primitivismus in der Moderne: Eine Einführung, in: Primitivismus, 1984 (S. 8-91) S. 9. Er betont die Wichtigkeit von Studien der Völkerkunde für eine kunsthistorische Forschung zum Primitivismus. Seine Frage richtet sich auf den westlichen Kontext der modernen Künstler, der sie zu den "primitiven" Skulpturen führte.

²⁴¹ Ebd., S. 7, 10. - In der kunsthistorischen Forschung findet der Begriff "Primitivismus" erstmals in "Primitivism in Modern Painting" von Goldwater 1938 eine weitangelegte Anwendung. Die präkolumbischen Stile der Azteken, Inka und Maya sind höfische Stile, vergleichbar der ägyptischen Kunst, und werden von Goldwater und Rubin als "archaisch" bezeichnet zur Abgrenzung von "primitiver" Kunst der Naturvölker.

²⁴² William Jackson Rushing, Native American art and the New York avant-garde: A history of cultural primitivism, University of Texas at Austin 1995.

Bilang (1989) kritisiert die amerikanische Begriffsprägung "Primitivismus", die sich ihrer Meinung nach fälschlicherweise nur auf eine ethnologische Rezeption bezieht, und hält dagegen, dass die deutsche Kunstgeschichte den Begriff "Primitivismus" meidet.²⁴³ Doch Karl Schawelka (1991) betont mit einer ausführlichen und kritischen Erklärung die Einbürgerung des Begriffes "Primitivismus" für Erscheinungen in der modernen Kunst, womit er eine Rezeption von Stammeskunst meint.²⁴⁴ Ebenso Sally Price in ihrem Buch "Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft",²⁴⁵ die den Begriff mit seiner Einschlägigkeit und Gebräuchlichkeit begründet.

Als Synonym für den Begriff "primitive Kunst" verwendet schon Goldwater den Begriff "ethnological arts".²⁴⁶ Rushing (1995) diskutiert den von d'Harnoncourt (1941) anlässlich der New Yorker Ausstellung "Indian Art of the United States" eingeführten Begriff der "Volkskunst",²⁴⁷ bevorzugt jedoch berechtigterweise selbst die Verwendung der Begriffe "primitive Kunst" oder "indianische Kunst".²⁴⁸ Der Begriff "Volkskunst" bezieht sich auf einen weiten Bereich von künstlerischen Erscheinungen aller Völker und assoziiert auch minderwertige künstlerische Erscheinungen. Eine Anwendung des Begriffes "Volkskunst" auf Kunstwerke von Pollock ist gänzlich abzulehnen, da sich Pollock auf die indianische und präkolumbische Kunst und Kultur stützt, so dass der allgemein gehaltene Begriff "Volkskunst" zugunsten des konkret benennbaren Kulturkreises bei Pollock entfällt. Der Begriff "primitive Kunst" kann bei Pollock durch die Bezeichnung "indianische Kunst" ersetzt werden, was den Vorteil einer geographischen Eingrenzung und konkreten Lokalisierung hat, vor allem, wenn es darum geht, die eigene künstlerische Prägung des ethnologischen Primitivismus zu bestimmen.

Um dem Begriff "primitive Kunst" gerecht zu werden, ist eine Befragung jener Forschungseinrichtungen zweckmäßig, unter denen die Artefakte der Naturvölker als Objekte der Forschung einzuordnen sind. Dies sind die Ethnologie, Anthropologie und Religionswissenschaft. Der Begriff "Ethnologie" wird in verschiedenen Staaten durch Synonyme ersetzt - so in der USA durch "cultural anthropology". Als Folge davon ist der Begriff der Kulturanthropologie synonym für Ethnologie auch in der BRD schon gebräuchlich.²⁴⁹ Die Wissenschaft der Ethnologie und Völkerkunde beschränkt sich im deutschen Sprachraum in den meisten Fällen auf die von Thiel so bezeichneten sogenannten "Naturvölker", im Gegensatz zu den "Hochkulturvölkern" (Hochkulturen) mit eigener Schrift. Der Begriff "Primitivkulturen" fällt bei Thiel ohne Anführungszeichen im historischen Kontext.²⁵⁰

Obwohl der Begriff "Naturvolk" auf die Kritik der falschen Annahme einer Kulturlosigkeit gestoßen ist und sich aus diesem Grund die Umschreibung "Völker geringer Naturbeherrschung" anbot, empfiehlt Thiel dringendst, "primitive Völker" durch "Naturvolk" zu ersetzen.²⁵¹ Thiel stellt fest, dass sich die Ethnologie bisher vergeblich um eine befriedigende vorurteilslose Bezeichnung schriftloser Völker bemüht hat. Dies zeigt sich auch

²⁴³ Bilang 1990, S. 9.

²⁴⁴ Karl Schawelka, Das Primitive als Kulturschock, in: Moderne Kunst 1: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Monika Wagner (Hg.), Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991 (S. 218-236).

²⁴⁵ Sally Price, Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Aus dem Engl. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M. 1992, Einleitung, S. 12-21.

²⁴⁶ Goldwater 1938, 1967, Vorwort, S. xv-xviii. - Der Begriff "primitive Kunst" wird in einschlägigen Lexika für Artefakte der Naturvölker unter kritischem Vorbehalt benutzt. Dagegen ist der Begriff "Primitivismus" ohne Einwendungen die Bezeichnung für eine moderne Kunstrichtung, die Anregungen aus Naturvölkern bezieht.

²⁴⁷ Rushing 1995, S. 116; S. 215, Anm. 116. - Douglas 1941, 1949, S. 12.

²⁴⁸ Ebd., S. 41, 43, S. 121-127.

²⁴⁹ Josef Franz Thiel, Grundbegriffe der Ethnologie: Vorlesungen zur Einführung, 5. Aufl., Berlin 1992, S. 2-9.

²⁵⁰ Ebd., S. 2-3.

²⁵¹ Ebd., S. 3.

am häufigen Gebrauch des Wortes "primitiv", und Bezeichnungen wie "primitive Stämme" und "Primitivkulturen" ohne Anführungszeichen in dem Werk "Grundfragen der Ethnologie" (1993).²⁵² Thiel spricht vom Kunstschaffen der Naturvölker und wendet den Begriff der Kunst und des Künstlers unter der Bezeichnung "naturvolkliche Kunst" auf Artefakte der Naturvölker an.²⁵³ Der Begriff "Ethnokunst" fällt bei Brigitta Benzing im Bereich der Kunstethnologie (1983):

"Ethnokunst ist ein Produkt...das von einer Ethnie oder Region stammt...Dieses Produkt wird nach einem vom Forscher herangetragenem, individuell oder in den meisten Fällen gesellschaftlich bedingtem Vorverständnis von Kunst für solche gehalten, in Worten beschrieben, bildlich erfaßt oder in seiner Gegenständlichkeit herbeigeschafft."²⁵⁴

Bei Cornelia Rothfuchs-Schulz (1980) findet sich ergänzend: "Negerkunst, Kunst der Naturvölker, exotische Kunst, Stammeskunst, Volkskunst und traditionelle Kunst."²⁵⁵ Gegen den Begriff "Ethnokunst" amerikanischer Herkunft, abgeleitet von "Ethnoart", führt Cornelia Rothfuchs-Schulz an, dass er Kunst als eine "Reihe von Kulturen zu verschiedenen historischen Zeitpunkten meint" und auch Touristenkunst einschließt,²⁵⁶ obwohl sie die Neutralität der Bezeichnung hervorhebt. In der Kunstgeschichte ist der Begriff der Ethnokunst als Synonym oder Ersatz für "primitive Kunst" jedoch noch nicht üblich.²⁵⁷ Die Diskussion um den Begriff "primitive Kunst" bleibt weiterhin ein offenes Problem, so Rothfuchs-Schulz, das sich selbst gelöst zu haben scheint, denn der Ethnologe gebraucht den Begriff der primitiven Kunst ohne abwertende Konnotation.

Die Ethnologie stellt Synonyme zum Begriff "primitive Kunst" bereit, die bei der folgenden Untersuchung der Werke von Pollock aufgegriffen werden. Der Begriff "Kunst" für Objekte von Naturvölkern ist von der Ethnologie als zutreffend bezeichnet worden. Der Forschungszweig der Kunstethnologie beweist die Wertschätzung solcher Artefakte.²⁵⁸ Auch die Bezeichnungen "indianische Kunst" und "Stammeskunst" oder die Umschreibung "Artefakte, Objekte oder Kunst von Naturvölker" sind in dieser Arbeit anwendbar und lassen sich besser mit der ethnologischen Forschung vereinbaren, die sich von der kunsthistorischen Beschäftigung mit Primitivismus distanziert hat. Außerdem lässt eine Verwendung dieser Synonyme als Ersatz für den Begriff "primitive Kunst" auf einen wissenschaftlichen Umgang mit den Stammesobjekten schließen und auf die Bereitschaft, sich mit dem ethnologischen Hintergrund primitivistischer Kunstwerke zu beschäftigen.

Einzigartig für den Abstrakten Expressionismus ist die deutliche Bezugnahme auf die Kunst und Kultur der indianischen und präkolumbischen Völker in Bildsujets und Bildmotiven von

²⁵² Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion, Wolf Dietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stagl (Hgg.), 2. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1993, S. 32, 35, 36, 42, 94, 262. - Eine Ablehnung des Begriffs "Naturvolk" erscheint im "Neues Wörterbuch der Völkerkunde" (1988), welcher dort durch die Umschreibungen "Völker geringer Naturbeherrschung" oder "Gruppen vorindustrieller Gesellschaften" ersetzt wird. Neuere Arbeiten aus dem Bereich der Ethnologie stellen fest, dass das Wort "primitiv" nicht mehr abwertend verstanden wird. Aus diesem Grund wird in der Ethnologie auf Anführungszeichen verzichtet (Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Walter Hirschberg (Hg.), Berlin 1988, S. 337-338; 375).

²⁵³ Thiel 1992, S. 202.

²⁵⁴ Brigitta Benzing, Kunstethnologie, in: Ethnologie: Einführung und Überblick, Hans Fischer (Hg.), 3., veränd. und erw. Aufl., Berlin 1992 (S. 265-279) S. 270.

²⁵⁵ Cornelia Rothfuchs-Schulz, Aspekte der Kunstethnologie: Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst, Berlin 1980, S. 66.

²⁵⁶ Ebd., S. 69; 65-69.

²⁵⁷ Von einer neueren Untersuchung über Keith Haring, ein "primitivistischer" Künstler der amerikanischen Avantgarde, könnte man erwarten, dass der Begriff "Ethnokunst" fällt, doch stattdessen ist lediglich die Rede von einem "totemistischen Stil" ohne weitere Begriffserklärungen (Keith Haring, Germano Celant (Hg.), Mit Beiträgen v. B. Blinderman, G. Celant, D. Galloway, B. D. Kurtz, Aus dem Engl., München 1992, S. 24).

²⁵⁸ Cornelia Rothfuchs-Schulz 1992, S. 265-279.

Jackson Pollock in den vierziger Jahren. Der Primitivismus im künstlerischen Frühwerk bei Pollock äußert sich im Vergleich zu anderen Künstlern des frühen Abstrakten Expressionismus verstärkt und vielschichtig. Diese Feststellung teilt auch Kirk Varnedoe (1984):

”Eine Verbundenheit mit Quellen der Stammeskunst, die über unkonventionelle Formen hinaus an Intuitionen magischer Bereiche grenzt, die an der Entstehung eines neuen künstlerischen Selbst teilhaben. Durch diese persönliche Prägung erhält Pollocks primitivistische Phase eine Intensität, die uns bei seinen Zeitgenossen nicht begegnet.”²⁵⁹

Die Beobachtung einer bei Pollock für den frühen Abstrakten Expressionismus herausragenden künstlerischen Rezeption von primitiven Motiven und Sujets ist auf zahlreiche Belege seines schon in frühen Jahren gepflegten Interesses an indianischer Kunst und Kultur gestützt.²⁶⁰ Langhorne nennt einen von Pollock bemalten Teller mit der Darstellung einer schlafenden Indianerin von 1939. Sie spricht davon, dass Pollock als Jugendlicher viel Zeit in der Landschaft des Westens verbrachte und nach Aussagen seines Lehrers Thomas Hart Benton eine romantische und dämonisierte Sichtweise auf den Westen pflegte.²⁶¹ Auf die Frage, ob er von einer Persönlichkeit aus dem Westen in seiner Arbeit beeinflusst worden sei, antwortete Pollock:

”I have always been very impressed with the plastic qualities of American Indian art. The Indians have the true painter’s approach in their capacity to get hold of appropriate images, and in their understanding of what constitutes painterly subject-matter. Their color is essentially Western, their vision has the basic universality of all real art. Some people find references to American Indian art and calligraphy in parts of my pictures. That wasn’t intentional; probably was the result of early memories and enthusiasms.”²⁶² (Pollock 1944)

Ein Freund Pollocks, Alfonso Ossorio, berichtet: ”He had an enormously catholic appreciation of the art of the past: Indian sand painting, Eskimo art or the baroque...He certainly knew the anthropological collection at the Museum of Natural History very well. And he knew the art of the American Indian because he had lived part of his life in the Southwest.”²⁶³ Und seine Galeristin Peggy Guggenheim meint in Bezug auf seine Ausstellung 1943, dass er ein ”tiefes Verständnis für die westamerikanische Indianerplastik” hatte.²⁶⁴ Er war begeistert von der Idee, dass Indianer in Trance malen, und das Malen als Ritual auffassen:

”...I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand

²⁵⁹ Kirk Varnedoe, Abstrakter Expressionismus, in: Primitivismus, 1984 (S. 629-676) S. 655. – Ebenso Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 58.

²⁶⁰ Sein frühes persönliches Interesse an der Kultur der Indianer bezeugen die von Rushing aufgeführten Aussagen seiner Freunde Reuben Kadish, Tony Smith, Fritz Bultman und Ossorio, die sich in einem Interview über Pollock äußerten (Rushing 1995, S. 169-170; Jackson Pollock: Supplement Nr. 1: A catalogue raisonné of paintings, drawings and other works, ed. Francis V. O’Connor, The Pollock-Krasner Foundation, New York 1995, S. 68). - Sein Freund Tony Smith sagte über ihn in einem Interview im August 1965: ”He would allude to Mexico and the Southwest with a knowledge, which struck me as being romantic as he obviously thought that life in those areas was more authentic than life is here /the East/.” (Zit. aus: Langhorne 1989, S. 72).

²⁶¹ Langhorne, Pollock, Picasso and the Primitive, in: Art History, 12, Nr. 1, März 1989, S. 66-92.

²⁶² CR 4, D 52, S. 232.

²⁶³ Francine du Plessix, Cleve Gray, ”Who was Jackson Pollock ?”, in: Art in America, New York, Nr. 55, Mai 1967 (S. 48-59) S. 58.

²⁶⁴ Der indianische Gehalt seiner Bilder bewog wahrscheinlich auch James J. Sweeney, ihn nach dieser Ausstellung zu fördern (Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt: Bekenntnisse einer Sammlerin aus Leidenschaft, Aus dem Amerik., Bern, München 1980, S. 263-265).

painters of the West...²⁶⁵

(Pollock 1947)

Der schriftliche Nachlass von Lee Krasner enthält einen undatierten Brief von Sanford Friedman an Krasner, in welchem er von hölzernen Symbolen schreibt, die er Krasner zum Geburtstag schenken wollte.²⁶⁶ Diese Symbole stammen von einem Indianervolk aus der Wüstengegend des Südwestens Amerikas und finden ihre Bestimmung im Rahmen eines rituellen Tanzes, schreibt Friedman. Er gesteht, nicht zu wissen, zu welchem Zweck der Tanz aufgeführt wird, spricht jedoch davon, dass diese Symbole für die Sonne stehen. Mit diesem Brief wird deutlich, dass im Freundeskreis des Paares ein Interesse für indianische Rituale gepflegt wurde. Pollocks erste Galeristin, Betty Parsons, berichtet, dass er mit dem indianischen Tänzer N. Vashti und seiner Frau befreundet war, mit denen er häufig beeindruckende Gespräche führte.²⁶⁷ Selden Rodman sagte über Pollock:

”Then there was a period, just before the war, when Pollock had been on his own for the first time, but he had continued to paint from nature, only occasionally moving away from plant or animal forms to seek the complex attenuations he was later to popularize through abstraction, in some Bushmanlike hunter or pre-Columbian totem.”²⁶⁸

Für seine fortdauernde Beschäftigung mit indianischer Kunst und Kultur gibt es ebenfalls Zeugnisse. Genannt sei an dieser Stelle Pollocks Besuch der von Barnett Newman 1946 in der Betty Parsons Gallery, New York, organisierten Ausstellung ”Northwest Coast Indian Painting”.²⁶⁹ Pollock wusste auch, dass Tony Smith und Barnett Newman die indianischen Erdhügel in Ohio besucht hatten.²⁷⁰

Mythen und Artefakte der indianischen Naturstämme sowie der Azteken und Maya dienen Pollock sowohl als Quellen für neue Bildfindungen als auch zur Bereicherung seiner Symbolsprache und zur Neuauffassung eines tradierten Magieverständnisses. Bei Pollock finden sich Motive, die indianischen Piktographien entlehnt sind, wie das Schlangemotiv neben geometrischen Zeichen in *The Mad Moon-Woman*, 1942 (25. Abb.), oder die Glyphen am linken Bildrand in *The Moon-Woman*, 1943 (23. Abb.), und ebenso das Ideogramm des Fisches im Bereich des Rechtecks in *The Guardians of the Secret*, 1943 (53. Abb.).²⁷¹ Das Motiv der Piktographien, welches bei Gottlieb ein zentraler Gegenstand der Darstellung ist, hängt eng mit der für den frühen Abstrakten Expressionismus symptomatischen Faszination an dämonischen Vorstellungen zusammen, die sich in der Kunst und Kultur von Naturvölkern ausdrückt.

”...Today when our aspirations have been reduced to a desperate attempt to escape from evil... our obsessive, subterranean and pictographic images are the expression of the neurosis which is our reality.”²⁷²

(Adolph Gottlieb 1943)

Bilder von Adolph Gottlieb wie *Expectation of Evil*, 1945 (1. Abb.),²⁷³ weisen primitive Anleihen auf, die sich in den späten vierziger Jahren verdichten, als Pollock seine

²⁶⁵ CR 4, D71, S. 241.

²⁶⁶ Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York, Lee Krasner papers, Microfilm 3771, S. 406.

²⁶⁷ Du Plessix, Gray, 1967 (S. 48-59) S. 55.

²⁶⁸ Zit. aus: Putz 1975, S. 130-131.

²⁶⁹ Rushing 1995, S. 138. Pollock war im Besitz der Zeitschrift ”Tiger’s Eye”, Nr. 3, 1948, und ”Iconograph”, 1946, Nr. 1 und 2. Beide Zeitschriften sind Organe der indianischen Kunst. ”Iconograph” veröffentlichte Bilder mit indianischen Inhalten von Pollock, Rothko, Hayter und anderen New Yorker Künstlern.

²⁷⁰ Francine du Plessix, Cleve Gray, ”Who was Jackson Pollock?”, in: Art in America, New York, Nr. 55, Mai 1967 (S. 48-59) S. 52.

²⁷¹ CR 1, 84; CR 1, 86; CR 1, 99.

²⁷² Rushing 1995, S. 164; S. 226, Anm. 215.

Werkgruppe der figurativen dämonischen Bilder mit ethnologischen Bezügen schon abgeschlossen hat. Manfred Schneckenburger erkennt die beschwörenden Zeichen und Ideogramme der Abstrakten Expressionisten in Kunstwerken um 1940 in ihrer Ableitung von Mythen, Zeichen und archetypischen Symbolen der Naturvölker und versteht sie als programmatisch formuliertes Bekenntnis zum Primitivismus.²⁷⁴ Der amerikanische Künstler Ad Reinhardt, aus der Gruppe der Mythmaker, veranschaulicht sogar auf einer Illustration mit dem Titel "How to look at Iconography" vom 20.10. 1946 in einer Gegenüberstellung indianische und chinesische Ideogramme sowie ägyptische und hethitische Hieroglyphen als auch Logogramme der Maya und babylonische Schriftzeichen.²⁷⁵

Die von Pollock zur Darstellung gelangten Bildsujets überragen in ihren Bedeutungen und in ihrem Verweischarakter das primitivistische Motiv der Piktographien. Im Frühwerk von Pollock lässt sich im Vergleich zu Adolph Gottlieb, Mark Rothko und Barnett Newman ein bei weitem größeres Repertoire an primitivistischen Motiven feststellen. Zu nennen ist beispielsweise die Figur des Schamanen in *The Mad Moon-Woman*, *The Guardians of the Secret* und *Pasiphaë*, desweiteren das Bildsujet der Totems in den Totembildern, die Figur in *The She-Wolf*, welche ihre Entsprechung in den Totemtieren indianischer Naturvölker findet, oder der indianische Federschmuck und die indianische Farbpalette in *The Moon-Woman Cuts the Circle*.²⁷⁶ Die starke Betonung eines ethnologischen Zugriffs im Fall des amerikanischen Primitivismus²⁷⁷ im frühen Abstrakten Expressionismus findet sich programmatisch formuliert in den kunsttheoretischen Äußerungen von Barnett Newman, Mark Rothko und Adolph Gottlieb, die sich darin auf die primitive Kunst der Naturvölker berufen.

"While modern art got its first impetus thru discovering the forms of primitive art, we feel that its true significance lies not merely in formal arrangements, but in the spiritual meaning underlying all archaic works. That these demonic and brutal images fascinate us today, is not because they are exotic, nor do they make us nostalgic for a past which seems enchanting because of its remoteness. On the contrary, it is the immediacy of their images that draws us irresistibly to the fancies, the superstitions, the fables of savages and the strange beliefs that were so vividly articulated by primitive man. If we profess a kinship to the art of primitive men, it is because the feelings they expressed have a particular pertinence today."²⁷⁸

(Gottlieb, Rothko, 13.10. 1943)

"...we feel a bond of understanding with the primitive artist's intentions, problems, and sensibility, whereas the Grecian form is so foreign to our present aesthetic interests that it has virtually no inspirational use."²⁷⁹

(Barnett Newman 1948)

²⁷³ Ausst.-Kat., The pictographs of Adolph Gottlieb, Lawrence Alloway (et al.), New York 1994, Abb.Nr. 21. Siehe auch *Pictograph-Symbol*, *Altar*, 1947, *Ancient Rite*, ca. 1947, *Amputation Ritual*, ca. 1947 (Rushing 1995, S. 137-167).

²⁷⁴ Manfred Schneckenburger, Magische Zeichen, in: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972 (S. 532-539).

²⁷⁵ Ausst.-Kat., Myth-Making: Abstract Expressionist painting from the United States, David Craven, Tate Gallery Liverpool 1992, S. 37.

²⁷⁶ CR 1, 84; CR 1, 99; CR 1, 101; CR 1, 98; CR 1, 9010

. Es sei hier auf die Bildinterpretationen im zweiten Teil dieser Untersuchung verwiesen. - Rushing stellt für Pollock zwei Phasen des Primitivismus fest: In der ersten Phase äußert sich ein piktographischer Stil, wohingegen seine Bilder von 1947 bis 1950 einen schamanistischen Heilungsprozess bekunden (Rushing 1995, S. 173).

²⁷⁷ Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 216ff.

²⁷⁸ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, The portrait and the modern artist, Rundfunkmanuskript über 'Art in New York', radio WNYC, 13.10. 1943 (zit. aus: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb: A retrospective, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, Inc., New York 1981, Appendix B, S. 170-171; S. 171).

²⁷⁹ Barnett Newman, The new sense of fate, 1948 (Barnett Newman: Selected writings and interviews, John O'Neill (ed.), New York 1990, S. 165; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 159-160).

Die in geistig-seelischer Hinsicht gemeinte Verbundenheit mit primitiven Kulturen führt zu einem Primitivismus, der ungeachtet der konkreten Motivanleihen, seine Wurzeln und seinen letzten Sinn aus den ursprünglichen Beweggründen oder Motivationen sozialer und psychischer Natur des indianischen Naturvolkes bezieht. Ungenau ist es, von einem Primitivismus konzeptueller Art zu sprechen,²⁸⁰ da die frühen Abstrakten Expressionisten das Spirituelle ihres Primitivismus betonen, so dass der amerikanische Primitivismus, will man den ethnologischen Bezug näher definieren, eher noch als metaphysischer Primitivismus zu bezeichnen ist.²⁸¹ Von Barnett Newman ausgehend, spricht Heynen vom "Modellcharakter dieser Kunst bezüglich ihrer metaphysischen Voraussetzungen."²⁸²

"The present painter is concerned not with his own feelings or with the mystery of his own personality but with the penetration into the world-mystery. His imagination is therefore attempting to dig into metaphysical secrets. To that extent his art is concerned with the sublime."²⁸³
(Barnett Newman 1945)

Der Theologe Patrick Negri fühlt sich hinsichtlich des Essays "The Plasmic Image" (1945) von Newman an das Mysterium des Lebens erinnert, welches sowohl in der Glaubenswelt der Primitiven als auch bei Newman anklingt. Rothko, Newman und Pollock sehen das Mysterium des Lebens als eine Realität an, welche sie mit Schrecken und Hilflosigkeit konfrontiert.²⁸⁴ Auch Robert Motherwell, ein Künstlerkollege von Pollock aus den frühen vierziger Jahren, spricht von der Natur und dem Universum als neue Themen der Kunst und konstatiert den Abstrakten Expressionisten: "One's effort to wed oneself to the universe."²⁸⁵ Und Leja bestätigt: "These artists' notion of the primitive also had a component of high spirituality, which participated in the critique of the materialism, secularism, and scientism in modern life."²⁸⁶ Auch Rushing ist der Meinung, dass die Abstrakten Expressionisten in ihrem Bestreben, für ganzheitliche Erfahrung einen künstlerischen Ausdruck zu finden, die Frage nach einem neuen Gegenstand in der Kunst lösen, dessen Themen sich nun durch eine universelle Relevanz auszeichnen, basierend auf indianischer Kunst und Kultur.²⁸⁷

"I am nature."²⁸⁸ (Jackson Pollock 1942)

²⁸⁰ Der Primitivismus als Konzept bedeutet nicht zwangsläufig eine intellektuelle Verpflichtung. Er macht sich, so Cernuschi, erstens in der Übernahme der indianischen Piktographien und der Begründung mit der universellen und ursprünglichen Aussagekraft dieser verkürzten Bildzeichen bemerkbar - "primal signs", die in "gestural painting" und "marks" kulminieren (S. 216), und äußert sich zweitens in ihrem Interesse an dynamischen Naturvorgängen (S. 218). Diese beiden Punkte findet er in den Pourings von Pollock wieder - die Verbindung zwischen einer sehr persönlichen aber universellen bildlichen Formsprache und dynamischen Naturkräften (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 216-218).

²⁸¹ In einer gewissen Hinsicht ist eine Verbindung zum Purismus herzustellen, welcher in seinen Theorien, so Robert Goldwater, primitivistische Tendenzen aufweist, die auf dem Gedanken an das Universelle basieren (Goldwater 1938, 1967, S. 167-172).

²⁸² Julian Heynen, Barnett Newmans Texte zur Kunst, Hildesheim 1979, S. 164.

²⁸³ Barnett Newman, The plasmic image, 1945, Teil I (Barnett Newman, O'Neill, 1990, S. 140; dt.: Barnett Newman, 1996, S. 113).

²⁸⁴ Patrick Negri, Signs of being: A study of the religious significance of the art of Barnett Newman, Jackson Pollock, and Mark Rothko, Diss., Graduate Theological Union 1990, S. 16, 21, 47.

²⁸⁵ Frank O'Hara, Robert Motherwell, New York 1965, S. 45. - Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, 215ff.

²⁸⁶ Leja 1993, S. 82. - Doss 1991, S. 356.

²⁸⁷ Rushing 1995, S. 190. - Robert Carleton Hobbs 1978 (S. 8-26) S. 14.

²⁸⁸ CR 4, S. 226, Pollock zu Hans Hofmann. - Landau 1989, S. 159.

Und: "...my concern is with the rhythms of nature...I work inside out, like nature,"²⁸⁹ sind Aussagen von Pollock, die in wenigen definitiven Worten die philosophische Einstellung und Auffassung vom Menschsein ausdrücken, wie es die theoretischen Äußerungen von Barnett Newman mit dem Hinweis auf eine Analogie zum Denken der Naturvölker mit Bezug auf existentielle Grundfragen meinen. "I am nature", bedeutet, das Selbst als Natur zu verstehen, in all den Bedrängnissen existentieller Not und aller Abhängigkeit von schicksalshaften Begebenheiten.²⁹⁰ Deshalb spricht Pollock von den inneren geistigen Energien des Menschen, die auf einer geistig-seelischen Ebene bereitstehen und sich in physische Energie umsetzen lassen. Das Verhältnis von Natur und Kunst im Abstrakten Expressionismus offenbart sich auch in der Arbeit auf dem Boden, wo der Künstler das Einssein von Raumempfinden, physischer Bewegung und schöpferischer Tätigkeit spürt.²⁹¹ Rainer Jochims betont die Hinwendung zu einer aperspektivischen dynamisch-energetischen Naturwahrnehmung.²⁹² Dies heißt, das Selbst zutiefst in seinen irrationalen Gründen zu sehen, aber auch als Teil eines göttlichen Geschehens spiritueller Art. Hiermit ist nicht eine Vorstellung vom Menschen gemeint, dessen Selbsteinschätzung und Einschätzung der Welt, das Produkt einer mathematischen Rechnung inklusive kalkulierbarer und umfassend steuerbarer äußerer Umstände ist. Verspohl bezieht diese Aussagen von Pollock erkenntnistheoretisch auf die existentialistische Welterfahrung als eine den Menschen umgebende Welt.²⁹³ Dieser Gedanke findet seine Übereinstimmung in dem Wunsch Pollocks, die Welt und sich oder anders gesagt, die Natur und den Menschen als eine Einheit zu betrachten. Putz schreibt zu Pollocks Selbstverständnis der Irrationalität: "Die Behauptung, die Pollocks Kunstauffassung enthält, muß sich auf etwas anderes in der Außenwelt beziehen; darauf, daß seiner Zeit bei aller Rationalität und trotz aller Rationalität Kräfte zugrunde liegen, die auf Unerklärbarkeit aus sind."²⁹⁴ So sagt Jackson Pollock:

"...The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world - in other words - expressing the energy, the motion, and other inner forces...the modern artist is working with space and time, and expressing his feelings rather than illustrating."²⁹⁵
(Pollock 1950)

3.1 Der ethnologische Symbolbegriff

Mit Hilfe der Archetypenlehre von C. G. Jung konnte sich ein psychologischer Symbolbegriff in der kunsthistorischen Forschung bezüglich des Frühwerks von Pollock etablieren.²⁹⁶ Dies

²⁸⁹ Pollock zu B. H. Friedman, undatiert (zit. aus: Landau 1989, S. 159).

²⁹⁰ Varnedoe verweist auf den surrealistischen Gedanken einer Wiedervereinigung von Geist und Natur, der sich auf ethnologische Theorien über primitive Mentalität, z.B. von Lévy-Bruhl, gründet (Kirk Varnedoe 1984, S. 629-676; S. 641-642).

²⁹¹ Vgl.: Landau 1989, Kap. 9, Anm. 4; Kap. 10, Anm. 9.

²⁹² Das Problem der Abstraktion: Eine Diskussion zwischen Hubertus Gaßner, Rainer Jochims, Hans-Ernst Mittig und Florian Rötzer, in: *Moderne Kunst 2: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Monika Wagner (Hg.), Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991 (S. 288-308) S. 290.

²⁹³ Franz-Joachim Verspohl. Die Moderne auf dem Prüfstand: Pollock, Wols, Giacometti, in: *Moderne Kunst 1: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Monika Wagner (Hg.), Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991 (S. 513-532). S. 522-523. – Vgl.: Prange 1996, S. 29-30.

²⁹⁴ Putz 1975, S. 86.

²⁹⁵ CR 4, S. 250.

²⁹⁶ Freke 1972 (S. 217-221). – Wolfe 1972 (S. 65-73). – Langhorne 1979 (S. 128-137). – Jonathan Welch, Jackson Pollock's "The White Angel" and the origins of "Alchemy", in: *Arts Magazine*, Nr. 53, März 1979 (S. 138-141).

findet seine Bestätigung in der allgemeinen Tendenz, symbolische Inhalte in Kunstwerken des 20. Jahrhunderts psychologisch zu erklären,²⁹⁷ was Wilhelmi in seinem Handbuch der Symbole proklamiert.²⁹⁸ Er gibt jedoch zu Bedenken, dass der Verschlüsselungscharakter eines archetypischen Symbols im psychologischen Sinn für die Bildinterpretation schwer fassbar ist. Die Definition des Archetypus nach C. G. Jung lautet:

”>Archetypus< ist eine erklärende Umschreibung des Platonischen eidos [Idee] ...sie besagt, daß es sich bei den kollektiv-unbewußten Inhalten um altertümliche oder - besser noch - um urtümliche Typen, das heißt seit alters vorhandene allgemeine Bilder handelt.”²⁹⁹

Archetypen in spezieller Abwandlung sind für Jung die ”symbolischen Figuren der primitiven Weltanschauung”.³⁰⁰ Die Archetypenlehre umfasst mehrere Archetypen, welche von Jung ausführlich erklärt und veranschaulicht werden. Es handelt sich dabei im einzelnen um den Archetypus des Alten oder des alten Weisen, den Archetypus der Anima, des Animus, des Geistes, des Helden, des göttlichen Kindes, des Lebens, des Mädchens, der Mutter, des Paares, des Schattens, des Sinnes, des Vaters, der Wandlung und der Wiedergeburt.³⁰¹ Über den Zusammenhang von Symbol und Archetypus schreibt Jung:

”[Die Seele] schafft Symbole, deren Grundlage der unbewußte Archetypus ist und deren erscheinende Gestalt aus den Vorstellungen, welche das Bewußtsein erworben hat, hervorgeht. Die Archetypen sind numinose Strukturelemente der Psyche und besitzen eine gewisse Selbständigkeit und spezifische Energie, kraft welcher sie die ihnen passenden Inhalte des Bewußtseins anziehen vermögen. Die Symbole funktionieren als *Umformer*, indem sie Libido aus einer >niedereren< Form in eine höhere überleiten. Diese Funktion ist so bedeutsam, daß ihr vom Gefühl die höchsten Werte zuerkannt werden.”³⁰²

Manfred Lurker spricht vom Merkmal der Transzendenz. Damit bezeichnet er das seelische Erleben des Symbols als ein Unbewusstes im psychologischen Sinn von Jung, welcher davon

²⁹⁷ Firestones Anwendung der psychologischen Interpretation nach Jung bezieht sich gleichfalls auf ein, ab den dreißiger Jahren zunehmendes, psychologisches Interesse mit einhergehender psychologischer Deutung von Literatur und Kunst von Seiten der Künstler selbst. Firestone zitiert den Künstler Fritz Bultman, der behauptet, in Künstlerkreisen hätte man ”Moby Dick” wegen seines psychologischen Inhaltes gelesen (Evan R. Firestone, Herman Melville’s ”Moby-Dick” and the abstract expressionists, in: Arts Magazine, März 1980, S. 120-124).

²⁹⁸ Christoph Wilhelmi, Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M., Berlin 1980, S. 27-29. Verschwommene Formulierungen über das Symbol in der Kunst und der Zusammenhang zum Unbewussten lassen, so Wilhelmi, nur darauf schließen, dass sich der Autor nicht mit Quellenmaterial beschäftigt habe. Kritisch steht er einer konkreten Symboldefinition gegenüber, da die Reihe der bisherigen Untersuchungen zu diesem Problem bisher keine Einigung erzielen konnte und die Meinungen dabei sehr weit auseinandergehen würden (Einleitung, S. 8ff.). - Um die Bandbreite der Auslegung des Symbolbegriffs an einer seiner Grenzen zu markieren, sei auf Ernst Cassirer verwiesen, der in seiner Schrift ”Philosophie der symbolischen Formen” (1923-29), den Symbolbegriff im weitesten Sinn definiert, indem er jeden sinnlichen Ausdruck menschlichen Denkens als Symbol bezeichnet (erläutert bei: Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 128-133). - Die biologischen und kulturellen Wurzeln des Symbolgebrauchs beim Menschen, Paul Michel (Hg.), Bern 1994, hier vor allem der Beitrag von Fritz Stolz, Religiöse Symbole in religionswissenschaftlicher Rekonstruktion (S. 1-26). Stolz wählt einen an Anthropologie und Soziologie orientierten Zugang zum Symbolverständnis. - Manfred Lurker, Die Botschaft der Symbole, München 1990, mit einem bibliographischen Apparat und ausführlicher Darlegung der vielfältigen Symboldefinitionen.

²⁹⁹ C. G. Jung, Gesammelte Werke, Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, 9. Bd., 1. Halbbd., Olten 1976, S. 14.

³⁰⁰ Ebd., S. 15.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Jung, Gesammelte Werke, Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie, 5. Bd., 5. Aufl., Olten 1988, S. 295-296; siehe auch S. 105.

ausgeht, dass das Unterbewusstsein ein Arsenal an Archetypen gespeichert hat.³⁰³ Lurker folgt mit dieser Formulierung Günther Bandmann und dessen Feststellung von der mythischen Bezüglichkeit zwischen Bedeutung und Erscheinung beim Symbol als einem Erschauten.³⁰⁴ Gert Meier erschließt mit Hilfe der Tiefenpsychologie die "seelisch-geistige Wurzel" des Mythos, der sprachlich ein Symbol beschreibt.³⁰⁵ Weil das Symbol aus dem Unbewussten schöpft, verbindet er unweigerlich Archetyp mit Symbol, und greift damit auf die von Jung den Archetypen konkret zugeordneten Inhalte des Unbewussten zurück.

Die theoretischen Äußerungen der frühen Abstrakten Expressionisten können unter bestimmten Umständen zu einer psychologischen Auslegung ihrer Begriffsdefinitionen von Mythos und Symbol verleiten und damit eine Einordnung unter den Surrealismus zur Folge haben, weil der damit eng verbundene Begriff des Archetypischen in das Feld der Psychologie hineinreicht. Eine psychologische Interpretation erfolgt vor allem dann, wenn nur punktuell einzelne Worte aus den Theorie bezogenen Schriften und Aussagen der frühen Abstrakten Expressionisten herausgegriffen werden. Pollock, Newman, Rothko und Gottlieb haben sich ausdrücklich vom Surrealismus und seinem psychologischen Verständnis vom Unbewussten distanziert, ja, der Begriff des Unbewussten taucht in ihren Schriften nur als Abgrenzung davon auf.

Führt der psychologische Symbolbegriff zu einer psychologischen Bildinterpretation von Kunstwerken, so stößt dies auf die Kritik der Vereinfachung und Reduktion des Kunstwerks auf eine rein subjektive Verarbeitung des eigenen Unbewussten. Hans-E. Bahr und Rainer Volp beklagen in diesem Zusammenhang den Mangel an geisteswissenschaftlichem Kontext in der psychologischen Interpretation.³⁰⁶ Andere Untersuchungen zum Symbolbegriff zeigen, dass das prägnante Bedeutungselement im Kunstwerk nicht getrennt von anderen Prämissen des Bildes behandelt werden sollte, da sich der Inhalt des Symbols auf alle Aspekte des Artefaktes bezieht und selbst von diesen mitbestimmt wird. So spricht Wolfgang Bauer von der Breite der symbolischen Bedeutungsauslegung bei verschiedenen Betrachtern, obwohl das dem Symbol innewohnende archetypische Grundmuster konstant bleibt.³⁰⁷ Jan Bialostocki bemerkt unter dem Begriff "Rahmenthemen", dass der Gehalt von dem besonderen historischen Rahmen abhängt, in dem das Symbol steht.³⁰⁸ Lurker stellt allgemein fest, dass viele Sinnbilder, die ursprünglich im Religiösen angesiedelt waren, mit der Zeit eine profane Geltung erlangt hätten.³⁰⁹ Dies legt ebenfalls eine in den Bildkontext gestellte Symboldeutung nahe.

Die Forschungen von Susanne Langer haben ergeben, dass Symbole auch auf einer geistigen Ebene verarbeitet werden. Sie geht davon aus, dass unser Denken sehr stark von der Aufnahme von Symbolen geprägt ist und, dass alle aufgenommenen Sinnesdaten selbst Symbole sind.³¹⁰ Dies bedeutet eine Erweiterung des symbolischen Begreifens vom unbewussten seelischen Erleben zum geistigen Denkprozess. Die Verbindung von seelischem Erleben und geistigem Erkennen vollzieht sich durch eine Leistung des Verstandes, in welcher

³⁰³ Manfred Lurker, *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst: Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur*, 2. vermehrte Aufl., Baden-Baden 1974, S. 22.

³⁰⁴ Günther Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, S. 71. - Lurker 1974, S. 24.

³⁰⁵ Gert Meier, *Die Wirklichkeit des Mythos*, Bern, Stuttgart 1990, S. 11ff.

³⁰⁶ Rainer Volp, *Das Kunstwerk als Symbol*, Gütersloh 1966, S. 204. – Hans-Eckehard Bahr, *Theologische Untersuchung der Kunst*, München 1965, S. 105. - Wilhelmi 1980, S. 27-41.

³⁰⁷ *Lexikon der Symbole*, Wolfgang Bauer, Irmtraud Dürmotz (Hgg.), 1. Aufl., Wiesbaden 1980, S. 11.

³⁰⁸ Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 115.

³⁰⁹ Lurker 1974, S. 20.

³¹⁰ Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege: Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Aus d. Amerik. übers. v. Ada Löwith, Frankfurt a.M. 1965. - Zu Langer siehe auch: Wilhelmi 1980, S. 25.

das Erinnerungsvermögen alle zum Erschauten assoziierbaren Erfahrungen und Gewusstes aktiviert, um zu einer festen, aussagekräftigen Beurteilung des Gesehenen zu gelangen.

Gerade weil mit einem Sinnbild ein ausschlaggebender Gehalt verbunden ist, der die Fähigkeit zur Aktivierung vieler Erinnerungsfelder hat - auch aufgrund der sinnlichen Erfahrbarkeit von Symbolen, und ein reicher Vorrat an Assoziationen und Assoziationsketten angeregt wird, ist das Symbol für die Abstrakten Expressionisten ein geeignetes Ausdrucksmittel. Wie die folgende Untersuchung zeigt, gelangt bei Pollock in den Kunstwerken der vierziger Jahre häufig eine Mond- und Todessymbolik zur Darstellung. Eng damit verbunden sind Motive, deren Inhalte dem Bereich der Unterwelt zugeordnet werden oder dem Fruchtbarkeitsgedanken. Hierbei stellt sich das Problem des Umgangs mit Archetypen, die unmittelbar mit ethnologisch begründeten Ursymbolen zusammenhängen, aber weniger mit der Ethnologie bekannt wurden als mit der Psychologie. Die Psychologie wiederum hat sich mit C.G. Jung eines kultur- und kunstgeschichtlichen Materials bemächtigt, welches der visuellen Darlegung der Archetypenlehre dient.

Die Schwierigkeit der Bildinterpretation des Frühwerks von Pollock liegt darin, dass etwa zur Tiersymbolik tragendes Material in großer Fülle vorliegt; in den meisten Fällen völkerkundlicher oder kulturhistorischer Herkunft, das unter dem Zeichen der psychologischen Archetypenlehre von C. G. Jung behandelt wird.³¹¹ Will man nun inhaltlich auf die Tiersymbolik bei Pollock eingehen, ist die Konfrontation mit einem Material aus der psychologischen Archetypenlehre unabwendbar, ohne dass Pollock selbst je an ein psychologisches Konzept gedacht hätte, vielmehr ein ethnologisches Interesse verfolgte. Aby Warburg vermag in "Schlangenritual - ein Reisebericht" Ethnologie und Kunstgeschichte unter einem ethnologisch begründeten Symbolbegriff in Anwendung der ikonographischen Methode zu verbinden.³¹² Neben dem Ursymbol der Schlange als Bildmotiv steht der primitive Mensch, der sich mit Symbolen in seiner magischen Welt zurechtfindet. Mit Hilfe des Schlangenmotivs stellt Warburg sowohl eine Veränderung der Symbolik in der Kulturgeschichte fest als auch ein konstantes Moment des Ursymbols: "Wo ratloses Menschenleid nach Erlösung sucht, ist die Schlange als erklärende bildhafte Ursache in der Nähe zu finden."³¹³

Die Übernahme von Motiven indianischer Artefakte trägt eine ethnologisch begründete Symbolik in die Bildaussage, was die Bildinterpretationen im 2. Kapitel beweisen. Dabei stellt sich heraus, dass die Tiersymbolik indianischer Völker, ablesbar in ihren Mythen, große Gemeinsamkeiten mit abendländischer Symbolik bis in die neueste Zeit aufweist. Obwohl Symbolik in den Bildern von Pollock mit der Entscheidung für bestimmte Gegenstände und Sujets deutlich und direkt zur Gestaltung gelangt,³¹⁴ definiert nicht der Symboltyp als solcher

³¹¹ Vgl.: Buffie Johnson, Die Große Mutter in ihren Tieren: Göttinnen alter Kulturen, Aus dem Amerik. v. Brigitte Siegel, Olten 1990.

³¹² Aby M. Warburg, Schlangenritual: Ein Reisebericht, Mit e. Nachwort v. Ulrich Raulff (in engl. Übers. 1938-39), Berlin 1996. - Zur ikonographischen Methode von Aby Warburg, siehe: Dieter Wuttke, Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe, 2. Aufl., Göttingen 1978. - The Warburg Institute in London, in: Kunstchronik, 37, 1984. - Zum Begriff der "magischen Verknüpfung" von Bild und Bedeutung bei Aby Warburg, siehe: Lorenz Dittmann, Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, S. 95. - Vgl.: Germaine Haas, Symbolik und Magie in der Urgeschichte: Ihre Bedeutung für den heutigen Menschen, Bern, Stuttgart 1992.

³¹³ Warburg 1996, S. 53.

³¹⁴ Die in den Mondbildern enthaltene Mondsymbologie, ist auf Inhalte in zahlreichen Mondmythen und auf die Bedeutung verschiedener Mondgöttinnen zurückzuführen. Das symbolische Attribut, ein Begriff, den Manfred Lurker näher beschreibt, erscheint in *The Moon-Woman Cuts the Circle* im Motiv des Dolches oder in der Form des Halbmondes. Im Unterschied zum Symbol, welches die Ausdrucksform eines gegebenen Inhaltes ist, meint die Allegorie eine Personifikation von abstrakten Gedanken (Manfred Lurker 1974, S. 24.). - G. Kurz erklärt, das Symbol zeige sich darin, dass ein Besonderes ein Allgemeines vertritt, deshalb müsse das Symbol zwei Bedingungen erfüllen: Anschaulichkeit und eine repräsentative Bedeutung. Demnach muss das Besondere ein

den Gehalt des Kunstwerkes, wie an den Mondbildern zu beobachten ist, sondern ein Sachverhalt, der aus dem Bereich der Ethnologie bezogen wird und entweder eine Mythe, einen der Mythe zugrundeliegenden Naturvorgang oder die Art der Glaubenseinstellung oder Vorgänge aus dem Bereich des religiösen Lebens indianischer Völker enthält. Dieser Sachverhalt wird modern interpretiert und erhält in diesem Zuge eine Betonung dämonischer Merkmale, so dass die Kunstwerke als eine Reihe von Dämonenbilder erscheinen. So wählt Pollock angstbesetzte Sujets aus dem Feld der Ethnologie und behält deren ethnologisch begründete dunkle Symbolik, wobei er das Magische oder Geheimnisvolle durch weitere Bildkomponenten steigert.

Die Bildinterpretationen des Frühwerks von Pollock, wie sie im 2. Kapitel vorgestellt werden, lassen den Schluss eines ethnologischen Symbolverständnisses zu. Der ethnologische Symbolbegriff ist eng verbunden mit einem totemistischen Symbolbegriff, da sich die Sinnbilder der Naturvölker in ihrer Lesbarkeit aus der religiösen Haltung verstehen, welche der Mensch gegenüber seiner natürlichen Umwelt einnimmt. Die Religion der Naturvölker basiert auf der symbolischen Bedeutung von Gegenständen, Pflanzen und Tieren als Seelenträger.³¹⁵

Die in den Kunstwerken der vierziger Jahre zur Geltung gelangende Symbolsprache Pollocks findet ihre Begründung im künstlerischen Milieu New Yorks, konkret festzumachen an den schriftlichen Äußerungen seiner Künstlerkollegen des frühen Abstrakten Expressionismus, Barnett Newman, Mark Rothko und Adolph Gottlieb. Sie muss jedoch von der Symbolsprache späterer abstrakter Werke dieser Künstler unterschieden werden, denn in der künstlerischen Entwicklung von Bildfindungen erlebt die Symbolsprache im Abstrakten Expressionismus eine Wandlung zu "Metasymbolen", wie es Peter Fingesten über gegenstandslose Kunst formuliert.³¹⁶

"It is just as easy to explain 'The Syrian Bull', as a new interpretation of an archaic image, involving unprecedented distortions. Since art is timeless, the significant rendition of a symbol, no matter how archaic, has a full validity today as the archaic symbol had then. Or is the one 3000 years old truer? ... We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth."³¹⁷

(Gottlieb, Rothko, 7.6. 1943)

"It is a religious art which through symbols will catch the basic truth of life, which is its sense of tragedy ... In trying to go beyond the visible and known world he [the present painter] is working with forms that are unknown even to him. He is therefore engaged in a true act of discovery in the creation of new forms and symbols that will have the living quality of creation."³¹⁸

(Barnett Newman 1945)

charakteristisches Teil des Allgemeinen sein, so dass dieser Satz auf die Prägnanz des Symbols im Gegensatz zur Allegorie anspielt (Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982, S. 69-71). Sowohl das Kriterium der Prägnanz als auch das Vertreten eines Allgemeinen durch ein Besonderes erfüllt sich in der Tiersymbolik der Bilder *The She-Wolf* und *The Guardians of the Secret* und auch in den Mondbildern.

³¹⁵ Encyclopedia of World Art, Bd. 14, London 1967, "Totemism", S. 162-168; S. 165. - Vgl.: Sprache, Symbole und Symbolverwendungen in Ethnologie, Kulturanthropologie, Religion und Recht: Festschrift für Rüdiger Schott zum 65. Geburtstag, Werner Krawietz (Hg.) u.a., Berlin 1993.

³¹⁶ Peter Fingesten, Die Bedeutung des Symbolbegriffes in der modernen Kunst, in: Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie: Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung, Manfred Lurker (Hg.), 1. Erg.-Bd., Baden-Baden 1982 (S. 41-47).

³¹⁷ Gottlieb, Rothko, Statement, The New York Times, 13. Juni 1943 (zit. aus: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb, New York 1981, Appendix A., S. 169).

³¹⁸ Barnett Newman, The plasmic image, 1945, Teil 1 (Barnett Newman, O'Neill, 1990, S. 140; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 113).

Newman spricht sich für Symbole aus, deren Bedeutungen auf die letzten Gründe des Lebens hinweisen. Auch Gottliebs und Rothkos Entschluss, einfache Formen für komplexe Gedanken zu verwenden, bedeutet eine Entscheidung für eine unmittelbare Bildsprache, welcher ursprüngliche Inhalte gegenüberstehen. Bei Pollock vermag sich die Mondsymbolik in einfachen Symbolformen auszudrücken.³¹⁹ Gegenstände sind in seinem Werk Träger einer direkten Symbolsprache und dienen in ihrer knappen Gestaltung einem beabsichtigten unmittelbaren Verweischarakter. Das additive Verfahren der reinen Aneinanderreihung von verschiedenen Gegenständen, deren Gehalte einem komplexen Gedanken untergeordnet sind, ist eine schlüssige Vorgehensweise, dem Symbolverständnis des Abstrakten Expressionismus entsprechend. Das Symbol verweist in seiner Einfachheit und Unmittelbarkeit auf grundlegende kulturübergreifende Lebensweisheiten. Deshalb stellt es ein adäquates Stilmittel für den Abstrakten Expressionismus dar.

3.2 Zum Begriff "Mythos"

Der Inhalt des Symbols kann bei Pollock in vielen Fällen der vorgestellten Werke sowohl auf ethnologische Mythen als auch auf Mythen anderer Kulturen zurückgeführt werden. Mythen, deren Sinn es ist, Symbole zu verarbeiten, die auf Urerfahrung beruhen – Naturerfahrung, wie die Beobachtung des Mondes. Bruno Moser erklärt Sonne und Mond zu Ursymbolen. Sie forderten von Anfang an "als elementare Bilder und Kraftquellen" heraus.³²⁰ Und Marianne Oesterreicher-Mollwo betont die enge Bindung von Bezeichnendem und Bezeichnetem im Ursymbol der Naturvölker, so dass "die Grenzen zwischen mythischem oder magischem Vorstellen und symbolischem Denken" fließend sind.³²¹

Der ethnologische Symbolbegriff als "stellvertretendes Sinnbild für eine geistige Realität oder sichtbares Zeichen einer unsichtbaren Wirklichkeit" ist ein Symbolbegriff,³²² der im Gegensatz zum psychologischen Symbolbegriff vom Erlebnis herrührt und sich aus der totemistischen oder animistischen Lebenswelt der Naturvölker erklärt. Symbol und Wirklichkeit durchdringen sich gegenseitig, so dass die symbolische Deutung vieler Ereignisse eine Selbstverständlichkeit für den Menschen eines Naturstammes ist und Wirklichkeit mit inneren Bildern verschmilzt.³²³ Der Ethnologe Ferdinand Herrmann schreibt

³¹⁹ Adolph Gottlieb findet einige Jahre später als Pollock zu einer abstrakten Bildlösung von Monddarstellungen. - Rose schreibt zu *Die gefrorenen Töne, Nummer 1*, 1951, dass die Symbole der Piktographien in der weiteren künstlerischen Entwicklung eine Reduktion auf zwei Grundformen erfahren: "eine ruhige Scheibe für Sonne oder Mond und eine wilde Explosion undifferenzierter Materie für Erde." (Barbara Rose, *Amerikas Weg zur modernen Kunst*, Köln 1969, S. 205). - Und I. Sandler beschreibt das Kunstwerk von Gottlieb *Cool Blast*, 1960, mit symbolischen Kontrastformen, die auf jegliche Dualität anspielen, Erde und Sonne oder Mond, ebenso wie das Explosive und das Ruhige, die freie Geste und das Kontrollierte (Irving Sandler, *Der Abstrakte Expressionismus*, in: Seit 45: La Connaissance, Brüssel 1970, S. 59). - Vgl.: Klee *Full Moon*, 1919, und Matta *Psychological Morphology No. 134*, 1939. - Über die Mondbilder von Max Ernst schreibt C. Giedion-Welcker, daß die Sonnen- und Mondringe den Kreisen gleichen, welche in den Meerbildern als magische Kreise und kosmische Symbole erscheinen (Carola Giedion-Welcker, in: *Ausst.-Kat., Max Ernst*, W.-Richartz Museum Köln 1963, S. 15).

³²⁰ Bruno Moser, *Bilder, Zeichen und Gebärden: Die Welt der Symbole*, München 1986, S. 70; 71-73. - Alfons Rosenberg, *Ursymbole und ihre Wandlung: Einführung in das Symbolverständnis*, Neuausg., Freiburg im Breisgau 1992, S. 136.

³²¹ Marianne Oesterreicher-Mollwo, Einleitung, in: *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg im Breisgau 1978 (S. 7-8) S. 7.

³²² Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Walter Hirschberg (Hg.), Berlin 1988, "Symbol", S. 462-463.

³²³ Dieser Meinung ist auch Klaus-Peter Köpping, *Die gesellschaftsbezogene Rolle der Symbole in der ethnologischen Theorie*, in: *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie, Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, Manfred Lurker (Hg.), 1. Erg.-Bd., Baden-Baden 1982 (S. 83-94).

über den Symbolbegriff der Naturvölker: Ein "fast unvorstellbares enges Beziehungsverhältnis zwischen >Bild< und Wirklichkeit...es hat Wirksamkeit. Man erwartet von ihm, daß es hilft, daß es die von ihm erhoffte Wirkung ausübt."³²⁴ Über den Mythos aus ethnologischer Sicht schreibt er:

"Die Mythen, die bei vielen Völkern auch ausdrücklich >wahre Geschichten< heißen... sind für das Stammesleben von grundlegender Bedeutung. Zumeist herrscht der Glaube, die Erhaltung der Welt und des Lebens hänge davon ab, daß im Kult die in den Mythen geschilderten Urzeit-Vorgänge wiederholt und erneuert werden. Die bei einem Volk oder Stamm bestehenden Einrichtungen sozialer, religiöser und anderer Art wie aber auch technische und wirtschaftliche Errungenschaften erhalten durch die Mythen ihre Begründung und Beglaubigung."³²⁵

Deshalb wird dieses bei Naturvölkern anzutreffende Symbolverständnis als Real-Symbolik bezeichnet, zur Unterscheidung von Symbolen, die hauptsächlich auf der sinnlich-geistigen Ebene wirksam werden.³²⁶ Mit der Darlegung der ethnologischen und anthropologischen Symbolforschung von Götz Pochat wird das Vielschichtige und Weitreichende des ethnologischen Symbolbegriffes deutlich: Die Verbindung von Mythen mit existentiell begründeten Inhalten und das Eingebundensein des Symbols sowohl im geistigen als auch magisch-religiösen (seelischen) Bereich, und funktional im Praktischen als Bestandteil des religiösen Lebens in Kult und Ritual.³²⁷ Für den ethnologischen oder anthropologischen Symbolbegriff gilt der kultisch-magische Zweck "im Spannungsfeld zwischen Fruchtbarkeitskult, Jagdzauber und Todesriten."³²⁸

Die strukturelle Mythenforschung des Ethnologen Claude Lévi-Strauss stellt fest, dass "allen Mythenbildungen eine Strukturlogik des mythischen Denkens" vorausgeht.³²⁹ Schmied-Kowarzik erklärt dies mit einem mythischen Denken, das über die Menschheitsgeschichte hinaus bis heute wirksam ist.³³⁰ In ethnologischen Mythen sind Ursymbole entsprechend den religiösen Bedürfnissen der jeweiligen Kultur verarbeitet. Über die zwingende Verbindung und Bedeutung von Mythos und Kult der Naturvölker schreibt der Ethnologe Josef F. Thiel: "Daß die lebenswichtigen, eine große Gemeinschaft und ihre Existenz berührenden

³²⁴ Ferdinand Herrmann, Symbolik in den Religionen der Naturvölker, Bd. 9, Stuttgart 1961, S. 10. Er gibt jedoch zu bedenken, dass auch in Hochreligionen solche Erwartungen an das Symbol geknüpft werden.

³²⁵ Ebd., S. 125-126.

³²⁶ Wörterbuch der Symbolik, Manfred Lurker (Hg.), Stuttgart 1979, "Symbol", S. 551-553.

³²⁷ Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 157-165. - Über das Gleichgewicht von Mythos, Kult, Kunst und Symbol schreibt Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen, Freiburg i. Br. 1978, S. 19, 34ff.; ders., Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, übertr. durch Inge Köck, Frankfurt a. M. 1975. - H. Kirchner, Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus, in: Anthropos 47, 1952, S. 244ff. - Wörterbuch der Symbolik, Manfred Lurker (Hg.), Stuttgart 1979, "Mythos" (S. 397-399). - Der ethnologische Zusammenhang von Symbol und Magie lässt sich auch vereinfacht mit Alfons Rosenberg erklären, welcher von der den Symbolen innewohnenden magischen Kraft spricht (Alfons Rosenberg, Ursymbole und ihre Wandlung: Einführung in das Symbolverständnis, Neuausg., Freiburg im Breisgau 1992, S. 40).

³²⁸ Ebd., S. 164. Pochat zitiert Johann Jakob Bachofens mythische Auslegung des Symbols (160).

³²⁹ Lévi-Strauss zit. nach Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen und zu einer Theorie der menschlichen Kultur, in: Grundfragen der Ethnologie, Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stagl (Hgg.), 2. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1993 (S. 275-307) S. 288. - Siehe: Claude Lévi-Strauss, Mythologica I.: Das Rohe und das Gekochte (Orig.-Ausg. Paris 1964), Aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1971.

³³⁰ Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen und zu einer Theorie der menschlichen Kultur, in: Grundfragen der Ethnologie, 1993 (S. 275-307) S. 288.

Zeremonien gewöhnlich auch durch Mythen grundgelegt und gerechtfertigt werden.“³³¹ Dieser Grund und die Tatsache, dass diese Mythen auf den totemistischen Glauben zugeschnitten sind, lassen sie oft von Tieren oder Tierdämonen und von Verwandlungen eines Menschen in ein Tier und umgekehrt handeln.

Mythos und Symbol verstehen die frühen Abstrakten Expressionisten ethnologisch, bezogen auf das, was sie sich unter der Lebenswelt von Naturvölkern vorstellen. Ursymbolik fassen sie nicht psychologisch auf, sondern ethnologisch. Als Folge davon bekennen sie sich ausdrücklich zur Prägung eines eigenen Primitivismus. Der Unterschied liegt darin, dass der psychologische Ansatz von einem rein inneren, seelischen, unbewussten Vorgang ausgeht, auf welchen eine geistige Umsetzung entweder in der Formwerdung des Symbols oder als geistiger Prozess der Bewusstwerdung unbewusster Inhalte erfolgt. Doch der ethnologische Ansatz geht von einem praxisbezogenen, von existentiell begründeten emotionalen Erfahrungen motivierten Symbol- und Mythosverständnis aus. Mythos und Symbol sind unmittelbar und direkt auf die Lebenswelt bezogen und bedingen sich gegenseitig. Real erfahrene existentielle Bedrohung spiegelt sich direkt im Mythos und Symbol wider. Der Begriff des Unbewussten oder eine Erfahrung von Symbolik aus dem Unbewussten ist für den ethnologischen Zugang zu schwach und unzureichend, weil starke Emotionen das Seelische bei Naturvölkern überlagern, die sogar den physischen Bereich ansprechen und Auswirkungen auf die Motorik des Körpers haben.

Für die Gruppe der New Yorker Künstler des Abstrakten Expressionismus, zu deren wichtigsten Vertreter Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko und Adolph Gottlieb zählen, ist für den Zeitraum Ende der dreißiger bis in die frühen vierziger Jahre die Bezeichnung "Mythmaker" eingeführt worden. Pollock kannte Rothko und Gottlieb aus der Zeit zwischen 1935 und 1943, als er mit ihnen und weiteren Künstlern im WPA gemeinsam arbeitete.³³² Newman hingegen hatte Pollock selbst 1946 noch nicht persönlich kennengelernt, wie es aus einem Brief von Rothko an Newman aus dem Jahr 1946 zu entnehmen ist, in welchem Rothko die Bekanntschaft mit Pollock erwähnt.³³³ Unter "Mythmaker" versteht Rushing eine Gruppe von Künstlern der New Yorker Avantgarde, die sich aus nationalen Gründen der indianischen Kunst und Kultur zuwenden, weil sie in der Suche nach universalen Werten im Bereich der eigenen Kulturgeschichte einen Ausweg aus der geistigen Krise der USA sehen.³³⁴

Rushing spricht von der Rückbesinnung auf einen atavistischen Mythos mit der Konzentration auf die bedrohlichen Inhalte von Mythen, Ritualen und Symbolen der Ureinwohner Amerikas,

³³¹ Josef Franz Thiel, Grundbegriffe der Ethnologie: Vorlesungen zur Einführung, 5. Aufl., Berlin 1992, S. 160. Er stellt Mythen-Kategorien auf, zum Beispiel die Gruppe der Astralmythen oder Mythen, die sich mit der Entstehung von Göttern, Heilbringer, Heroen, Urahnern, Geister und Totentieren befassen (164).

³³² Frank 1984, S. 23. - Gottlieb war 1942 Vizepräsident der "Federation of Modern Painters and Sculptors" und 1944/45 ihr Präsident, wobei Newman ihm in dessen Amtsgeschäften half (Mollie McNickle, American responses to Surrealism, in: Ausst.-Kat., The interpretive link, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California 1986, S. 51-56, Anm. 32). - Barnett Newman, Anthony Smith, Franz Kline und de Kooning lernte Pollock in der Cedar Bar kennen (Francine du Plessix, Cleve Gray, "Who was Jackson Pollock ?", in: Art in America, New York, Nr. 55, Mai 1967, S. 48-59). - Und Arshile Gorky und Fritz Bultman kannte er seit 1941 durch seine Frau Lee Krasner (Landau 1989, S. 85).

³³³ AAA, Smithsonian Institution, New York, Barnett Newman papers, Microfilm 3481, S. 322-324. Rothko spricht in diesem Brief auch von der Galeristin Betty Parsons. Newman konnte mit ihrer Hilfe eine Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem American Museum of Natural History, New York, organisieren. Pollocks erste Galeristin war Betty Parsons.

³³⁴ Rushing 1995, S. 121. - Hinzuweisen ist auf die im europäischen Raum gleichzeitige Tendenz zur Darstellung von antiken Mythen, siehe dazu: Ausst.-Kat., Der antike Mythos in der neuen Kunst, Kestner Gesellschaft e.V., Hannover 1950. Interessanterweise ist dieses Ausstellungsthema von Curt Valentin, Inhaber der Buchholz Galerie in New York, angeregt worden und zwar schon 1935 mit seiner in der Galerie Buchholz in Berlin veranstalteten Ausstellung "Antiker Geist in der neuen Kunst".

welche die Mythmaker primitivistisch, unter anderem mit Hilfe von piktographischen Elementen indianischer Stämme und totemistischen Vorstellungen umsetzen.³³⁵ Varnedoe betont die archäologische Metapher im Primitivismus der vierziger Jahre, in welche genetische Anfänge, prähistorische Formen der Evolution, Phänomene der Mikrobiologie, Chiffren und schematische Bildzeichen oder originäre Geometrie einfließen.³³⁶ So kann Rothko neben Bildern mit mythologischen Titeln zu Beginn der vierziger Jahre auch Kunstwerke mit Titeln primitivistischen Inhaltes aufweisen, beispielsweise *Archaic Phantasy*, 1945; *Ritual*, 1944; *Totem Sign*, 1945-46; *Vessels of Magic*, 1946; *Figure in Archaic Sea*, 1946, und *Prehistoric Memory*, 1946.³³⁷

Rothko, Gottlieb und Newman suchten um 1940 nach einem neuen Bildgegenstand ihrer Kunst. Die surrealistische Entdeckung des Automatismus wollten sie jedoch für sich ausschließen und distanzieren sich deshalb von dem ihnen bekannten surrealistischen Kreis um Matta.³³⁸ In einem Interview 1968 erklärt Gottlieb, dass er etwa 1941 mit Rothko über die Suche nach einem neuen Gegenstand gesprochen und dabei die Mythologie, weil es etwas Klassisches ist, vorgeschlagen habe. Rothko entschied sich für Aeschylus und er für Oedipus, was in der Folge mit Formproblemen verbunden war.³³⁹ Zu Beginn der vierziger Jahre erscheinen neben piktographischen Motiven Bildsujets, die von griechisch antiken Mythen inspiriert sind, wie *The Omen of the Eagle*, 1942 (2. Abb.),³⁴⁰ von Mark Rothko und *Oedipus*, 1942 (3. Abb.), von Adolph Gottlieb.³⁴¹

”The theme here is derived from the Agamemnon Trilogy of Aeschylus. The picture deals not with the particular anecdote, but rather with the Spirit of Myth, which is generic to all myths at all times. It involves a pantheism in which man, bird, beast and tree - the known as well as the knowable - merge into a single tragic idea.”³⁴²

(Rothko über *The Omen of the Eagle*, 1942)

”I think that anyone who looked carefully at my portrait of Oedipus, or at Mr. Rothko’s Leda will see that this is not mythology out of Bulfinch. The implications here have direct application to life, and if the presentation seems strange, one could without exaggeration make a similar comment on the life of our time...That is why we use images that are directly communicable to all who accept art as the language of the spirit, but which appear as private symbols to those who wish to be provided with information or commentary.”³⁴³

(Gottlieb, Rothko, 13.10. 1943)

Beispielhaft für die Verbindung von Mythen verschiedener Kulturstufen im frühen Abstrakten Expressionismus ist der Aufsatz ”Birth of Fire” von Wolfgang Paalen in Dyn, 1943.³⁴⁴ Hierin

³³⁵ Ebd., S. 191.

³³⁶ Kirk Varnedoe, *Abstrakter Expressionismus*, 1984 (S. 629-676) S. 641.

³³⁷ Vgl.: Mark Rothko 1903-1970: Retrospektive der Gemälde, Museum Ludwig Köln 1988. – Ausst.-Kat., Mark Rothko, 1903-1970, New York 1978. - Dore Ashton, *About Rothko*, New York 1983.

³³⁸ Mark Rothko: A retrospective, Solomon R. Guggenheim Museum New York 1978, S. 34. Im Januar 1945 stellten Rothko, Gottlieb und Pollock gemeinsam in der Galerie von Peggy Guggenheim aus (Landau, Kap. 7, Anm. 3, S. 256).

³³⁹ Sanford Hirsch, Adolph Gottlieb and art in New York in the 1930s, in: *The pictographs of Adolph Gottlieb*, Lawrence Alloway u.a., New York 1994 (S. 11-29) S. 20; 13.

³⁴⁰ Diane Waldman, *Mark Rothko*, New York 1997, Abb. Nr. 26.

³⁴¹ Ausst.-Kat., *The pictographs of Adolph Gottlieb*, Adolph und Esther Gottlieb Foundation, New York 1994, Abb. Nr. 8.

³⁴² Ausst.-Kat., *Mark Rothko, 1903-1970: A retrospective*, Diane Waldman, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1978, S. 40.

³⁴³ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, *The portrait and the modern artist*, Rundfunkmanuskript über ‘Art in New York’, radio WNYC, 13.10. 1943 (zit. aus: Ausst.-Kat., *Adolph Gottlieb*, New York 1981, Appendix B, S. 170-171).

stellt Paalen die Gemeinsamkeiten zwischen primitiven und griechisch antiken Mythen heraus, deren Themen diesselben Gegenstände behandeln, welche auf ursprüngliche universale Gedanken, Naturphänomene und den Erhalt des Lebens zurückzuführen sind. Paalen wählt das Element Feuer, um die Parallelen zwischen Prometheus und der indianischen mythischen Gestalt Yehl aufzuzeigen.

Das stark emotional bewegte Leben der Naturvölker in kultureller und ritueller Hinsicht und die ständige Konfrontation mit den Naturgewalten hat, so glauben die Abstrakten Expressionisten, Angst und Schrecken zur Folge. Die Begriffe Ursprünglichkeit und Universalität stehen bei den Abstrakten Expressionisten nicht mit der psychologischen Erklärung des Begriffs Archetypus in Verbindung, sondern mit der Ursprünglichkeit und Universalität von Naturerfahrung und der daraus resultierenden emotionalen Spannungen, die im Mythos und Symbol zum Ausdruck kommen. Die Abstrakten Expressionisten entscheiden sich für ursprüngliche und universale Themen, wobei für sie Mythen als Quellen für derartige Inhalte erscheinen, insbesondere deshalb, weil Mythen für sie Symbolcharakter haben. Die Verbindung von Mythos und Symbol bei den frühen Abstrakten Expressionisten erklärt sich aus ihrem entschiedenen Entschluss für die einfache Form des Symbols und tragenden tiefgründigen Sachverhalten.

”We assert that the subject is crucial and only that subject matter is *valid which is tragic and timeless*. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.”³⁴⁵

(Gottlieb, Rothko, 7.6. 1943)

Rothko erklärt, auf welche Weise sie als Künstler Mythen interpretieren wollen. Die Betonung ihrer artifiziellen Umsetzung liegt auf der Furcht und damit verbunden auf den dämonischen Seiten von Inhalten, die Rushing (1995) als dionysische Aspekte des amerikanischen Primitivismus bezeichnet.³⁴⁶

³⁴⁴ Wolfgang Paalen, Birth of fire, in: Dyn, New York, Nr. 4-5, 1943 (S. 71-72).

³⁴⁵ Gottlieb, Rothko, Statement, The New York Times, 13. Juni 1943 (zit. aus: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb, New York 1981, Appendix A., S. 169).

³⁴⁶ Rushing 1995, S. 165, 133. Dabei verweist er auf die Behandlung von Dionysos bei James George Frazer, und auf das ekstatische Moment in Ritualen der Naturvölker. – Den dionysischen Aspekt bei Rothko behandelt Diane Waldman (Ausst.-Kat., Mark Rothko, 1903-1970, New York 1978, S. 38). – In Kunstwerken von Barnett Newman aus dem Jahr 1944 ist eine Verbindung zum Zerstückelungsmotiv herstellbar. – Die Darstellung von Dämonischem und seine Beziehungen zu Mythos und Symbol ist nicht nur bei Pollock zu beobachten, sondern äußert sich als eine weitverbreitete Erscheinung in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts wie es die Wiener Ausstellung 1963 ”Idole und Dämonen” veranschaulicht. So schreibt Werner Hofmann über die Dämonen des alten Mythos in moderner Kunst (Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963, S. 8-16; S. 9). – Goldwater erkennt zwischen den Expressionisten und den Abstrakten Expressionisten eine Gemeinsamkeit in der Äußerung ihres Primitivismus, die sich auf die ursprünglicheren Gefühle und Leidenschaften als Themen ihrer Werke bezieht. Beide Stilrichtungen verfolgen das Ziel der Wiedergabe und Veranschaulichung von emotionaler Intensität (Goldwater 1967, S. 21). – Zum dionysischen Prinzip im deutschen Expressionismus, siehe: Donald E. Gordon, Deutscher Expressionismus, in: Primitivismus, 1984 (S. 377-415).

”Our presentation of these myths, however, must be in our own terms, which are at once more primitive and more modern than the myths themselves - more primitive because we seek the primeval and atavistic roots of the idea rather than their graceful classical version; more modern than the myths themselves because we must redescribe their implications through our own experience. Those who think that the world of today is more gentle and graceful than the primeval and predatory passions from which these myths spring, are either not aware of reality or do not wish to see it in art. The myth holds us,...because it expresses to us something real and existing in ourselves...”³⁴⁷ (Gottlieb, Rothko, 13.10. 1943)

”If our titles recall the known myths of antiquity, we have used them again because they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are the symbols of man’s primitive fears and motivations, no matter in which land or what time, changing only in detail but never in substance, be they Greek, Aztec, Icelandic, or Egyptian. And modern psychology finds them persisting still in our dreams, our vernacular, and our art, for all the changes in the outward conditions of life.”³⁴⁸ (Gottlieb, Rothko, 13.10. 1943)

Mit dem Hinweis Rothkos und Gottliebs auf eine moderne Interpretation der Mythen als Ausdruck eigener Lebenserfahrung oder erfahrener Emotionen hinsichtlich einer als bedrohlich erlebten gesellschaftlichen Zeit bekennt er sich zur Veranschaulichung eines Schrecklichen im Sinn von Widerspiegelung emotionaler Erfahrung von Gesellschaft. David Craven (1992) spricht von einer ideologischen Strategie, welche die Mythmaker mit ihrem Konzept als Antwort auf die emotionale Lage der Gesellschaft während des Kalten Krieges verfolgten.³⁴⁹ Hiermit erklärt sich die Betonung dämonischer Aspekte der Mondsymbolik in den Mondbildern und in weiteren Kunstwerken von Pollock.

Da Pollock vorzugsweise bedeutungsvolle Bildtitel wählt, die oft auch auf einen bestimmten mythologischen Inhalt hinweisen, könnte er dieselbe Idee verfolgt haben wie Rothko und Gottlieb. Wie lässt sich die Bezeichnung ”Mythmaker” mit dem Frühwerk von Jackson Pollock begründen? An dieser Stelle ist auf die Ergebnisse aus den Einzelinterpretationen im 2. Teil der Untersuchung vorzugreifen: Die Mondbilder aus den Jahren 1942 und 1943 erweisen sich in der Untersuchung der Mondsymbolik und Bedeutungen einzelner Bildmotive als Verweis sowohl auf antike Mythen als auch auf Mythen der Naturvölker und erklären damit den Mond in seinem Wesen als Naturphänomen zum universalen Thema. Nicht die Symbolik des Mondes wird als Thema formuliert, sondern der Vorgang des abnehmenden Mondes. Der Naturvorgang, welcher die Grundlage der Mythenbildung ist, wird in den Vordergrund der künstlerischen Bildfindung gerückt. Pollock vermag genau dies künstlerisch umzusetzen, wovon die ”Mythmaker” in ihren theoretischen Äußerungen sprechen: das Konzept, Mytheninhalte weniger beschönt als in der bisherigen Geschichte der Kunst wiederzugeben, sondern ihre eigentlichen Inhalte in möglichst reiner, aber auch modernisierter Form zu aktualisieren.

³⁴⁷ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, The portrait and the modern artist, Rundfunkmanuskript über ‘Art in New York’, radio WNYC, 13.10. 1943 (zit. aus: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb, New York 1981, Appendix B, S. 170-171; S. 171).

³⁴⁸ Ebd., S. 171.

³⁴⁹ Ausst.-Kat., Myth-Making: Abstract Expressionist painting from the United States, David Craven, Tate Gallery Liverpool 1992, S. 8. Er stellt eine Klassifikation für die Kunst der Mythmaker auf: Naturerscheinungen, die sich in einem Ausdruck des Erhabenen darstellen lassen. Dabei kann sich ein in den Bildtitel vorgegebener Mythos inhaltlich auch auf Naturkräfte beziehen; Darstellungen, welche auf die biologische oder soziale Entwicklung des Menschen verweisen, die mit prähistorischen Formen zum Ausdruck gebracht wird; Inhalte antiker Mythen, die auf ursprünglichen Erfahrungen des Menschen basieren; desweiteren die Sprache in ihren Ursprüngen und ursprünglichen Belangen, in Form von Kalligraphie, Piktographie, Schriftzeichen unterschiedlicher Völker, und zuletzt Bilder, die populäre kulturelle Formen wie Jazz oder Pop Music umsetzen (S. 23-38).

Die bei Rothko und in weiteren Zitaten der frühen Abstrakten Expressionisten erklärte Sicht auf die dunklen Inhalte von Mythen beschränkt sich nicht auf eine bestimmte Kultur, sondern umfasst sowohl Mythen der Naturvölker als auch griechisch antike Mythen. Newman denkt sich den vertrauten Inhalt des bekannten Mythos, welchen er im Bildtitel angibt, als Verständnishilfe für den Betrachter seiner abstrakten Kunstwerke.³⁵⁰ Heynen gelangt zu der Feststellung, dass Newman unter Mythos eigentlich Magie, Ritual, Totem und die animistische Entwicklungsstufe des Menschen versteht, so dass er Bildinhalte, die etwas Beschwörendes haben, mit dem Ausdruck "mythisch" umschreibt.³⁵¹ Der surrealistische Begriff des Unbewussten wird bei Newman durch den Begriff "Chaos" ersetzt.³⁵² Chaos ist für ihn eine schöpferische und inspirierende Quelle, aus welcher er neue Formen und Sinnbilder bezieht.³⁵³ Es erscheint naheliegend, dass Newman mit dem Begriff "Chaos" auch auf die magisch-dämonische Weltsicht der Naturvölker anspielt, weil er Chaos mit Tod verbindet.³⁵⁴

"All life is full of terror. The reason primitive art is so close to the modern mind is that we, living in times of the greatest terror the world has known, are in a position to appreciate the acute sensibility primitive man had for it. Yet though all men live in terror, it is the objects of terror that contain within themselves those elements of cultural interpretation that permit the differentiation of its various subjective expressions. Modern man is his own terror. To the African and to the Mexican, it was the jungle. To the South Sea Islander, it could not have been a like terror before an immobile nature, but a terror before forces, the mysterious forces of nature, the unpredictable sea and the whirlwind. In Oceania, terror is indefinable flux rather than tangible image."³⁵⁵

(Barnett Newman 1946)

Die Fokussierung auf die grausamen Elemente des Mythos aller Kulturen kann, wo theoretische Bekenntnisse von Seiten Pollocks hierzu fehlen, am Werk von Pollock nachgewiesen werden.³⁵⁶ Vielfach lassen sich primitive und antike Mythen in ihren dämonischen Inhalten vor allem in der Erklärung der totemistischen Aspekte im Frühwerk von Pollock heranziehen. Rituale der Naturvölker sind auf Grund ihrer magisch-dämonischen Komponente mit oftmals erschreckenden Wirkungen ebenfalls geeignet für Pollock, welche in *Pasiphaë* (28. Abb.) und in *The Guardians of the Secret* (53. Abb.) ihre Bildwerdung finden. Barnett Newman, Adolph Gottlieb und Mark Rothko sprechen von der Urangeist der Naturvölker, worin sich die Ohnmacht gegenüber den Naturgewalten ausdrückt. Eine Kritik an den Aussagen dieser modernen Künstler fällt dann, wenn sie im Punkt des von ihnen angenommenen Angstaussdrucks ethnologischer Artefakte nach der ethnologischen Richtigkeit hin überprüft werden. Manfred Schneckeburger stellt sich gegen Pauschalen wie Urangeist der

³⁵⁰ Im weiteren Verlauf seines künstlerischen Schaffens musste Newman feststellen, dass die Archetypen oder eine Urchiffre den Anspruch der Universalität nicht erfüllen, deshalb verwarf er 1948 die vorher theoretisch begründete Verwendung des Mythos (Kirk Varnedoe, 1984, S. 630-676; S. 666).

³⁵¹ Heynen 1979, S. 161-167.

³⁵² Barnett Newman, Das plasmische Bild, Teil 1, 1945 (Barnett Newman, Bern, Berlin 1996) S. 112-113.

³⁵³ McNickle 1986, S. 54.

³⁵⁴ Barnett Newman, Das ideographische Bild, 1947 (Barnett Newman, Bern, Berlin 1996) S. 153.

³⁵⁵ Barnett Newman, Art of the South Seas (Barnett Newman, O'Neill, 1990, S. 100; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 146-147). - Als Reaktion auf die Ausstellung "Art of the South Seas" im Museum of Modern Art in New York 1946 schrieb er im selben Jahr einen Artikel mit gleichnamigen Titel, der von der Zeitschrift "Ambos Mundos" unter "Las formas artisticas del Pacifico" erschien (siehe hierzu: Barnett Newman, O'Neill 1990, S. 98). In diesem Artikel wird deutlich, dass sich Newman der Rezeption primitiver Kunst und ihrer Unterschiede in den einzelnen Stilrichtungen seit Picasso bewusst war.

³⁵⁶ Eine künstlerische Umsetzung archaischer Symbole bei Jackson Pollock erkennt auch: Suzette Doyon-Bernard, Jackson Pollock: A twentieth-century Chavín shaman, in: American Art, Washington, Vol. 11, Nr. 3, Herbst 1997 (S. 8-31).

Primitiven, gleich Existenzangst der Moderne, die Primitivismus allgemein erklären sollen,³⁵⁷ und William Rubin wendet ein, dass formale Verwandtschaften zwischen Artefakten der Naturvölker und Kunstwerken der Moderne nicht zwingend eine Verwandtschaft der Bedeutung nahelegen.³⁵⁸ Die Projektion der modernen Existenzangst auf ethnologische Artefakte ist auf der kunsthistorischen Ebene weniger auf ethnologische Wahrheit als vielmehr auf den geistesgeschichtlichen Kontext hin zu überprüfen, in welchem die Kunstwerke und die theoretischen Aussagen der frühen Abstrakten Expressionisten als Zeitdokumente des zweiten Drittels des 20. Jahrhunderts stehen.

Spezifische gesellschaftliche Umstände, welche eine Existenzangst auslösen und viele Menschen in der Welt bedrücken, begreifen diese Künstler als Phänomen ihrer Zeit.³⁵⁹ Das projektive Moment beim Anblick von Masken und Figuren der Naturvölker beschreibt Bilanz als "existentialistische Empfindungen einer totalen Entwurzelung des Einzelmenschen aus seinem sozialen Beziehungsfeld und das Grundgefühl der Bedrohung, bisweilen gesteigert bis zur <Urangst der Existenz>".³⁶⁰ Varnedoe ermittelt aus der Theorie der Abstrakten Expressionisten den Willen zu einer Kunst, "die im tiefsten instinktiven Leben Gründe und Gefühle des Urschmerzes anspreche" und nur dadurch ein angemessener Ausdruck für die Hilflosigkeit des modernen Menschen angesichts eines atomaren Krieges sein könne.³⁶¹

Der Gedanke von Doss, dass die Spinnwebenformen in Pollocks abstrakten Bildern die Angst und Verdrossenheit der Nachkriegszeit reflektieren,³⁶² stimmt mit Lejas Formulierung eines Selbstporträts als Bewohner eines labyrinthischen Gewebes überein.³⁶³ Der auf künstlerische Abstraktionsprozesse bezogene Begriff der Atomisierung bei Rubin steht symbolisch für eine moderne Gesellschaft, die den Zusammenbruch stabiler und authentischer Vorstellungen der Gemeinschaft im Religiösen und Gesellschaftlichen zu beklagen hat.³⁶⁴ Zur

³⁵⁷ Manfred Schneckenburger, Herausforderung der 'Primitiven', Antwort der Moderne, in: Westermanns Monatshefte 2, 1975 (S. 20-31). Er stellt zwei Grundmuster des Primitivismus fest: Eine formale Rezeption (Picasso) und eine Rezeption der beschwörenden Funktion von Kunst der Naturvölker (Klee).

³⁵⁸ William Rubin, Der Primitivismus in der Moderne: Eine Einführung, in: Primitivismus, 1984 (S. 8-91).

³⁵⁹ Bei Paul Klee ist die Angst ebenfalls ein großes Thema. Vor allem in den Werken zwischen 1938-40 finden sich Angst-Darstellungen.

³⁶⁰ Bilanz 1990, S. 196. Sie stellt einen Bezug zu Existenzangst thematisierenden Literatur her, etwa bei Franz Kafka, André Malraux und Albert Camus. – Siehe weiter: Friedrich Karl Streck, Die Angst in den Interpretationen der Existenzphilosophie und der Tiefenpsychologie, Diss., Frankfurt a. M. 1978. - Zum Begriff der Angst bei Naturvölkern, siehe: Elsy Leuzinger, Kunst der Naturvölker, Propyläen-Kunstgeschichte, Berlin 1978, S.18ff. - Herbert Read sprach als einer der ersten über die Rolle der Angst innerhalb der 'Primitiven'-Rezeption der modernen Kunst (Herbert Read, Die primitive Kunst und der moderne Mensch, in: Ders., Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays zur Philosophie, Literatur und Kunst, Gütersloh 1957, S. 10-37). - Werner Hofmann betrachtet den Begriff "Primitivismus" philosophisch und versucht unter dem Stichwort "Entgrenzung", geistige Erscheinungen der Jahre 1911-13 zu erklären (Werner Hofmann, Magisches in der modernen Kunst - Grenzen und Entgrenzung, in: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972, S. 526-532).

³⁶¹ Kirk Varnedoe 1984 (S. 629-676) S. 633.

³⁶² Doss 1991, 339-350. Sie verweist auf die Angst als Thema in den damals aktuellen "film noir" (S. 336).

³⁶³ Leja 1993, S. 305. Dem Vergleich mit Minotaurus im Labyrinth folgt die Interpretation des Raumes als Netz oder Gewebe, als Raum des Kosmos oder des Unbewussten. Das Netz oder Labyrinth in den schwarz-weiß Bildern von 1950 und 1951 deutet er als Ausdruck eines Alptrahms mit seinen Dämonen und einer apokalyptischen Bildsprache (313). - Putz spricht von der Aktualität der Bildwerdung von Archetypen bei Pollock als zeitgenössisches Phänomen, welches die Ziele seines Zeitalters, die Kräfte des Unbewussten, zum Ausdruck bringt. Dabei bemerkt er, dass der Verweis auf die frühzeitliche Menschheitsgeschichte relevant ist (Putz 1975, S. 187-188).

³⁶⁴ Rubin, Der Primitivismus in der Moderne, in: Primitivismus, 1984 (S. 8-91) S. 46. Er weist daraufhin, dass Objekte der Naturvölker auch reale Krankheitsbilder darstellen können (47). Der Ethnologe Thiel stellt einen tiefsitzenden Kulturpessimismus in der heutigen Gesellschaft fest, zu dem er jedoch bemerkt, dass sich schon seit Jahrtausenden Überzivilisierte nach der einfachen Natur zurücksehnen, doch im Ernstfall kaum wirklich das harte Leben der Naturvölker teilen wollen (Josef Franz Thiel 1992, S. 9).

Prägung einer neuen Kunst führten auch Metaphysik und das Denken an einen mystischen universalen Zusammenhang, so Regine Prange.³⁶⁵ Unter dem Stichwort "die mythische Geste" zitiert sie Barnett Newmans Vorbild primitiver Kultur, und erwähnt die religiösen Züge in der bahnbrechenden Kunst der amerikanischen Abstraktion.³⁶⁶ Eine ähnliche Antwort auf die Frage nach dem Primitivismus im 20. Jahrhundert liefert Charles Wentinck.³⁶⁷ Ausgehend von der gegenstandslosen Kunst, gibt er zu bedenken, dass der Erschöpfung der Kultur und dem Bankrott des Intellektualismus mit einer allgemeinen Tendenz zum Elementaren begegnet wird. Er erkennt eine Parallele zwischen absoluter Kunst und einer authentischen elementaren oder metaphysischen Kraft, die sich in der religiösen Kunst der Naturvölker offenbart.

3.3 Das Dämonische

Der Begriff des Dämonischen bei Pollock muss in Abgrenzung von einer theologischen Auffassung des Dämonischen betrachtet werden. Die Theologie begreift Dämonen oder das Dämonische grundsätzlich aus der moralisch verurteilenden Haltung heraus, die der Christ gegenüber dem Bösen im Gegensatz zum göttlich Guten einnimmt.³⁶⁸ So wird das Dämonische als Teufel in personifizierter oder abstrakter Form zum Inbegriff des Bösen und zum Bösen im Menschen schlechthin, verstanden vor allem als eine auf Besessenheit beruhende Schwäche des Geistes.³⁶⁹ Die Angst ist aus theologischer Sicht gleichzusetzen mit einem Mangel an Glauben. Der gläubige Christ kennt keine Angst.³⁷⁰ Glauben hat demnach mit der Überwindung von Angst und dadurch mit der Überwindung des Bösen und Dämonischen zu tun. Doch liegt hier ein gewisser Widerspruch vor, denn im christlichen

³⁶⁵ Prange 1996, S. 43, 55. Die Frage, wie Natur mit der amerikanischen abstrakten Kunst zusammenhängt, beantwortet sie mit Barnett Newmans Begriff der "Erhabenheit" gegenüber der Angst vor den Naturmächten (41-42).

³⁶⁶ Ebd., S. 33-34.

³⁶⁷ Wentinck 1978, Vorwort; S. 7-31.

³⁶⁸ Die Kunstgeschichte eröffnet die Möglichkeit der Unterscheidung zwischen guten und bösen Dämonen, doch geschieht dies ohne Bewertung. Dies soll lediglich einer Typologie der Dämonen dienen, unter der Analyse von dargestellten Merkmalen, welche zum Beispiel für Tod und Übel oder für Wachstum und Fruchtbarkeit stehen (Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, "Demonology", S. 307).

³⁶⁹ Karl Lehmann, Der Teufel - ein personales Wesen? in: Teufel - Dämonen - Besessenheit: Zur Wirklichkeit des Bösen, Walter Kasper, Karl Lehmann (Hgg.), Mainz 1978 (S. 71-98). Bei einer personalen Betrachtung des Dämonenbegriffs wird das Böse personifiziert. In der Frage nach der Personalität des Teufels fällt auch der Begriff der Maske (S. 95). - Walter Kasper, Das theologische Problem des Bösen, in: Teufel - Dämonen - Besessenheit, 1978 (S. 41-69). Kasper ist der Meinung, dass man sich vom Teufel keine Vorstellung machen kann, weil er das Prinzip der Destruktion darstellt. - Die religionswissenschaftliche Forschung meint unter der Bezeichnung "Dämonen" alle übermenschlichen, aber untergöttlichen bedrohlichen Mächte (Franz-Elmar Wilms, Das Tier: Mitgeschöpf, Gott oder Dämon, Frankfurt a.M. 1987, S. 71). - Von der Berechtigung des Bösen spricht der Theologe Joseph Bernhart, Chaos und Dämonie: Von den göttlichen Schatten der Schöpfung, München 1950. - Ebenso Hans Schwarz, Im Fangnetz des Bösen: Sünde - Übel - Schuld, Göttingen 1993, S. 175ff. - Bei Zähringer wird dem Teufel ein dämonischer Einfluss zugesprochen, der sich gegenüber dem Menschen in der physischen Besessenheit oder im sündigen Leben oder in der Auflehnung gegen Gott zeigt (Damasus Zähringer, Die Dämonen, in: Mysterium Salutis, Johannes Feiner, Magnus Löhrer (Hgg.), Bd. 2, Zürich, Köln 1967 (S. 996-1019). - Der Theologe van Dam stützt sich auf den biblischen Text des Neuen Testaments. Sein Dämonenbegriff geht von der menschlichen Besessenheit aus, von der er meint, dass sie auch noch in der modernen Zeit auf einen innewohnenden Dämon schließen lasse (Willem C. van Dam, Dämonen und Besessene: Die Dämonen in Geschichte und Gegenwart und ihre Austreibung, Aschaffenburg 1970).

³⁷⁰ Karl Kertelge, Teufel, Dämonen, Exorzismen in biblischer Sicht, in: Teufel - Dämonen - Besessenheit: Zur Wirklichkeit des Bösen, Walter Kasper, Karl Lehmann (Hgg.), Mainz 1978 (S. 9-39).

Glauben ist es ganz wesentlich, sich des Bösen zu versichern, in Folge dessen Angst und das Dämonische intensiv wahrgenommen werden.

Das in den Kunstwerken von Pollock zur Gestaltung gelangende Dämonische ist nicht das moralisierende Bild des Bösen im Sinn von Unrecht oder Qual. Da Pollock wenige Jahre später Artefakte geschaffen hat, in denen sich das Dämonische weniger figürlich in einer abstrakteren Weise äußert, etwa in *Out of the Web: Number 7, 1949*, 1949 (4. Abb.),³⁷¹ liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Pollock mit der Thematisierung des Dämonischen ebenfalls ein Abstrakteres meint als das Böse, hinter welchem sich häufig eine soziale Anklage verbirgt. Bei Pollock ist das Moment des Erschreckenden in der Vorstellung eines irrationalen Verwandlungsgeschehens als etwas Aktives enthalten. Hier begegnet uns das Prozesshafte in der Metamorphose bei Pollock.

Wichtig für den Metamorphosenbegriff ist nach Christa Lichtenstern jenes, welches sich im griechischen metamórhosis ausdrückt: der Wechsel und die Umwandlung der Gestalt in eine andere, als auch das griechische méta: der wundersame Vorgang, die Entwicklung und das Dynamische darin.³⁷² Das zeitliche Moment der Verwandlung ist dabei ganz wesentlich. Zeit ist nicht ein Faktor, der wie gewöhnlich in der Darstellung einer konkreten Handlung fassbar wird, sondern Zeit ist bei Pollock in der Metamorphose von abstrakten Linien, biomorphen Formen oder Mischwesen enthalten. Häufig setzt Pollock diese Erscheinungen mitten in den Raum, beispielsweise in *Totem Lesson 2*, 1945, oder in Randzonen, um dort eine irrationale, gleichzeitig abstrakte Handlung zu implizieren. Damit fasst er den Raum- und Zeitbegriff abstrakt auf und entfernt ihn gleichzeitig von der Kategorie der Rationalität.

Was Lichtenstern bei abstrakten Kunstwerken von Willi Baumeister oder Karl Otto Götz um 1945 beobachtet, die angelegte Evokation von Zeitsubstanz in der Metamorphose der Urformen, gilt auch für *Totem Lesson 2*.³⁷³ Nicht nur der zeitliche Aspekt der Bewegung in der Überlappung und der Beschwingtheit der Formen ist sichtbar, sondern es vollzieht sich auch die temporäre Entwicklung in unterschiedlichen Stadien einer sich der Metamorphose hingebenden Grundgestalt im Urelement der Luft. Modulation ist nicht nur in der Abwandlung der Formen sichtbar, sondern auch in der Arbeit mit der Farbe und ihren struktur- und formstiftenden Möglichkeiten, insbesondere kraft der Methode des Übereinanders und Ineinanders.

Weiter können folgende Merkmale der Goetheschen Metamorphosenlehre, wie sie Lichtenstern auf Beispiele der Kunstgeschichte anwendet, bei den vorgestellten Kunstwerken von Pollock als Formqualitäten einer dämonischen Metamorphose beobachtet werden: die Ausdehnung, Kontraktion, Polarität und Steigerung.³⁷⁴ Dabei sei hier zu betonen, dass Goethe in seiner Metamorphosenlehre die Höherentwicklung zum Schönen beobachten wollte, ohne die Entwicklung hin zum Unschönen in der Natur zu sehen; und wo Lichtenstern ansetzt, ohne dass die Klassik Schönheit als Agens bildnerisch ausdrücken konnte.³⁷⁵ Wohingegen der Metamorphosenbegriff seit dem Surrealismus ebenso die Entwicklung zur Deformation mit ihrer Hypertrophie und Protuberanz miteinschließt sowie das Prozesshafte der Metamorphose veranschaulicht.³⁷⁶

Deformationen, aus welchen der Künstler gültige Gestalten schöpft, lassen sich gut an den Mondfrauen Pollocks beobachten, ein Bildsujet übrigens, welches in der Kunstgeschichte mit

³⁷¹ CR 2, S. 251.

³⁷² Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Metamorphose: Vom Mythos zum Prozessdenken; Ovid-Rezeption, surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992, S. 1.

³⁷³ Ebd., S. 364-370.

³⁷⁴ Lichtenstern, 1990, Bd. 1, S. 43.

³⁷⁵ Ebd.; Bd. 2, Vorwort.

³⁷⁶ Lichtenstern, 1992, Bd. 2, S. 123ff.; S. 168ff.; S. 186ff.

der antiken und christlichen Mythologie bewiesen hat, dass die reichhaltige künstlerische Ausprägung der Mondsymblik, von der reinen Form bis zum Frauenkörper, Anerkennung fand und deshalb nichts gegen eine neue Figurenschöpfung, geprägt von der Metamorphose, einzuwenden ist. Vor allem im schwarzen halbmondförmigen Kopf liegt die Ausdehnung in der Deformation im Vergleich zu einem menschlichen Torso. Der Rumpfbereich, sich aus einer dünnen schwarzen Linie entwickelnd, äußert in der Polarität zum massiven Kopf die Kontraktion der Form, stilistisch der Piktographie entlehnt. Im positiv Formwidrigen der Mondfrau, gleichsam die Formmerkmale der Metamorphose aussprechend, lässt sich, begleitet von der schwarzen Farbsymblik von Kopf und Körper im Kontrast zum Purpur des magischen Raumes, Hell-Dunkel-Effekte erzielend, das Dämonische erkennen.

Hinzu kommt das Stilphänomen des Biomorphen, welches Lichtenstern in der surrealistischen Plastik beobachtet und hinter welchem sie einen Prozess der Verwandlung erkennt. Sie beschreibt die biomorphe Formgestalt folgendermaßen: "Sie erweckt mit ihren organischen, runden, qualligen oder massiven Formen den Eindruck dauernder, wechselnder Veränderlichkeit. In ihrer latenten wachstümlichen Beweglichkeit wirkt sie unfest und unabgeschlossen"³⁷⁷ und „setzt Assoziationen frei zum Ungegliederten, Sphärischen des Keimes, der Amöbe oder des Embryos.“³⁷⁸ Das Biomorphe erscheint im eiförmigen Halbmondkopf der Mondfrau ebenso wie in den blickenden Einzelaugenformen, die als Zeichen eines Organischen, Lebenden etwa im mittleren Bildfeld von *The Guardians of the Secret* oder in der rechten Bildecke von *Totem I*, sodann als Teil einer entstehenden Kopfform oder lebenden Zelle am unteren Bildrand von *Pasiphaë* entlang, einen keimhaften aber abstrakten Raum definieren. Pollock wählt gerade das Motiv des blickenden Einzelauges, weil sich in diesem der dämonische Blick manifestiert. Ein Magisches, Beschwörendes, welches sich auf den Raum überträgt und ihn näher in seinem Vermögen charakterisiert, Ort eines natürlichen Prozesses des Werdens und Vergehens zu sein. Pollock bestätigt mit diesem dämonischen Motiv aber auch noch ein weiteres Potential des Raumes, nämlich seine Eigenschaft, als Träger irrationaler Vorgänge zu wirken, die, unsichtbar und magisch, gleichfalls vom menschlich Seelischem angeregt werden können.

In der Theorie und Kunst des Surrealismus ist die Metamorphose an der Erschaffung moderner Mythologie beteiligt.³⁷⁹ Aus dem Unbewussten schöpfend, in der Traumbefragung, der Analyse von Visionen in der Ekstase und als Halluzinationen sowie in der Betrachtung von antiken Verwandlungsmysmen werden im Surrealismus Mischwesen geschaffen, die, vom Gestaltungsmittel der Metamorphose geprägt, durchaus dämonischer Natur sind.

Eigenschaften metamorphosierter Formen, wie Flexibilität, Reaktionsbereitschaft, Formbarkeit, Unabgeschlossenheit, Verletzlichkeit, Mehrdeutigkeit und Offenheit, sind an den Mischwesen und an den biomorphen Formen im abstrakten Raum bei Pollock abzulesen. Eigenschaften, denen leicht etwas Dämonisches anhaftet und in Kunstwerken von Pollock mit der Entscheidung für dämonische Bildsujets und dämonische Bildmotive sowieso ein Dämonisches zukommt. Es ist deshalb auch für die im 2. Teil dieser Untersuchung vorgestellten Kunstwerke von Pollock zutreffend, was bei Lichtenstern aus dem zeitgenössischen Begreifen von Metamorphose zu entnehmen ist, und was gleichsam für die Charakterisierung des Dämonischen bei Pollock gilt: Das Feststellen utopischer Entwürfe, Übergänge der Existenz, körperliche Entgrenzung, Aufstieg und Abstieg, prozessuale Formvorgänge, die Betonung von Gesten und gestischer Anmutungen, Vielsichtigkeit sowie gelenkte Blickführung, all dies dem Thema der Genesis unterstellt.³⁸⁰

³⁷⁷ Ebd., S. 167.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd., S. 19; S. 127ff., S. 248.

³⁸⁰ Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1-2, 1992.

Der kunsthistorische Begriff des Dämons orientiert sich visuell am Merkmal des Mischwesens.³⁸¹ Als Dämon ist jene Gestalt aufzufassen, die deutlich phantastische, anthropomorphe oder hybride Züge aufweist. Als unwirkliche Persönlichkeit, etwa in der Gestalt eines Geistes, nimmt sie charakteristische Merkmale aus jenem Bereich an, mit welchem sie in vermittelnder Weise in Verbindung tritt, ohne diesem Bereich jedoch tatsächlich zu entspringen oder anzugehören. Eine Kategorisierung oder Typologie dient nicht nur einer ikonographischen Erfassung des Gegenstandes, sondern vermittelt die Erkenntnis der weiten Bandbreite diabolischer Bilder, die sich in ihren Bezügen und Inhalten sehr voneinander unterscheiden können.³⁸²

Einige Figuren im Frühwerk von Jackson Pollock, vor allem in seinen Zeichnungen, weisen konkrete, beschreibbare Merkmale von Dämonen auf. Daneben gibt es Figuren wie die Schamanen in *Pasiphaë* (28. Abb.) und in *The Guardians of the Secret* (53. Abb.), die durch ihr Äußeres vorgeben, sich mit dem Dämonischen zu identifizieren, dieses anziehen und beschwören wollen. Der Begriff des Dämonischen kann im Punkt der Vermittlerrolle vom Begriff des Dämons abgeleitet werden. Die mysteriösen Zwittergestalten intervenieren zwischen einer rationalen Welt und einer irrationalen Welt. Die Handlungen, Masken und das Personal sind als dämonisch zu bezeichnen, weil sie in ihrem Wesen auf ein Unnatürliches und Irreales verweisen und somit, wenn auch nur ansatzweise, eine Träger-, Überbringer- oder Vermittlerrolle übernehmen. Bildsujets und einzelne Bildmotive sowie die Tiersymbolik und der magische Allraum in den vorgestellten Kunstwerken enthalten dämonische Bedeutungen und verweisen auf den Bereich des Todes und der Unterwelt.

Es ist weniger das Furchtbare als solches, sondern die furchterregende Magie im Vorgang der Vermittlung zwischen zwei Welten, die bei Pollock im Dämonischen zur Geltung kommt. Das Dämonische ist stets auf ein Zweites ausgerichtet. Sender und Empfänger werden im Bereich des Atmosphärischen wirksam, wobei eine Mitteilung ausgetauscht wird. Platons Begriff des *Daimonion* meint eine göttliche Eingebung, von der Sokrates sagt, „daß mir etwas Göttliches und Daimonisches widerfährt...eine Stimme nämlich, welche jedesmal, wenn sie sich hören läßt, mir von etwas abredet, was ich tun will.“³⁸³ „Daimonion“ kann auch als spirituelle Mitteilung begriffen werden - ein dämonisches Vorkommnis, welches in den Kunstwerken von Jackson Pollock in den vierziger Jahren zum Ausdruck gelangt. Platon macht für den *daimon* die Eigenschaft des Vermittelns zwischen Menschen und Göttern in der Erklärung des Eros geltend: „Denn alles Dämonische ist zwischen Gott und dem Sterblichen... Zu verdolmetschen und zu überbringen den Göttern, was von den Menschen, und den Menschen, was von den Göttern kommt, der einen Gebete und Opfer, und der anderen

³⁸¹ Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, „Demonology“ (S. 306-335). - Mode betont für die Dämonenauffassung in der Kunst den Charakter des Mischwesens und stellt die phantastischen Züge heraus (Heinz Mode, Fabeltiere und Dämonen in der Kunst: Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart 1974, Einführung, S. 7-32). Mode meint, dass die Gestaltung von Mischwesen nicht von den Naturvölkern ausgeht, sondern von den Hochkulturen (14).

³⁸² Mode stellt fünf Kategorien von Mischwesen auf: drei Kategorien mit Tiermerkmalen, weiter eine Gruppe mit Deformationen und eine Gruppe der belebten Naturgegebenheiten oder Gegenständen (Heinz Mode, Fabeltiere und Dämonen in der Kunst, 1974, Einführung, S. 7-32). - Die Dimension einer Typologie der Dämonen eröffnet die Ausstellung „Idole und Dämonen“ in Wien 1963. Vorgestellt werden darin Naturdämonen, ein- oder mehrzügige Idole, Dämonen als Rache- und Plagegeister, Tierdämonen, Vogeldämonen, der von Dämonen besessene Mensch, die furchtbare Mutter, Dämonie der Dinge und Erfindungen, die sich auf antike Mythen beziehen (Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963). - Wieland Schmied, Zweihundert Jahre phantastische Malerei, Berlin 1973.

³⁸³ Platon, Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch, Gunther Eigler (Hg.), Des Sokrates Apologie (u.a.), bearb. v. Heinz Hofmann, 2. Bd., 3., unveränd. Aufl., Darmstadt 1990, Apol. 31 c.

Befehle und Vergeltung der Opfer...Und durch dies Dämonische geht auch alle Weissagung.“³⁸⁴

Die geheimnisvollen, erschreckenden Vorgänge, die teilweise nur erahnt werden, nehmen ihren Ausgang von der optischen Gestaltung einer sinnlichen Erfahrung von widernatürlichen Formen, die eine magische Kraft und Macht ausstrahlen. Im Sinn einer ästhetizistischen Dämonie,³⁸⁵ schreibt Tillich über die formalen Aspekte des Dämonischen. Dabei betont er „die Spannung zwischen Formschöpfung und Formzerstörung, auf der das Dämonische beruht.“³⁸⁶ Das Merkmal des Abstoßenden in der Abbildung des Dämonischen erklärt Tillich am Beispiel der primitiven Kunst und des sich darin ausdrückenden „positiv Formwidrigen“.³⁸⁷

Was Tillich an primitiven Kunstwerken beobachtet, das Dämonische einer widrigen Form, die abstoßend ist im Vergleich zur schönen Form, kann Rosenkranz näher erklären, wenn er über das Hässliche schreibt.³⁸⁸ Das Hässliche ist das Unschöne und mit Rosenkranz das Böse im Gegensatz zum Guten. Da das Dämonische allgemein aus der theologischen Erklärung eines moralisch Schlechten, Diabolischen verstanden wird, ist es nach normalem Wertmaßstab naheliegend, dass die hässliche Form gleichzeitig als dämonisch aufgefasst wird. Die widrige, unästhetische Form ist Träger des Dämonischen. Sie strahlt ein Dämonisches aus, und aufgrund der moralischen Bewertung des Hässlichen als das Böse, wird mit ihr ein Böses verbunden. Diese Assoziationskette entsteht auf der Grundlage moralischer Werte. Sie kann beispielsweise bei Goethe in der Entwicklung der Form zum immer Schöneren, aber auch des Geistes zum Vollkommeneren und Höheren nachvollzogen werden.³⁸⁹ Hegel spricht vom Dämonischen als eine Degradation des Geistigen.³⁹⁰ Primitive Kulturen, denen im Vergleich zur Hochkultur das wenig ausgebildete Geistige zugeordnet wird, vertreten in ihren Kulturgütern die widrige und damit dämonische Form im Gegensatz zur Hochkultur der Antike, welcher die schöne Form und damit das Hochgeistige zugesprochen wird. Der Primitivismus in modernen Kunstwerken stellt es zur Diskussion, ob mit dem dargestellten Dämonischen immer noch ein moralisch Böses gemeint ist - oder sollte man besser danach fragen, weshalb der Primitivismus und damit das dargestellte Dämonische und mit ihm möglicherweise ein Böses einen so großen Teil der modernen Kunst einnehmen ?

³⁸⁴ Ebd., Das Gastmahl (u.a.), bearb. v. Dietrich Kurz, 3. Bd., 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1988, Symp. 202e - Den von Platon geprägte Begriff der Dämonen erklärt: Richard Heinze, Xenokrates: Darstellung der Lehre und Sammlung der Fragmente, Hildesheim 1965, S. 89 ff. - Vgl.: der griechische *daimon* gilt allgemein als Verkörperung der Seele oder der Natur (Wörterbuch der Symbolik, Manfred Lurker Hg., Stuttgart 1979, „Dämonen“, S. 109-110). - Rosenberg, dessen Dämonenbegriff an biblischen Texten orientiert ist, leitet den christlichen Begriff der Engel von der griechisch antiken Bedeutung des Mittlerwesens als gute Boten Gottes ab (Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes, Mit e. Vorwort v. Otto Betz, 2. erw. Aufl., München 1986). – Für Mensching sind Dämonen personifizierte Macht und äußern einen dämonischen Willen (Gustav Mensching, Die Religion: Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze, Stuttgart 1959, S. 159-160).

³⁸⁵ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Joachim Ritter (Hg.), Basel 1972, „Dämonisch“, S. 4-5.

³⁸⁶ Paul Tillich, Das Dämonische: Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte, Tübingen 1926, S. 8. Das Bild des Dämonischen enthält ein identifizierbares Organisches gepaart mit Formen, die Missbildungen des Organischen als auch des Anorganischen sind. Der Dialektik in der Bedeutung des Begriffs ordnet er zu: Tier-Mensch, unbewusst-bewusst, rational-irrational (18). Ein nur Positives, z.B. das humanistische Geniale oder ein nur Negatives, das reine Böse, Satanische, lässt er in der Begriffsauffassung nicht gelten. Eine verwandte These vertritt Bernhart, für den das Dämonische ein Teil Gottes ist, in dem sich ein Gutes und eine Schattenseite manifestiert (Chaos und Dämonie, 1950, S. 38-47).

³⁸⁷ Ebd., S. 6.

³⁸⁸ Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, (Orig.-Ausg. 1853), Mit e. Nachwort von Dieter Kliche (Hg.), Reclam, Leipzig, 2. überarb. Aufl. 1996, S. 252, Nachwort, S. 418.

³⁸⁹ Lichtenstern, 1990, Bd. 1, S. 42ff.

³⁹⁰ Lichtenstern, 1992, Bd. 2, S. 18ff.

Pollock zeigt widrige Formen, die vollkommen selbständig, abstrakt im Raum bestehen, etwa in *Totem Lesson 2*, neben widrigen Formen aus denen indianische Masken oder die Figur des Schamanen zusammengesetzt sind, beispielsweise in *The Guardians of the Secret*. Aber er übernimmt auch Inhalte indianischer Kulturen, die ein Dämonisches aussagen, wie die Mondsymblik in den Mondfrauenbildern oder das Opferritual in *Pasiphaë* oder das Totemtier in *The She-Wolf*. Dabei ist die Entsprechung von dämonischer Form, dämonischem primitiven Gegenstand und dämonischem Inhalt der Bilder bemerkenswert. Pollock wollte nicht einen bestimmten Gegenstand oder eine bestimmte Form aus der primitiven Kultur entlehnen und sie ihrem Inhalt völlig entfremden, sie bleiben tatsächlich in seinen Kunstwerken dämonisch. Weil alle seine Stilmittel dämonisch geprägt sind, vom magischen Raum bis zu einer irrationalen Zeiterfahrung in der Bewegung loser unförmiger Teile sowie der „unschönen“ Metamorphose, die als solche selbst dämonisch ist und dämonisch in den formwidrigen metamorphosierten Formen wirkt, über die dämonischen Farbkontraste hinaus und die stechenden Farbeffekte, die dunkel, Signalrot, magisch Schwarz und Purpur oder bizarr erschrecken, ist von einer dämonischen Interpretation verschiedener Quellen zu sprechen.

Der Gehalt der Bilder bleibt den Bedeutungen indianischer Kultur verpflichtet. Pollocks Bilder sind ohne ethnologische Kenntnisse über Totemismus, Ritual und Mondsymblik nicht verständlich, auch wenn er diese mit seinen bildnerischen Möglichkeiten als Künstler nicht durch die Abbildung realer totemistischer Artefakte vermittelt, wie es die Bildinterpretationen im 2. Teil zeigen. Damit soll gesagt sein, dass sich Pollock in der Übernahme indianischer Motive, Formen und Kompositionen nicht sehr weit von den entsprechenden ethnologischen Bedeutungen entfernt, obwohl er nicht kopiert.

Pollock verbindet dunkle Motive ethnologischer Herkunft mit Gegenständen und Mythen, die von einer dämonischen Symblik geprägt sind,³⁹¹ ein methodisches Vorgehen, das Werner Hofmann allgemein in Dämonendarstellungen des 20. Jahrhunderts beobachtet.³⁹² Ein wesentliches Kriterium für die Bestimmung eines Dämons, die Zwittergestalt des Wesens, erfüllen die Figuren in indianischen Verwandlungsmaythen. Der Begriff der Dämonen oder des Dämonischen ist in der Kunstgeschichte häufig im Zusammenhang mit Geistern im Sinn des Animismus, einer Glaubensform der Naturvölker, anzutreffen.³⁹³ Die Religionsethnologie allerdings kennt den Begriff des Dämonischen oder der Dämonen nicht, weil sie danach trachtet, ein möglichst urteilsfreies Beschreiben vorzunehmen, und den Begriffen "Dämon" oder "dämonisch" keine Wertfreiheit zugestanden werden kann. Die Ethnologie erklärt

³⁹¹ Über die dämonischen Bedeutungen des Symbols im Götterbild alter Kulturen Amerikas schreibt Trimborn. Attribute in Tiergestalt treten als dämonische Symbole an die Stelle des nicht Darstellbaren. Die Symblik basiert auf dem Gedanken an fließende Übergänge zwischen Göttern, Menschen und Tieren. Bevorzugte Tierbilder sind Raubkatzen, Raubvögel, Schlangen, häufig auch die Verbindung zwischen Gottheiten und astralen Erscheinungen (Hermann Trimborn, Das Götterbild in den alten Kulturen Amerikas, in: Götterbild in Kunst und Schrift, Hans-Joachim Klimkeit Hg., Bonn 1983, S. 19-35). – In *The She-Wolf* und in den Bildern der Mondfrauen verbindet Pollock das Dämonische mit dem Weiblichen. Aber auch in *Pasiphaë* findet sich die Anspielung auf das Dämonische in der dämonischen Göttin. Vermittels des Mythos der Pasiphaë wird in diesem Kunstwerk indirekt die Mond-, Fruchtbarkeits- und Unterweltsymblik des Stieres angesprochen. Hund und Wolf in *The She-Wolf* sind selbst Träger einer symbolischen Bedeutung des Dämonischen. Eine Verbindung ergibt sich hier zu den Zwittergestalten der ethnologischen Mythen und der dämonischen Natur der Zwitterwesen, was sich in ihrer Bestimmung als Vermittler zwischen der rationalen und der irrationalen Welt begründet findet.

³⁹² Gedanken über die symbolstiftende Bedeutung des Idols und ihre Grundlegung in den formalen Aspekten waren bei der Ausstellung vorrangig. Er weist auf die dunkle Symbolsprache des Dämons hin und auf die Rückführung des Wesens auf antike Mythen mit einem furchtbaren Gehalt (Werner Hofmann, Einführung, in: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1963, S. 8-16; S. 12).

³⁹³ Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Otto Schmitt (Hg.), Bd. 3, Stuttgart 1954, "Dämonen", S. 1015-1027.

sogenannte dämonische Vorgänge unter den Stichworten Magie und Zauberei oder innerhalb des totemistischen oder animistischen Glaubens.

Der Begriff "Dämonismus" stammt aus der religionsgeschichtlichen Theorie und meint entweder die erste Stufe der Religion, noch vor dem Animismus, oder eine Spielart des Animismus.³⁹⁴ Dieser Bezug erweist sich im Lauf der Untersuchung mittels der ethnologischen Anleihen im Frühwerk von Pollock naheliegender als die psychologische Begriffsdefinition, wie sie Harten 1995 für die Kunstwerke von Pollock geltend machte mit der Formulierung: "Alle diese Ausdrucks-, Durchbruchs- und Formulierungsansätze galten der Beschwörung eines Pandämonismus aus der imaginären Tiefe des individuellen sowie des kollektiven Unbewußten."³⁹⁵ Er folgt damit einem gängigen Rückgriff auf die in der Tiefenpsychologie bei C. G. Jung als Dämonen umschriebenen Archetypen.

Da Pollock mit verschiedenen Darstellungen und Bedeutungsebenen ein möglichst vielschichtiges Spektrum des Dämonischen vorzustellen sucht, ist anzunehmen, dass seine Bilder eine Welt der Dämonie anbieten, die, unter Berufung auf die theoretischen Äußerungen der Abstrakten Expressionisten, mit der dämonisierten Welt der Naturvölker zu vergleichen ist, was den Künstler Adolph Gottlieb zu den Feststellungen gelangen lässt:

"In times of violence, personal predilections for niceties of color and form seem irrelevant. All primitive expression reveals the constant awareness of powerful forces, the immediate presence of terror and fear, a recognition and acceptance of the brutality of the natural world as well as the eternal insecurity of life. That these feelings are being experienced by many people thruout the world today is an unfortunate fact, and to us an art that glosses over or evades these feelings, is superficial or meaningless. That is why we insist on subject matter, a subject matter that embraces these feelings and permits them to be expressed."³⁹⁶
(Gottlieb, Rothko 13.10. 1943)

"My whole conception is primitive - of a certain brutality."³⁹⁷ (Gottlieb 1945)

Der theoretische Entwurf von Gottlieb sieht einen diabolischen, an ethnologischen Vorbildern orientierten Bildinhalt vor. Meyer Schapiro folgert: "Doch bereits bei kurzer Betrachtung zeigt sich, daß jede Schule der modernen Kunst ihre charakteristischen Gegenstände hat und daß diese einem Erfahrungskontext entspringen, der auch in die Formphantasie der Künstler weiterwirkt."³⁹⁸ Der Zusammenhang zwischen Metaphysik und dem Enigmatischen und Dunklen wird in Barnett Newmans spezifischem Verständnis von indianischer Kultur deutlich.³⁹⁹ Das Enigmatische und Dunkle ist an der Betonung dämonischer Motive und Symbolik im noch figürlichen Frühwerk bei Pollock und seinen Künstlerkollegen zu Beginn der vierziger Jahre ablesbar.

³⁹⁴ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Basel 1972, "Dämonismus", S. 5.

³⁹⁵ Harten, Als Künstler noch Helden waren, in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995 (S. 13-27) S. 17-18

³⁹⁶ Mark Rothko, Adolph Gottlieb, The portrait and the modern artist, Rundfunkmanuskript über 'Art in New York', radio WNYC, 13.10. 1943 (zit. aus: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb, New York 1981, Appendix B, S. 170-171; S. 171).

³⁹⁷ Adolph Gottlieb, A pair of inner men, in: Newsweek, 31. Dez. 1945, zit. aus: Rushing 1995, S. 160, S. 227, Anm. 226.

³⁹⁸ Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 148; Meyer Schapiro, The social bases of art, in: First American artists' congress, New York 1936, S. 31-37.

³⁹⁹ Barnett Newman, Das plasmische Bild, Teil 1, 1945 (Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 112-113); ders., Art of the South Seas (Barnett Newman, O'Neill, 1990, S. 100; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 146-147).

Das ethnologisch begründete Dämonische im früheren Werk von Pollock ist der Ausdruck seiner geistigen Verarbeitung ethnologischen Materials und dessen künstlerischen Interpretation. Der Ikonograph fragt nach dem Bildsujet, und die Antwort darauf liegt im Fall der behandelten Kunstwerke von Pollock zumeist im Bereich der Ethnologie der Indianer. Die Frage, was genau mit dem Dämonischen gemeint ist, betrifft nicht das Sujet, sondern die Art und Weise der Umsetzung vorgefundener ethnologischer Inhalte oder Bildquellen. Denn diese Aneignung könnte auch formbetont erfolgen, ohne emotionsgeladene Dramatik - aus Interesse an der ästhetischen formalen Qualität, wie es Bildvergleiche zum Sujet "Totem" im 2. Teil zeigen. In der dämonischen Interpretation des ethnologischen Materials drückt sich insbesondere das aus, was die ikonologische Methode erarbeitet: ein Gehalt. Irving Lavin beschreibt ihn auch mit "den gesellschaftlichen, symbolischen, philosophischen, ideologischen und theologischen Implikationen der dargestellten Themen".⁴⁰⁰ Ein Gehalt, der im Fall von Pollock in den Stimmungen des Kunstmilieus, einer persönlichen Neigung für Dämonisches und in der allgemeinen gesellschaftlichen Tendenz zu irrationalen Äußerungen begründet liegt.⁴⁰¹

So stellt seine Frau Lee Krasner über Pollock fest: "Für mich wurzelt Jacksons gesamtes Werk in dieser Periode [ungefähr Mitte der 30er]; Ich sehe danach keine scharfen Brüche mehr, sondern eine kontinuierliche Weiterentwicklung derselben Themen und Obsessionen...viele der abstraktesten, begannen mit mehr oder weniger erkennbaren gegenständlichen Formen - Köpfen, Körperteilen, Fabelwesen. Einmal, als eine solche Form sich herauskristallisiert hatte, fragte ich Jackson, warum er das Bild nicht so stehenlasse. Er antwortete: >Ich verschleierte die Bilder lieber.<"⁴⁰² Selbst seine erste Galeristin Betty Parsons berichtet: "Ich konnte nie mit Jack ausspannen. Er wurde sicher von Teufeln verfolgt."⁴⁰³ Und auch sein Freund Anthony Smith weiß über dessen Neigung zum Abstrusen:

"I have heard that he was fascinated by all sorts of things which he considered perverse. He seemed to be pretty familiar with Krafft-Ebing, and although he didn't advertise it, he thought it important. The subject was a factor in his art, in the forms in his paintings, animal and human, male and female, in the metamorphoses of his shapes, in his conception of the links between things."⁴⁰⁴

Pollock besaß eine Reihe aktueller Zeitschriften, von denen er in unterschiedlichen Zeitspannen mehrere Ausgaben gesammelt hat. Einige Beiträge aus dem Zeitraum von 1938 bis 1943 bestätigen die Tendenz zur Popularisierung dämonischer Themen in Kunst und Literatur. Pollock las "The Magazine of Art".⁴⁰⁵ Auffallend ist das häufige Auftauchen von Gemälden mit bacchanalen oder phantastischen Szenen aus dem Mittelalter oder Barock, vor

⁴⁰⁰ Irving Lavin, Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin, Aus dem Amerik. v. G. Burger u. A. Thiemann, in: Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Andreas Beyer (Hg.), Berlin 1992 (S. 11-22) S. 20.

⁴⁰¹ Roger Allen Larsen, Beyond the drip: Jackson Pollock and the demons within, California State University 1997.

⁴⁰² Interview mit B. Friedman 1969 (Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 136). - Lee Krasner berichtet weiter im Interview, dass er in den schwarz-weiß Bildern jedoch, in denen alte Vorstellungen durchbrachen, nicht mehr verschleierte, "he chose mostly to expose the imagery." (CR 4, D102a, S. 263). - Desweiteren äußerte sich Krasner über Pollocks Religiosität. Seine Familie wäre völlig anti-religiös eingestellt gewesen. In vielfacher Hinsicht fühlte er diesen Mangel und wurde mit der Zeit immer religiöser. Er wollte sogar eine kirchliche Trauung (du Plessix, Cleve Gray, 1967, S. 48-59; S. 50).

⁴⁰³ Francine du Plessix, Cleve Gray, 1967 (S. 48-59) S. 55. - Peggy Guggenheim berichtet, dass Krasner in den Verhandlungen mit Pollock häufig als Vermittlerin auftrat, weil Pollock ein schwieriger Charakter war. Wenn er betrunken war, konnte er geradezu teuflisch werden (Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt, 1980, S. 264).

⁴⁰⁴ Ebd., S. 53.

⁴⁰⁵ CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199.

allem im Jahrgang 1940. Abbildungen von Kunstwerken mit dämonischen Inhalten sind ebenso häufig anzutreffen. Ein Beispiel hierfür sind die Abbildungen der Fresken im Justizgebäude der Stadt Mexico City von José C. Orozco,⁴⁰⁶ ein Künstler, der für Pollock in dieser Zeit als Vorbild galt. Die Fresken zeigen die Bedrohung des mexikanischen Volkes durch fremde Kräfte, wobei diese als überdimensionaler Geist erscheinen, der mit einer Waffe über die Menschen einbricht.

Die von Pollock gelesene Zeitschrift "Now" von 1941 enthält den Beitrag "The Natural History of Satan". Ridley bejaht darin die Frage nach der Gestalt des Satans im 20. Jahrhundert mit dem Hinweis auf den Horror der vergangenen Kriege.⁴⁰⁷ Im Jahrgang 1938 der gesellschaftskritischen, links orientierten Zeitschrift "Partisan Review" ist ein Gedicht des englischen Schriftstellers Dylan Thomas abgedruckt, den Pollock nach Aussagen von Lee Krasner schätzte und von welchem er auch ab 1953 die gesammelte Lyrik besaß.⁴⁰⁸ Dieses Gedicht verbreitet mit christlichen Metaphern dämonischer Bedeutung die unheimliche Stimmung einer transzendenten Welt. Die Zeitschrift "The View" liefert 1943 einen Beitrag von Nicolas Calas, überschrieben mit "Within Good And Evil".⁴⁰⁹ Es handelt sich dabei um das literarische Gespräch eines Poeten innerhalb einer Orakelbefragung. Thema ist das Gefühl der Angst und die Hoffnung auf ihre Überwindung in einer Zeit, welche von der Faszination am Krieg geprägt ist. Das befragte Orakel verlangt in Phasen des Ungleichgewichts nach Opfern, aber es verrät dem Poeten auch, dass die Kunst die alleinige Möglichkeit bietet, mit dem Kosmos in Verbindung zu treten. Dieser Aufsatz lässt aufgrund der Verbindung der Begriffe "Angst" und "Kosmos" sowie des Lösungsvorschlages zur Angstbewältigung eine Parallele zu den Abstrakten Expressionisten, insbesondere zu Barnett Newman erkennen. Barnett Newman sieht in der Universalität ein Thema, dem sich die Kunst aus zeitgemäßen Angstvorstellungen heraus widmen sollte.⁴¹⁰

Ein Blick in die Bibliothek von Jackson Pollock verrät ein auffallendes Interesse an Prosa dämonischer Prägung aus dem 19. und 20. Jahrhundert.⁴¹¹ Aber auch Albertus Magnus, ein bedeutender Gelehrter des Mittelalters, ist mit dem Werk "Bewährte und approbirte sympathische und natürliche egyptische Geheimnisse für Menschen und Vieh" vertreten,⁴¹² worin sich unter anderem einige Ratschläge darüber finden, wie böse Geister im Menschen und im Tier gebannt werden und wie man Hexen, Zauberer oder Zauber erkennt und ihnen beikommt. Daneben stellt das im Besitz von Pollock befindliche Epos "Die Göttliche Kömodie" von Dante Alighieri, bestehend aus drei Teilen: 1. "Die Hölle", 2. "Das Fegefeuer" und 3. "Das Paradies", ein Kompendium aus antiker Mythologie und Astrologie dar, eingebunden in dämonischen Themen. Desweiteren findet sich selbst eine amerikanische Ausgabe von Goethes Faust aus dem Jahr 1932 in seinem Bücherbestand.

Einige Werke aus der gesammelten Belletristik Pollocks veranschaulichen exemplarisch das breite Spektrum dämonischer Vorstellungen, wodurch Pollock auch die historischen Dimensionen des Themas ermessen konnte, welches sich ihm in den zeitgenössischen Zeitschriftenbeiträgen in seiner Aktualität darbot.⁴¹³ So enthält die Bibliothek von Pollock die Erzählung "Der Weihnachtsabend" (1843) von Charles Dickens, in deren Verlauf die

⁴⁰⁶ The Magazine of Art, Washington, Vol. 34, Nr. 8, 1941, S. 408-411.

⁴⁰⁷ F. A. Ridley, in: Now, Nr. 7, Herbst 1941, 2. Teil, S. 27-30.

⁴⁰⁸ Partisan Review, Vol. 6, Nr. 1, Herbst 1938, S. 91. - CR 4, S. 196.

⁴⁰⁹ The View, New York, Series III., Nr. 1-4, April-Dez. 1943, S. 12, 32-33.

⁴¹⁰ Barnett Newman, Das plasmische Bild, Teil 1, 1945 (Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 112-113); ders., Malerei und Prosa/Frankenstein, 1945 (Barnett Newman, Bern, Berlin 1996) S. 138.

⁴¹¹ CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199.

⁴¹² Albertus Magnus, Bewährte und approbirte sympathische und natürliche egyptische Geheimnisse für Menschen und Vieh, Freiburg im Breisgau 1979.

⁴¹³ Gerhart Rindauer, Zum Dämonischen in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, 1963 (S. 17-20).

Geisterwelt der Verstorbenen auf der Erde schillernd und vielfältig in Erscheinung tritt.⁴¹⁴ Der Sinn der Heraufbeschwörung all dieser Geister ist, in dem noch lebenden Geschäftsmann Scrooge eine innere Wandlung zum Guten zu bewirken.

Den Begriff des Dämons gebraucht Fedor M. Dostojewski in "Die Dämonen" (1872) einerseits als erlebte nächtliche Erscheinung eines Phantasten im Rußland des ausgehenden 19. Jahrhunderts, andererseits verbindet er Dämonen mit einem gesellschaftlichen Atheismus, der in seinem Roman mit persönlichen verwerflichen Handlungen, aber auch mit politischen Verbrechen und gesellschaftlichen Fehlritten einhergeht.⁴¹⁵ Insofern ist die Existenz von Dämonen als Folge der Unmoral des Menschen und seines Glaubens an den Teufel und das Böse zu verstehen. In Mark Twains "Der geheimnisvolle Fremde" (1906-1910) ist das Vorhandensein des Teufels und böses Teufelswerk in Kriegen und anderen Übeltaten ablesbar.⁴¹⁶ Doch Twain verurteilt und moralisiert das Böse nicht, sondern stellt es als eine menschliche Selbstverständlichkeit dar. Im Traum des Lebens ist das Diabolische und Magische ebenso tatsächlich wie alltägliches Glück und Leid. Von Nathaniel West ist mit der Erzählung "Miss Lonelyhearts" eine moderne Version des Bösen in der Bibliothek von Pollock vorhanden.⁴¹⁷ Das Böse erscheint hier in der Verlogenheit einer modernen Gesellschaft, die sich unter dem Deckmantel christlich-sozialen Verhaltens als kaltblütig erweist.

Pollocks dämonische Interpretationen ethnologischen und mythologischen Materials eröffnen den Aspekt des Weiblichen in den Mondbildern und in den Kunstwerken *Pasiphaë* (28. Abb.) und *The She-Wolf* (46. Abb.) innerhalb einer ausgewiesenen Fruchtbarkeitssymbolik einzelner Bildmotive. Eine Thematisierung des Weiblichen ist jedoch in der Theorie des Abstrakten Expressionismus nicht zu finden, dagegen aber im Surrealismus, dessen später Vertreter, André Masson, deutliche Analogien zu Jackson Pollock aufweist. Bei Masson sind das Weibliche, die Frau, das Sexuelle und das Erotische häufig mit totemistischen Vorstellungen verbunden, die sich aus dem surrealistischen Gedanken an Eros und Thanatos erklären.⁴¹⁸ Doch bei Pollock fehlen ausgesprochen erotische Motive. Pollock verknüpft das Weibliche mit Motiven, deren Bedeutungen auf den Fruchtbarkeitsgedanken abzielen, welcher in vielen Mythen und Symbolen thematisiert ist, weil er grundlegende existentielle Fragen berührt. Pollock gibt dem Weiblichen ein Dämonisch-Magisches, wodurch die spirituelle, irrationale Seite des Weiblichen in seinen Bildern vorherrscht und nicht wie im Surrealismus die sexuell-erotische. Pollock fand in den Symbolen des Weiblichen einen künstlerischen Lösungsvorschlag, womit er der Magie zu einem Ausdruck verhalf. Das Weibliche oder die Frau dient Pollock nur zur Veranschaulichung von Magie und metaphysischen Fragen der Fruchtbarkeit. Das Bild der Magie tritt uns in Symbolen des Weiblichen vor Augen. Die von Barnett Newman vorgenommene Abgrenzung des Abstrakten Expressionismus vom Surrealismus im Begriff der Magie macht Pollocks eigene Stellung deutlich:

⁴¹⁴ Charles Dickens, *Der Weihnachtsabend*, Zürich 1918.

⁴¹⁵ Fedor M. Dostojewski, *Die Dämonen*, Übertr. v. E. K. Rahsin, Frankfurt a. M., Hamburg 1970, S. 421, 422, 426, 428, 438, S. 552.

⁴¹⁶ Mark Twain, *Gesammelte Werke*, Übertr. v. Otto Wilck, Bd. 5, München 1967, S. 652, 657, 661, 702, 726.

⁴¹⁷ Nathaniel West, *Miss Lonelyhearts*, New York 1933.

⁴¹⁸ Nadia Choucha, *Surrealism & the occult: Shamanism, magic, alchemy, and the birth of an artistic movement*, Rochester, Vermont 1992, S. 75ff.

”We must come to the conclusion that it must have been illusion for the artists themselves, that they practiced illusion because they did not themselves feel the magic. For realism, even of the imaginative, is in the last analysis a deception...Here is the dividing line between the surrealist and the Oceanic artist. We know the primitive artist attempted no deception. He believed his magic. We feel it, too, because we can see that it came from deep convictions, that it was an expression of the artist’s being rather than his beliefs.”⁴¹⁹ (Newman 1946)

Newmans Auffassung von Magie und die frühen Kunstwerke von Jackson Pollock veranschaulichen, dass die frühen Abstrakten Expressionisten Magie nicht nur als ein theoretisches ethnologisches Faktum betrachten, sondern um eine künstlerische Reflexion bemüht sind. Zu diesem Zweck dient das Werk von James G. Frazer ”Der Goldene Zweig”, ein wertvolles Kompendium zum Magiebegriff - einer von den frühen Abstrakten Expressionisten bewusst dämonisch verstandenen Magie, weil sie ihre eigene Existenzangst im Spiegel der Zeit nur in dieser Art ausdrücken und nicht beschönigen wollen. Magie versteht Jackson Pollock aus dem totemistischen Glauben der Naturvölker heraus. Im Totemismus ist der Glaube an ein Seelenleben und eine beseelte Welt unmittelbar mit magisch-dämonischen Vorstellungen und Konzepten verbunden, die sich auch im praktischen Leben der Naturvölker niederschlagen. Die magisch-dämonischen Bildentwürfe von Pollock sind vom Totemismus inspiriert und deshalb spirituell von dem Gedanken an seelische Vorgänge durchdrungen. Es muss betont werden, dass die Kunstwerke und die theoretischen Äußerungen der Abstrakten Expressionisten selbst in ihrer Frühphase im Gegensatz zum Expressionismus keinen emotionalen Ausdruck von Angst oder Schrecken suchen. Ihre Definition von Angst wollen sie im Spirituellen, Magischen ausgedrückt und verstanden wissen, gerade weil für sie darin das Dämonische liegt. Dieses Mysteriöse ist begrifflich in seiner Funktion vielmehr ein Vermittelndes zwischen einer irrationalen und rationalen Welt, aber nicht ein emotional oder moralisch intendiertes Böses.

Das Dämonische ist dann ein Hilfsmittel zum Umgang mit der modernen Existenzangst und ihrer Bewältigung. Es ist das ethnologisch begriffene Dämonische, weil die Naturvölker die Wirkungsweise des Dämonischen ebenfalls zum Umgang mit existentiellen Problemen und ihrer Bewältigung nutzen. Es ist auch deshalb das ethnologisch begriffene Dämonische, weil sich Pollock auf den Animismus bezieht, eine ursprüngliche Religionsform. Aus dieser Betrachtung wird auch begreiflich, weshalb diese Künstler in ihrer weiteren Entwicklung eine abstraktere Lösung und die Visualisierung eines reinen Spirituellen vorziehen. Barnett Newman sagt, die neue Kunst ist eine religiöse Kunst, welche das Erhabene sucht,⁴²⁰ denn im abstrakten Ausdruck, bewegt von Gedanken der Lebensangst, gewinnt der Künstler im Bild die Gelassenheit und Erhabenheit gegenüber der Welt und dem Leben in einem spirituellen, religiösen Sinn⁴²¹ - eine Form von Überwindung des Lebens kraft der Askese im Artifizialen. Diese künstlerische Entwicklung offenbart sich schon in den abstrakten Tendenzen in der Gestaltung von Raum und Figur im Frühwerk von Jackson Pollock. In diesem Sinn schreibt

⁴¹⁹ Barnett Newman, *Art of the South Seas*, 1946 (Barnett Newman, O’Neill, 1990, S. 101-102; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 148).

⁴²⁰ Barnett Newman, *The sublime is now*, 1948 (Barnett Newman: *Schriften und Interviews 1925-1970*, Aus dem Amerik. v. Tarcisius Schelbert, Bern, Berlin 1996, S. 176-179).

⁴²¹ Zu Religiösität und Abstraktem Expressionismus, siehe Monika Wagner, *Das Problem der Moderne*, in: *Moderne Kunst 1.: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Monika Wagner (Hg.), Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991 (S. 15-29) S. 27. Sie kritisiert die von Robert Rosenblum aufgestellte These einer sich in der monochromen amerikanischen Malerei äußernden religiösen Sehnsucht in der Tradition der Romantik. Sie bejaht zwar eine mögliche subjektive religiöse Erlebnisdimension, doch sei dies nicht die allgemeine Bedeutung monochromer Malerei, sondern allein der Verweis auf etwas außerhalb des Kunstwerkes.

Werner Haftmann: "Auffallend ist das Heraldische und Kultisch-Zeremonielle, dem wir immer wieder im Werk Pollocks begegnen können."⁴²²

Lucie Schauer schreibt in der Einführung zu der Berliner Ausstellung "Elementarzeichen" (1985) über die "Ebene des Magischen" und den "Spiritualismus des Zeichens", welche in der modernen künstlerischen Aneignung von Elementarzeichen angesprochen seien. Das Elementarzeichen ist, im Unterschied zu den komplexen Bedeutungsgehalten des Mythos und des Symbols, Teil einer einfachen Ausdrucksweise. Es sei vor allem deshalb magisch, weil es einer "magisch-archaischen (Zeit)Ebene" entstammt.⁴²³ Das Magische oder die Magie, bezogen auf eine frühzeitliche Kulturstufe, die wir bei Naturstämmen antreffen, erstreckt sich weit über das Elementarzeichen hinaus - es drückt sich sowohl im Mythos und Symbol der Naturstämme als auch im Ritual, Kult sowie im animistischen und totemistischen Glauben aus. Was aber Schauer deutlich macht, ist, dass sich das Magische und Spirituelle in jedem Elementarzeichen äußert, ganz gleich, wofür es steht.

Das kommt daher, weil der Wirkungsort des Magischen gerade dort ist, wo die Sprache als ein geistiges Ausdrucksmittel die Grenze der Einfachheit erreicht hat und die Schwelle zum Bereich des Seelischen berührt, einem im Gegensatz zum geistigen Bereich irrationalen Gebiet, in welchem das Magische und Spirituelle und auch das Dämonische beheimatet sind, die allesamt Funktionen der Interaktion zwischen dem Geistigen und Seelischen in seinem Grenzbereich übernehmen. Die Existenzangst der Künstler des 20. Jahrhunderts, die sich der Elementarzeichen und anderer primitivistischer Motive bedienen, ist mit der Urangst der Naturvölker im weitesten Sinn vergleichbar.⁴²⁴ Aber die Existenzangst ist auch das Indiz für ein deutliches Unbehagen in einer sich betont rational gebenden industriellen Zeit. Einer Zeit, die jetzt in der nachindustriellen Periode versucht, den Bereich des Seelischen oder Irrationalen mehr in das Leben zu integrieren, um eine größere Ganzheit, Wahrhaftigkeit und damit eine größere Erfüllung des Menschen anzustreben. Deshalb bedienen sich diese modernen Künstler der Wirkungsweise des Magischen, Spirituellen und Dämonischen, welche sie in der Lebenswelt der Naturvölker vorfinden. Einher geht hiermit eine Neubewertung der Naturvölker, die Infragestellung herkömmlicher moralischer und ästhetischer Werte sowie die soziale Aufwertung bisher benachteiligter Gruppen wie der Frau in der modernen Gesellschaft oder der Behinderten.

Ist, unter Bezugnahme auf die theoretischen Aussagen von Gottlieb, Rothko und Newman, eine künstlerische Fassung der modernen Lebensangst gesucht, welche sich in den dämonischen Bildern von Pollock äußern soll, dann deshalb, weil diese Angst ihre Figuren gefunden hat, durch welche sie sich auf verschiedene Art und Weise präsentieren kann. Die Angst, welche vermittels der Figuren wirkt, ist eine mit Hilfe von Mythen und Symbolen analysierte und integrierte Angst, die in ihren geistesgeschichtlichen Formen vorgebracht und damit aktualisiert wird. Die Aktualisierung von Angst bei Pollock ist keine Anklage und keine Bannung, sondern eine geistige und sinnlich-ästhetische Annäherung an den Begriff der Angst, dem somit Akzeptanz, Billigung und Integration zuteil wird.⁴²⁵

Angst stellt für Pollock nicht eigentlich eine Bedrohung dar, sondern gehört zu den existentiellen Erfahrungen, mit denen sich der Mensch insbesondere in den Naturstämmen auseinandersetzen muss. Religionserfahrung im Überlebenskampf geht von einem Glauben an Seelenvorgänge aus und bedeutet eine Angstbewältigung vermittels des magisch-irrationalen

⁴²² Werner Haftmann, Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel, in: Seit 45, Bd. 1, Brüssel 1970 (S. 13-49) S. 23. Er sieht das Kultisch-Zeremonielle archaisch in *Blaue Pfähle* verwirklicht.

⁴²³ Lucie Schauer, Zeichen - von Jahrtausenden, in: Ausst.-Kat., Elementarzeichen: Urformen visueller Information, Neuer Berliner Kunstverein e.V., Berlin 1985 (S. 7-8) S. 7.

⁴²⁴ Inken Nowald, Elementarzeichen in der klassischen Moderne, in: Ausst.-Kat., Elementarzeichen, Berlin 1985 (S. 35-49) S. 35.

⁴²⁵ Vgl.: Joseph Bernhart, Chaos und Dämonie: Von den göttlichen Schatten der Schöpfung, München 1950.

Zugangs.⁴²⁶ Grundlage hierfür ist ein Bewusstsein für Seele und Körper. Der Überlebenswille fordert ein hohes Maß an psychischer Kraft, welche durch Konzentration, Autosuggestion und Manipulation gestärkt werden kann.

Es entsteht ein magischer Wille, der eine Stärkung der inneren Abwehrmechanismen bewirkt. Das Dämonische ist ein wesentlicher Bestandteil des gelebten Glaubens an eine Beseelung aller Dinge und der Lebendigkeit der Seelen im Opferritual. Es zeigt sich in den Tänzen und Initiationsriten und ist das wichtigste Mittel des Schamanen zur Bewältigung seiner Aufgaben.⁴²⁷ Rubin verweist auf die ethnologischen Erkenntnisse von Claude Lévi-Strauss aus "Strukturelle Anthropologie" (1967), welcher feststellte, dass Riten eine substantielle psychologische Sicherheit bereitstellen.⁴²⁸ Solche Untersuchungsergebnisse finden in dem niedrig eingeschätzten geistigen Stand der Naturvölker Potentiale, die durchaus etwas Sinnvolles und Brauchbares enthalten.

Auf einer tieferen Ebene der Bildaussage drückt sich bei Pollock im Nebulösen die Thematisierung einer "anderen Welt" aus, die magische Welt des Übersinnlichen. Indem er das Irrationale abstrakt aufzufassen weiß, verschafft er dem Irrationalen Legitimation und rückt es auf die gleichberechtigte Ebene der Welt der Rationalität. Dämonen als Figuren haben heute für uns keinen Realitätsbezug mehr, aber der Begriff des Dämonischen als etwas Atmosphärisches ist uns verständlich. Es ist festzuhalten, dass uns in den metamorphosierten Formen, in den Mischwesen, in der Erahnung eines Verwandlungsgeschehens, eine Grenzerfahrung zuteil wird, die in das Erkennen von Spiritualität führt - in der Bildwerdung, also der Materialisierung des Dämonischen. Eine Spiritualität, die allerdings durch das Dämonische nicht jene Reinheit aufweist, welche die Theologie der Spiritualität unterlegt, sondern es sind seelische Bedürfnisse, die in Verbindung mit dem Geistigen, eine Beschwörung der Verbindung mit dem Göttlichen suchen. Christa Lichtenstern schreibt über Ovids Metamorphose, dass diese das Wunder der Verwandlung schildere, welches im Verlauf existentieller Grenzerfahrungen im Naturbereich geschieht.⁴²⁹ Gerade die existentielle Naturerfahrung ist es, was Pollock in den antiken Mythen und in der ursprünglichen Symbolik indianischer Kultur verarbeitet sieht, und was ihn dazu bewegt, diese für seine Darstellung existentieller Bedürfnisse, die sich im Seelischen abspielen und einen dämonischen Ausdruck finden, zu nutzen.

⁴²⁶ Cassirer geht davon aus, dass Religion ausschließlich eine anthropologische Ursache hat und aus der Angst vor übernatürlichen Mächten hervorgeht (Ernst Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung, Tübingen 1932, S. 240).

⁴²⁷ Findeisen schreibt über die tierische Seelenform im Menschen. Einige Mythen handelten von einem Liebesverhältnis zwischen einem Tier und einem Menschen (16), wobei das hieraus hervorgehende Kind halb Tier halb Mensch ist. Es sei hier an den Minotaurus im Mythos der Pasiphaë erinnert. Findeisen berichtet desweiteren über den Werdeprozess eines Schamanen, der, bevor er sein Amt ausüben kann, zerstückelt worden sein muss, damit alle Krankheitsdämonen, die er später aufsuchen soll, ein Körperteil von ihm haben (28). Hierin äußert sich ein weiteres Mal das Zerstückelungsmotiv in der Kultur der Naturvölker (Hans Findeisen, Das Tier als Gott, Dämon und Ahne: Eine Untersuchung über das Erleben des Tieres in der Altmenschheit, Stuttgart 1956, S. 6-7, 12-16, 20, 26, 42, 56). - James G. Frazer, dessen Werk "Der Goldene Zweig" zum Klassiker der Ethnologie avancierte, beschreibt die Seele im ethnologischen Sinn als ein "konkretes stoffliches Ding". Seelen könnten nach Auffassung der Wilden auch Lebenden entrissen werden und sich freiwillig entfernen und durch Fernwirkung anderes beseelen. Es dürfe der Seele kein Schaden zugefügt werden (James George Frazer, Der goldene Zweig: Eine Studie über Magie und Religion, Ungek. Ausg., Bd. 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 31, 270, 969).

⁴²⁸ William Rubin, Der Primitivismus in der Moderne: Eine Einführung, in: Primitivismus, 1984 (S. 8-91).

⁴²⁹ Christa Lichtenstern, Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Metamorphose: Vom Mythos zum Prozessdenken; Ovid-Rezeption, surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst, Weinheim 1992, S. 2. Die christliche Ikonographie kennt drei Metamorphosen: die Verklärung (Tod), Eucharistie und Jüngstes Gericht; im Gegensatz zur modernen individuellen Verwandlungsauffassung und Selbsterfahrung oder einem Naturlyrismus, welcher etwa die vegetabile Metamorphose der Daphne als eine positive Wende auffasst.

Was kann Metamorphose nach dem Zweiten Weltkrieg sein ? Diese Frage stellt sich Lichtenstern, die in Kunstwerken der internationalen Avantgarde immer wieder Titel wie "Wandlung", "Verwandlung", "Genesis", "Wachstum" und "Entfaltung" entdeckt.⁴³⁰ Unbedingt verbindet sie mit metamorphischen Kunstwerken den politischen Gedanken an eine in den Kriegsjahren geschändete Gesellschaft, die Zerstörung jeglicher Halt stiftender Werte und damit einhergehend die Bewusstmachung von Verletzung und notwendiger Erneuerung, auch wenn sich letztere in einer Desorientierung wiederfindet, die sich als Identitätsproblem der Nachkriegszeit herausstellt. Die Metamorphose in der Kunst der existentialistischen Epoche hat vieles zu leisten, so Lichtenstern. Sie betont dabei das Thema des Unvermögens in der Entfremdung.

In der Literatur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ist die Dämonisierung des Bösen und seine Popularität zu beobachten.⁴³¹ Das Dämonische aber ist eine Spezifizierung von Aura, so dass der Wahn und die Obsession eine Abbildung finden. Wenn Rosenberg schreibt, "daß in der modernen Kunst die Darstellung des Dämonischen mit all seinen Attributen des Schillernden, Unheimlichen, Erschreckenden, Glitschigen und Spukhaften, des Zersetzten und Aufgewühlten, des Dunklen und Perversen weitaus überwiegt",⁴³² dann liegt die Frage nahe, wofür das Bild des Dämonischen im 20. Jahrhundert steht. Es gibt geteilte Meinungen darüber, ob eine Visualisierung das Dämonische bannt oder beschwört.⁴³³ Einigkeit herrscht jedoch darüber, dass das Bedrohliche in der Kunst Vergegenwärtigung eines Hässlichen ist,⁴³⁴ welches sich in der als absurd und geschändet empfundenen gesellschaftlichen Zeit des 20. Jahrhunderts findet.⁴³⁵ Die feststellbare Ästhetik des Hässlichen erfährt auf diese Weise eine Verteidigung. Indem das Dämonische Legitimation erfährt, wird das Irrationale im ontologischen Sinn auf die Seinsebene erhoben. Es könnte auch sein, dass hiermit ein natürlicher harmonischer Zustand, ein gesellschaftliches Gleichgewicht, wiederhergestellt werden soll.

Es ist zu überprüfen, inwieweit die von Rosenkranz in seiner "Ästhetik des Häßlichen" 1853 aufgeführten Typen des Hässlichen als "Negativschönes"⁴³⁶ auf den Metamorphosenbegriff Anwendung finden. Für den Abstrakten Expressionismus bedeutet der Bezug des Hässlichen zur Angst, zum angsterregenden Dämonischen, das Moment des Vermittelnden zwischen zwei Bereichen. Das Hässliche nach Rosenkranz ist Formverletzung, Formlosigkeit und Unmoral, sowohl materiell, physisch als auch geistig und politisch.⁴³⁷

⁴³⁰ Ebd., S. 297ff.

⁴³¹ Peter Michelsen, Mephistos >eigentliches Element<: Vom Bösen in Goethes >Faust<, in: Das Böse: Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen, Carsten Colpe, Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hgg.), Frankfurt a.M. 1993 (S. 229-255). - Norbert Bolz, Das Böse jenseits von Gut und Böse, in: Das Böse: Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen, Carsten Colpe, Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hgg.), Frankfurt a.M. 1993 (S. 256-273).

⁴³² Alfons Rosenberg, Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes, Mit e. Vorwort v. Otto Betz, 2. erw. Aufl., München 1986, S. 303.

⁴³³ Werner Hofmann ist der Meinung, dass das Dämonische in der Kunst die Funktion der Bannung ausübt (Einführung, in: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, Wien 1963, S. 8-16). - Dagegen erkennt Max Peter Maass in den Kunstwerken von Masson, Ernst, Dalí und Klee die Beschwörung eines Dämonischen (Maass, Das Apokalyptische in der modernen Kunst, München 1965, S. 127-144).

⁴³⁴ Norbert Bolz 1993 (S. 256-273).

⁴³⁵ René Huyghe, Kunst und Seele, München, Zürich 1962, S. 485-547. - Rosenberg 1986, S. 309. - Heinz Mode, Fabeltiere und Dämonen in der Kunst: Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart 1974 (S. 7-32) S. 17.

⁴³⁶ Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, (Orig.-Ausg. 1853), Mit e. Nachwort von Dieter Kliche (Hg.), Reclam, Leipzig, 2. überarb. Aufl. 1996, Einleitung, S. 14.

⁴³⁷ Ebd., Nachwort, S. 418. Vgl. S. 62-70: Seine Ästhetik des Hässlichen gliedert sich auf in: Formlosigkeit (Kunstform), amorph (Unbestimmtheit der Gestalt), asymmetrisch, disharmonisch – Inkorrektheit (Stil, Künste) – Defiguration und Verbildung im moralischen Sinn. Dem stellt er voran: Das Hässliche als das Negative oder Unvollkommene in der Natur, im Geist, in der Kunst, und das Wohlgefallen daran.

Er argumentiert weiter aus seiner moralischen Haltung gegenüber dem Bösen. Das Gespenstische sieht er daher, ethisch und religiös betrachtet, in einem Bösen des Verbrechers, das nur nichtig sein kann. Ein nichtiges Böses nennt er das Gespenstische im Verbrecher: "Weiß der Wille endlich sich als den prinzipiell bösen, der sich als den Schöpfer einer Welt des Nichts benimmt und daran seine widrige Freude hat, so wird er diabolisch. Ein solcher Wille ist in seiner Negativität zugleich dämonisch, und dies Dämonische ist in seiner Erscheinung das Gespenstische."⁴³⁸ Rosenkranz schreibt, dass er das Böse nur von einem ethischen und religiösen Standpunkt aus als eine Form des Hässlichen betrachten kann, nicht aber aus einer der Natur oder dem Realismus verpflichteten Blickweise.⁴³⁹

Für Lichtensterns Metamorphosenbegriff ist die Deformation nur ein Stilmerkmal. Viel zu wenig Beachtung schenkt sie der im 20. Jahrhundert geradezu gepflegten Hässlichkeit in der Ausbildung von Mischwesen oder anderer Gegenstände. Nicht erwähnt werden die Missbildungen und Mutationen der Natur. Unbeachtet bleibt die Tatsache, dass die Natur nicht nur hin zum Höheren zu bilden vermag, sondern darin garnicht unterscheidet, weil sie nicht ästhetisch bewertet. Die Naturgesetze kennen alle Stadien des Hässlichen wie des Schönen, des Sterbenden wie des Wachsenden. Die „dämonische“ Metamorphose ist daher selbst in den Naturgesetzen inbegriffen, was vor einigen Jahrzehnten noch nicht erkannt worden ist. Heselhaus ist 1953 noch der Meinung, dass sich Metamorphosen-Vorgänge in einem außernatürlichen Raum abspielen.⁴⁴⁰ Die Hässlichkeit als Gegensatz zum Schönen tritt sowohl im tragisch-dionysischen Metamorphosebegriff bei Masson auf, als auch in der phantasmagorischen Metamorphose bei Picasso. Was viele Künstler des 20. Jahrhunderts mit der Gestaltung eines Hässlichen meinen, ist im Gegenzug zum Klassischen und gegen Goethes Postulat des Schönen die Rechtfertigung eines Irrationalen, die Legitimation für das Hässliche.

Das Dämonische in der modernen Kunst ist ohne Wertung die Akzeptanz einer Seinerscheinung und eine größere Wahrheit gegenüber dem Leben in der Integration des Irrationalen. Es ist weiter der Ausdruck für eine größere Toleranz gegenüber den Naturerscheinungen und Lebensformen, auch gegenüber den möglichen Entwicklungen des Menschen. Das Hässliche ist nicht mehr das Böse, sondern unterliegt der Entwicklung, einem Prozess, in dessen Verlauf es nur als ein Übergangsstadium erscheint.⁴⁴¹

⁴³⁸ Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, (Orig.-Ausg. 1853), Mit e. Nachwort von Dieter Kliche (Hg.), Reclam, Leipzig, 2. überarb. Aufl. 1996, S. 262.

⁴³⁹ Ebd., S. 262.

⁴⁴⁰ Für Heselhaus widersprechen die Metamorphosen-Vorgänge den Naturgesetzen (Clemens Heselhaus, *Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen*, in: *Euphorion*, 3. Folge, 47. Bd., 1953, S. 121-146, S. 123).

⁴⁴¹ Hier spricht sich eine dem Geschichtlichen zugewandte Haltung ebenso aus wie die Erfahrung aus der Existenzphilosophie: das Existieren als Entwicklung, Prozess und Metamorphose. Die Zeiterfahrung ist im Erfassen des Existierens und des Erlebens ganz wesentlich. Die moderne Psychologie ist, auf der Basis der Archetypenlehre C. G. Jungs und unter der Berufung auf Ursprungsmythen und antike Mythen, darum bemüht, das Schreckliche in allen Lebensbereichen, hier auch das Dämonische, zu akzeptieren und tatsächlich als Schatten des Lichts zu integrieren, aber unter dem Vorbehalt dieses möglichst unter der direkten Ansprache zu ritualisieren, vielleicht auch mit Hilfe der Komik (Siehe: *Das Schreckliche: Mythologische Betrachtungen zum Abgründigen im Menschen*, Zürich 1990). Das Irrationale wird selbst in der Psychologie nicht mehr im Freudschen Sinn psychologisiert, ja nicht einmal moralisch bewertet. Vielleicht hat die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts mit ihren dämonischen Bildern die Funktion erfüllt, ein geschädigtes gesellschaftliches Gleichgewicht, ein ungesundes Klima, zu verbessern. Die dämonischen Kunstwerke haben die Schuld und die Verletzung der vergangenen Kriegsjahre moralisch entlastet. Dagegen stellten sie die seelische Erneuerung vermittelt eines religiösen Spiritualismus.

II. BILDINTERPRETATIONEN: MYTHEN UND SYMBOLE IN POLLOCKS KUNSTWERKEN VON 1941-45

1. Die Mondfrauenbilder: The Moon-Woman Cuts the Circle (ca. 1943)

1.1 Symbolik des abnehmenden Mondes

Der Bildtitel *The Moon-Woman Cuts the Circle*, ca. 1943 (6. Abb.),⁴⁴² benennt die im Kunstwerk von Jackson Pollock erscheinende Einzelfigur und die von ihr ausgeführte Handlung: Die Mondfrau ist im Begriff, den Kreis zu zerschneiden. In der linken oberen Bildhälfte ist ein halbkreisförmiges rotes Gebilde zu sehen, auf welches im unteren Bereich kleine Rauten folgen. Rechts davon am oberen Bildrand erscheint ein Dolch und es folgt die Figur der Mondfrau, welche nach dem Dolch und dem roten Gebilde zurückblickt. Diese drei Bildelemente sind nicht nur durch den Blick der Mondfrau miteinander verknüpft, sondern auch durch die im Bildtitel bezeichnete Handlung: Die Mondfrau zerschneidet den Kreis mit Hilfe eines Dolches. Der Dolch ist ihr somit attributiv als Werkzeug beigelegt. Da sie laut Bildtitel einen Kreis zerschneidet, kann der Kreis im Bild dargestellt sein. Aufgrund der schwungvollen schwarzen, weiß untermalten Linie, welche das rote Gebilde und den Dolch verbindet, von dessen Schneide es blutrot herabtröpft, ist anzunehmen, dass der Dolch als Waffe von der Mondfrau in das rote Gebilde geführt wurde. Es ist möglich, dass es sich bei dem Gebilde in Form eines Halbkreises um den im Bildtitel genannten zerschnittenen Kreis handelt. Die Farbe Rot des Halbkreises ist nur in der Figur der Mondfrau wiederzufinden, so dass an eine Zusammengehörigkeit der beiden Bildmotive gedacht werden kann.

Da die Mondfrau den Mond symbolisiert, ist es naheliegend, bei dem Gebilde an die natürliche Form des Mondes zu denken und daran, dass sich die Mondform phasenweise verändert. Er nimmt ab und wird halbkreis- bis sichelförmig, dann nimmt er wieder zu. Es handelt sich um das Bild des abnehmenden Mondes, weil die Mondfrau in die Materie des vollen Kreises einschneidet und er dadurch seine geschlossene Form verliert. Außerdem ist der Halbkreis nach rechts offen, das entspricht der Gestalt des abnehmenden Mondes. Die Rauten oder Rhomben, welche unterhalb des restlichen Mondrandes die verschwindende Materie des Mondes in der Fläche bezeichnen, sind allgemein Symbole für die weibliche Sexualität und stehen damit für die irdischen und chthonischen Mächte.⁴⁴³ Damit zeigt die Symbolik der Rauten eine Parallele zur Mondsymblik. Die mit der Handhabung einer Waffe einhergehende Verletzung der Mondsubstanz wird zum zentralen Motiv. Jetzt, nachdem der Dolch den Kreis des Vollmondes durchschnitten hat, zerfällt dieser. Ein Teil aus ihm wird zur Figur der Mondfrau am rechten oberen Bildrand, deren Farbigkeit, der rote Kopf und der rote Rumpf, die Zugehörigkeit zum roten Mondrand anzeigt. Das Zurückblicken und Weglaufen kennzeichnen ihre Flucht und steigern die Spannung der Handlung. Ab der Hüfte werden die Beine als weiße, schwarz umrandete Formen sichtbar. Zum Springen ist das vordere Bein weich eingekrümmt, das hintere Bein nach hinten weit ausgestreckt.

Ein Aufsatz über die vielfältigen Bedeutungen der Farbsymbolik der verschiedenen Völker in dem von Pollock gelesenen amerikanischen ethnologischen Jahresbericht der Smithsonian Institution (BAE) eröffnete ihm die Möglichkeit, ursprüngliche Farbbedeutungen, auch

⁴⁴² CR 1, 90; vgl.: Landau 1989, S. 273.

⁴⁴³ Becker 1992, S. 242.

indianische Farbsymbolik in eine neue Verbindung von Gegenstand und Farbe einzubringen.⁴⁴⁴ Die Farbsymbolik der amerikanischen Indianer ist differenziert und weicht von der europäischen stark ab. Jeder Stamm ordnet den vier Himmelsrichtungen jeweils eine Farbe zu. Dabei ist diese Farbzuteilung von Stamm zu Stamm unterschiedlich, so dass die indianische Farbsymbolik allein für die Untersuchung nicht dienlich ist, auch wenn, wie es Werner Haftmann vermerkt, die Beschäftigung mit der Mythik der Indianer und deren mythische Farbbedeutung für Pollock von Interesse war.⁴⁴⁵

Feststellbar ist, dass Pollock im wesentlichen einer christlichen und modernen Farbsymbolik folgt. Der Blauton des Bildhintergrundes weist diesen als Himmelsraum und unendliches All aus, in welchem das Gestirn des Mondes erscheint. Das Ausdehnen der reinen Farbe in der Fläche führt zu einer Betonung der Farbsymbolik. Die weißen geschwungenen Formen am unteren Bildrand muten wie Wolken an, auf denen sich die Mondfrau fortbewegt. Die Farbsymbolik der Naturphänomene kann weiter auf die Farben Rot und Gelb übertragen werden. Möglicherweise weist das Gelb auf die Präsenz der Sonnensymbolik im Bild hin. Die Farbe Rot ist als solche nicht dem Mond zuzuordnen. Sie ist jedoch als Farbe der Aggressivität und des Verbrechens mittelbar in der dunklen Mondsymblik enthalten.⁴⁴⁶ Regina Lange (1995) spricht von einer Anlehnung an Miró im Punkt der Farbigeit.⁴⁴⁷ Geschickt weiß Pollock, das hinsichtlich der Farbkombination gewählte Vorbild Mirós zu nutzen. Neben der indianischen Farbkontrastierung von Blau und Rot, in Entsprechung zu Miró, wählt er die Farbe Rot im wörtlichen Sinn der "Rothaut" für den Kopf und Rumpfbereich seiner Mondfrau und zeigt somit motivisch sowohl ihre Zugehörigkeit zum indianischen Kulturbereich als auch ihre im Bild wirksam werdende Bedeutung von Aggressivität und Aktion farbsymbolisch an.

Von Langhorne ist 1979 eine Einzelinterpretation zu *The Moon-Woman Cuts the Circle* erschienen.⁴⁴⁸ Der in diesem Aufsatz kompliziert vorgeführte psychologische Interpretationsansatz auf der Basis der Werke von C. G. Jung deutet die Darstellung als Bild der Bewusstseinsweiterung in der Überwindung des Unbewussten. Im Sinn von Jung ist die Mondfrau der Archetypus der Großen Mutter.⁴⁴⁹ Für Langhorne personifiziert die Mondfrau

⁴⁴⁴ "BAE" ist die im laufenden Text gewählte Abkürzung nach William Jackson Rushing, *Native American art and the New York avant-garde*, 1995, S. 169ff. - Garrick Mallery, *Picture-writing of the American Indians*, in: Tenth annual report, 1893, Kap. 18,3: Significance of colors, S. 622-628. Die ethnologische Forschung spricht von der Völker übergreifenden Bedeutung der Farben Gelb (Seuchen), Rot (Gefahr) und Weiß (Unschuld, Frieden). Daneben wird die babylonische Farbsymbolik erwähnt, welche der Sonne die Farbe Gold und dem Mond die Farbe Silber zuweist. Das frühe Christentum ordnet der Farbe Weiß die Unschuld und den Glauben zu, Rot unter anderem Blut, Krieg, Haß und Feuer aber auch göttliche Liebe und den Heiligen Geist. Die Farbe Blau erhält unter anderem die Bedeutung des Himmels, der Beständigkeit und Treue. Gelb wird der Sonne, der Heirat und der Fruchtbarkeit zugeteilt. Die Psychologie wiederum gibt der Farbe Gelb die Bedeutung des Verstandes, Rot, die Bedeutung des Krieges und der Liebe, Blau steht für das geistige Leben, die Pflicht und Religion.

⁴⁴⁵ Werner Haftmann, *Die großen Meister der lyrischen Abstraktion und des Informel*, in: Seit 45: La Connaissance, Brüssel 1970 (S. 13-49) S. 23.

⁴⁴⁶ Bruno Moser, *Bilder, Zeichen und Gebärden: Die Welt der Symbole*, München 1986, S. 129. Die Symbolik der Farbe Rot enthält auch die Bedeutung von Aufruhr, Flammen, Blut, Reiz, Lebenslust und Liebe.

⁴⁴⁷ Ausst. Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, S. 200.

⁴⁴⁸ Elizabeth L. Langhorne, Jackson Pollock's "The Moon Woman Cuts The Circle", in: *Arts Magazine*, Nr. 53, März 1979 (S. 128-137).

⁴⁴⁹ Langhorne bezieht sich auf C. G. Jung "The integration of the personality", New York 1939 (Langhorne 1979, S. 128-137; Anm. 3). - Rubin meint, dass Pollock im Verlauf von Initiationsriten seine Dämonen, vor allem die "Schreckliche Mutter", austreiben, und zu einer Wiedergeburt finden will (William Rubin, Pollock as Jungian illustrator, in: *Art in America*, Nov. 1979, Teil 1, S. 104-123). - Die Darstellung *Woman*, ca. 1930-33, ist für Landau ein Bild der von bestimmten Göttinnen verkörperten Großen Mutter, die bei Pollock im Sinn von Orozco als Prostituierte umgedeutet wird (Landau 1989, S. 112).

Pollocks Anima, die kreative Seite seiner Persönlichkeit.⁴⁵⁰ Da die Bewusstwerdung seiner eigenen Rolle als Künstler ein neues Selbstbewusstsein bedeutet, glaubt Langhorne in einem vermeintlich dritten Auge im Kopfbereich der Mondfrau das Symbol des bewussten Selbst zu sehen, welches erst herausgeschnitten werden muss, damit die Vision oder das erhöhte Selbst erreicht werden kann.⁴⁵¹

Den Beweggrund für dieses Thema sieht Langhorne in einem Mutterkomplex von Pollock, der auf Probleme mit der persönlichen Anima in der Psyche eines Mannes hinweist.⁴⁵² In den Rauten in *The Moon-Woman Cuts the Circle* erkennt sie Diamanten, die sie psychologisch im Sinne von Jung als Zeichen eines alchemistischen Prozesses deutet.⁴⁵³ Die Mondfrau selbst sei der alchemistische Behälter, in welchem es durch die Aktivierung des Unbewussten zu einer Vereinigung von weiblichen und männlichen Gegensätzen komme.⁴⁵⁴ Das männliche Bewusste sieht sie symbolisch in den Federn und in dem Vorgang des Zerschneidens ausgedrückt. In den Verbund psychologischer Inhalte, die dem Bild *The Moon-Woman Cuts the Circle* zu Grunde liegen sollen, reiht sie, angeregt von *Entwicklung des Fötus* (1946) und eine in *Birth* dargestellte fötale Form, die Bedeutung der Wiedergeburt ein.⁴⁵⁵ Langhorne verweist in diesem Zusammenhang auf die Idee einer Frau im Mond sowie auf eine symbolische Vereinigung und eine himmlische Geburt, die sie in einem indianischen Hiawatha-Mythos verarbeitet sieht. Doch muss sie diesen Mythos letztlich als Quelle sowohl aus wissenschaftlichen Gründen als auch inhaltlich verwerfen.⁴⁵⁶ Was den Aufsatz von

⁴⁵⁰ Langhorne verweist auf inhaltliche Zusammenhänge zwischen *The Moon-Woman Cuts the Circle*, *The Moon-Woman* und *The Mad Moon-Woman*, und Kunstwerken wie *Birth*, *Bird*, *Male-Female* und *Alchemy* (Langhorne 1979, S. 128-137).

⁴⁵¹ Sie bezieht sich auf die Zeichnung *Schlafende Frau*, ca. 1941, welche drei Augen zeigt. Sie kam mit *The Moon-Woman* auf das vermeintlich dritte Auge, wo sie eine Front- und eine Profilansicht erkennen will und somit drei Augen zählt. Langhorne nennt das 3. Auge in *The Moon-Woman* ein Sonne-Mond-Motiv, das von Yoga herrühre und ein Symbol des erhöhten Bewusstseins sei. Sie erwähnt eine in der Privatbibliothek von Pollock befindliche Yoga-Anleitung (Langhorne 1979, S. 128-137). - Das dritte Auge wurde auch schon als Sitz der Weisheit, Erleuchtung, wahre Vision und als Fähigkeit, die Natur zu kontrollieren, interpretiert (Landau 1989, Kap. 4, Anm. 10).

⁴⁵² Die negative Fruchtbarkeitssymbolik ist mit Pollocks negativem Mutterbild in Verbindung zu bringen, so Landau 1989, S. 106. - Leja erkennt einen Zusammenhang zwischen den Mondfrauen, den Nacht-Bildern, *Pasiphaë*, *Birth* und *The She-Wolf*, welcher in dem Begriff der "Anima" zu suchen ist und sich aus Pollocks Verarbeitung sexueller Probleme begründet (Leja 1993, S. 170-171).

⁴⁵³ Langhorne interpretiert die Rauten als Diamanten auf der Basis der Werke von C. G. Jung im Rahmen einer psychologischen Interpretation. Dabei beruft sie sich auf alchemistische Prozesse, von denen sie meint, dass sie für Pollock und seine surrealistischen Freunde interessant gewesen sind. Ein Interesse an Alchemie zeigt, so Langhorne, auch Matta (Langhorne 1979, S. 128-137; vgl.: Langhorne 1989, S. 66-92). Langhorne beruft sich hierbei auf einen Artikel von Kurt Seligmann in "View" (Vol. 1, Febr.-März 1942, S. 3). Doch Seligmann schreibt in diesem Artikel erstens nichts über Diamanten oder das Rautensymbol und zweitens rät er darin nicht zu einer surrealistischen Rezeption des Begriffes "Alchemie". Worüber er tatsächlich schreibt ist, dass der Genius des Künstlers, also seine Ideen, Eingebungen und Visionen, jenen des Alchemisten gleichen, der sich die Seele der Welt zu Nutzen macht. So betont Seligmann die Funktion des Alchemisten und des Künstlers als Medium, aber es ist nicht die Rede davon, dass der Künstler die Symbole der Alchemie übernehmen soll.

⁴⁵⁴ In einem späteren Aufsatz spricht Langhorne von der Mondfrau als teuflische Frau, welche zwei gegensätzliche Naturen verkörpert - eine Erscheinung, die sie auch in den Tierbildern des Jahres 1943 wiederfindet (Langhorne 1989, S. 66-92). - Landau ist, mit dem Hinweis auf das Bild *Male and Female*, 1942, der Auffassung, dass die wichtigsten Themen für Pollock die Bewusstmachung sowie die harmonische Verbindung der weiblichen und männlichen Anteile einer Persönlichkeit sind (Landau 1989, S. 109).

⁴⁵⁵ Langhorne 1979, S. 128-137. - Landau 1989, Kap. 11, Anm. 13. Zu der fötalen Form, siehe Landau 1989, Kap. 3, Anm. 29.

⁴⁵⁶ Richtig ist, wie Langhorne und vor ihr David Freke feststellten, dass die Abbildung eines Tätowierungsmuster der Haida mit der Darstellung einer Frau im Mond in Jungs "Psychologie des Unbewußten" nicht die Grundlage für das Kunstwerk von Pollock gewesen ist, wie es anfänglich angenommen wurde. Denn diese Abbildung wurde erst in den Ausgaben ab 1952 veröffentlicht. - Vgl.: *The Mythology of all races*, in 13 Bde., (ed.) Louis Herbert Gray, Bd. 10, New York 1964, S. 257.

Langhorne fragwürdig macht, ist weniger die fehlende Schlüssigkeit der Argumentation als vielmehr die unsichere und teilweise falsche Quellenlage, auf welche sich die psychologische Interpretation auf der Grundlage der Schriften von C. G. Jung stützt. Unhaltbare Quellen, die von einigen Autoren kritisch vermerkt wurden.⁴⁵⁷

1.2 Das Dolchmotiv

1.2.1 Modifikation der Mondgöttin Hekate triformis

Die vorliegende ikonographische Untersuchung geht infolge des aussagekräftigen Bildtitels von *The Moon-Woman Cuts the Circle* davon aus, dass sich Pollock in diesem Kunstwerk mit der Bedeutung des Mondes befasst hat. Die einzelnen Bildmotive und die Gesamtdarstellung müssen bezugnehmend auf die Mondsymbolik und hinsichtlich bestimmter Mondmythen nach ihrem Gehalt befragt werden. Grundvoraussetzung für eine Beschäftigung mit der Symbolik des Mondes ist die Einsicht in den Naturvorgang. Die Veränderungen des Mondes innerhalb der verschiedenen Mondphasen führten in der Mythenbildung um das Naturphänomen Mond und in seiner Symbolik zu jeweils anderen Ergebnissen. Es sind im wesentlichen drei zu unterscheidende Mondphasen. Daher ist es wichtig zu wissen, dass sich die Symbolik und die Mythen des Vollmondes von denjenigen des abnehmenden Mondes (dunkler Mond) und von jenen des zunehmenden Mondes (Sichelmond) unterscheiden. Eine Monddarstellung muss zunächst danach untersucht werden, welche Form des Mondes vorliegt, beziehungsweise, ob die Abbildung eine Synthese aller drei Formen meint. Die griechische Mythologie formte hierfür das Bild der Hekate triformis: einer dreigestaltigen Göttin, die in ihrer Gestalt alle drei Mondphasen miteinschließt.⁴⁵⁸

Pollocks Oeuvre enthält aus den Jahren 1942 und 1943 explizit drei zeitlich aufeinanderfolgende Bilder einer Mondfrau mit jeweils anderen Wesenszügen und Attributen zur Personifizierung der unterschiedlichen Mondphasen. Eine Kenntnis der griechisch antiken Mondgöttin Hekate triformis ist daher anzunehmen. Michael Leja, ein Vertreter der psychologischen Interpretation, hat sich in seinem 1993 erschienen Buch "Reframing abstract expressionism" mit Pollock und seinem Verhältnis zum Unbewussten beschäftigt. Er nennt als Quellenhinweis für die Pollock-Forschung eine von Pollock 1940/41 aufgestellte Literaturliste, deren Titel, so Leja, auf Vorschlag der Psychotherapeuten, die Pollock wegen seines Alkoholproblems aufgesucht hatte, aus den Zeitschriften des New Yorker Psychoanalytischen Clubs der Jahre 1936 bis 1940 notiert wurden. Diese Liste verzeichnet die Autorin M. Esther Harding mit den Titeln "Redemption ideas in alchemy" und "The mother archetype and its functioning in life".⁴⁵⁹ Bei letzterem Titel handelt es sich um eine Lesung, die 1938 im New Yorker Psychoanalytischen Club gehalten wurde.⁴⁶⁰ Die Lesung könnte einen Auszug aus dem von Harding 1935 veröffentlichten Buch "Woman's mysteries, ancient and modern" enthalten, da der Titel selbst nicht als eigenständige Veröffentlichung erschienen

⁴⁵⁷ Siehe hierzu die Ausführungen zum Forschungsstand in der Einleitung.

⁴⁵⁸ Gerhard J. Bellinger, Knauer's Lexikon der Mythologie, München 1989, S. 180.

⁴⁵⁹ Leja 1993, S. 147-150. - Die hier veröffentlichte Liste ist jedoch nicht völlig identisch mit der Literaturliste, die im Supplement zu Pollocks Werkverzeichnis veröffentlicht wurde (Jackson Pollock, Supplement Nr. 1: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and other works, Francis V. O'Connor ed., The Pollock-Krasner Foundation New York 1995, S. 63).

⁴⁶⁰ Jackson Pollock, Supplement Nr. 1, Francis V. O'Connor (ed.), New York 1995, S. 64.

ist. Nach Aussagen seines Psychologen Henderson 1994 ist es unwahrscheinlich, dass Pollock diese Veranstaltungen besucht hat.⁴⁶¹

”Woman’s mysteries, ancient and modern” von M. Esther Harding behandelt vor allem die Mondsymbologie als Ausdruck des Weiblichen, welche sich in den Mondgöttinnen verschiedener Kulturen manifestiert. Leja erkennt in diesem Buch eine Quelle für die Mondfrauen Pollocks. Dies lässt sich mit einer Untersuchung von Philip Leider (1986) erhärten, welcher Kopien aus dem Buch vorstellt, auf denen Kompositionsmöglichkeiten der Mondsichel verschiedener Kulturen zu sehen sind, die für die Anordnung der Mondsichel in *The Moon-Woman Cuts the Circle* anregend gewesen sein könnten, nachvollziehbar auch anhand von Zeichnungen Pollocks.⁴⁶² Weil Harding in diesem Werk auch die Hekate triformis ausführlich behandelt,⁴⁶³ stellt es eine Quelle für die Mondfrauenbilder dar.

Die ikonographische Untersuchung des Dolches, das wesentliche Attribut der Mondfrau, führt zu den Ursprüngen der Monddarstellung in vorchristlichen Hochkulturen und sogenannten primitiven Kulturen. Zu den ältesten figurativen Personifikationen des Mondes in der griechisch antiken Mythologie zählt die dreigestaltige Mondgöttin Hekate triformis, die auf einer römischen Gemme abgebildet ist (7. Abb.).⁴⁶⁴ Ihr sind zur Rechten und Linken jeweils eine Schlange, Fackel, Peitsche und ein Dolch als Attribute beigegeben, die sie als Hüterin der Unterwelt ausweisen.⁴⁶⁵ Mit dem Dolch als Strafwerkzeug wehrt sie Geister ab: ”Ihr chthonischer Charakter wird auch deutlich gekennzeichnet durch ihre Attribute; wie die rächenden und strafenden Gottheiten der Unterwelt, die Erinyen, hält auch Hekate Dolch, Schlange und Geißel.”⁴⁶⁶ Im Gegensatz zur Mythologie der Hekate ist den Mythen der Mondgöttinnen Selene und Artemis nicht die Funktion einer Hüterin der Unterwelt zu entnehmen, zu dessen Zweck sie den Dolch führen könnten.⁴⁶⁷

Die Dreigestalt der Hekate triformis erklärt sich aus der Zusammenfügung dreier Mondgöttinnen, welche jeweils für eine bestimmte Mondphase stehen. Den zunehmenden Mond versinnbildlicht die Mondgöttin Diana, den vollen Mond Selene, und Hekate verkörpert

⁴⁶¹ Henderson beteuerte, dass Pollock zwar Kenntnis vom APC Programm genommen hätte, aber sicher keiner dieser Veranstaltungen beiwohnte (Jackson Pollock, Supplement Nr. 1, 1995, S. 63).

⁴⁶² Philip Leider, Surrealist and not Surrealist in the art of Jackson Pollock and his contemporaries, in: Ausst.-Kat., *The interpretive link*, 1986 (S. 43-46) S. 45. – CR 3, 521v; CR 3, 518v; CR 3, 525.

⁴⁶³ Esther Harding, *Frauen-Mysterien: Einst und Jetzt* (Orig.-Ausg. 1935), Zürich 1949, S. 110-111.

⁴⁶⁴ Arthur Cotterell, *Die Welt der Mythen und Legenden*, Aus d. Engl. v. Maria Paukert, München 1990, Abb. S. 96. – Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), 1. Bd., 2. Abt., Leipzig 1886-1890, ”Hekate”, S. 1885-1910; Abb. S. 1909. Später wurde Hekate zur Jagdgöttin erhoben, weil sie schon sehr früh, im Synkretismus, mit Artemis verschmolz. Danach verband sich Hekate mit der Figur der Selene und schließlich mit Persephone und Rhea. Im allgemeinen Synkretismus floss sie in die Figuren der Aphrodite, Isis und Gaia ein, wiewohl sie mit Selene die größte Gleichsetzung erfährt. Noch vor der mythologischen Figur der Selene gab es den Kult der Hekate, der an manchen Orten mit demjenigen der Artemis gleichzusetzen ist oder neben dem ein eigenständiger Artemis-Kult existierte.

⁴⁶⁵ Weitere Beispiele der dreigestaltigen Hekate mit Dolch liefern Münzen von Antiochia. Hier erscheint sie mit den Attributen zweier Hunde, Fackeln, Dolch, Geißel, Schlüssel und Schlange. Eine Münze von Mastaura zeigt die dreigestaltige Hekate mit Dolch, Fackel und je einem flammenden Altar zu ihrer Seite (Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), 1886-1890, S. 1885-1910). – Auch der Mondgöttin Ishtar der Sumerer sind auf neo-assyrischen Siegeln Waffen beigegeben (James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western art*, London 1994, S. 190). Istar muss ihren Schmuck in der Unterwelt abgeben, um ihren Sohn Tammuz zu retten. Die Zerstückelung des Mondgottes spiegelt sich in dem stadienweisen Verlust des Schmuckes wider. Die Dunkelheit überwindend, erscheint Istar als neuer Mond (Harding 1935, 1949, S. 120-128).

⁴⁶⁶ Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Georg Wissowa (Hg.), Neue Bearb., Bd. 7, Stuttgart 1894, S. 2773. – Antikes Zaubergerät aus Pergamon, Richard Wünsch (Hg.), Berlin 1905, S. 25.

⁴⁶⁷ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), Bd. 1, 1. Abt., 1884-1886, ”Artemis”, S. 558-608; ders., Bd. 4, 1909-1915, ”Selene”, S. 642-650. – Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.), Bd. 2, Stuttgart 1997, ”Artemis”, S. 53-59.

die Personifikation des abnehmenden Mondes.⁴⁶⁸ Die Symbolik des abnehmenden Mondes hängt unmittelbar mit dem Bereich der Unterwelt und der Nacht zusammen, woraus sich ein Bedeutungskomplex erschließt, in welchen weitere Figuren hineinspielen.⁴⁶⁹ Daneben gilt Hekate auch als Göttin der Zauberei und des Spuks, worin sie sich in Anbetracht ihrer Rolle als Unterweltsgöttin für das Wirken von bösen Seelen verantwortlich zeigt. Als Göttin des Spuks führt sie ein Schwert zur Abwehr und Sendung böser Seelen.⁴⁷⁰ Ihr dämonischer Charakter erklärt sich weiter aus ihrer Urheberschaft für Alpträume, psychische Krankheiten, insbesondere der Besessenheit, und Dämonen als verwandelte böse Seelen.⁴⁷¹ In der dunklen Mondsymbologie der Antike steht der Gedanke an die Unterwelt, das Leben der Seelen und eine Gefährdung von Geist und Seele des Menschen im Vordergrund.⁴⁷² Als Göttin der Zauberei gilt Hekate als Hexe und Mutter der Hexen.⁴⁷³ Für Pollocks Verständnis der Hekate sind die Erklärungen von Esther Harding wesentlich:

”Sie [Hekate] ist Anführerin von Gespenstern und bösen Geistern, die an solchen Orten spuken...Sie ist Herrin der Stürme, der Vernichtung, des nächtlichen Schreckens...sie ist auch die Göttin von Störungen und von schöpferischer Tätigkeit, die sich in der inneren Welt abspielen. Sie ist für Wahnsinn verantwortlich und, auf der anderen, positiven Seite, schenkt sie Visionen...Und so ist die Königin der Unterwelt Herrin alles dessen, was in den verborgenen Regionen der Seele wohnt,...Sie ist die Göttin der Zauberei und der Zauberer.”⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ Ebd.; 1. Bd., 2. Abt., 1886-1890, ”Hekate”, S. 1885-1910. - Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hgg.), Bd. 5, Stuttgart 1998, ”Hekate”, S. 267-270. - Als dreiteilige Göttin repräsentiert Hekate die Erde, den Mond und die Unterwelt. Sie ist die Göttin der Fruchtbarkeit, Frauen, Justiz, Versammlungen, des Sieges, des Athleten und insbesondere der Kreuzwege, an denen sie nur von bellenden Hunden bemerkt wird (Jane D. Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Bd. 1, New York, Oxford 1993, S. 492).

⁴⁶⁹ Die der Hekate attributiv beigegebenen Hunde stehen symbolisch für die Nacht und sind Wächter der Unterwelt. Es ist hierbei an den griechischen Höllenhund Kerberos und den ägyptischen Anubis zu denken, abgeleitet von den in der Nacht zitternden, heulenden und sehenden Hunden.

⁴⁷⁰ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), 1. Bd., 2. Abt., 1886-1890, ”Hekate”, S. 1885-1910. In der griechischen Antike wird die dunkle Mondsymbologie von den Mondgöttinnen Hekate und Selene verkörpert. Abgewandelte Formen der Mondsymbologie offenbaren sich in den Gestalten der zaubermächtigen Göttinnen Medea und Kirke.

⁴⁷¹ Paulys Real-Encyclopädie, 1894, Bd. 7, S. 2774.

⁴⁷² Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), Bd. 2, 2. Abt., 1894-97, ”Mondgöttin”, S. 3167.

⁴⁷³ Die Geschichte der Hexenbilder ist geprägt vom Thema der Sexualität und Erotik. Das Böse gestaltet sich als sexuelle Verkehrung. Auch ein konstanter Aspekt des Hexenwesens ist die Tatsache, dass Hexen vorwiegend weiblicher Natur sind, weil man Frauen als minderwertige Geschöpfe betrachtete, die sich dadurch auch leichter zum Bösen verführen lassen. Die Ikonographie der Dämonen ist mit der Teufelsanbetung und der Figur der Hexe verbunden. Die moderne Hexen-Vorstellung enthält Merkmale des Hässlichen und Abnormalen. Als Phantasiegestalt steht sie weiterhin in Verbindung zum Teufel und zu Dämonen (Siegrid Schade, *Schadenzauber und die Magie des Körpers*, Worms 1983). - Jane P. Davidson, *Hexen in der nordeuropäischen Kunst, 1470-1750*, Freren 1988, S. 102-103; 107. - Frick untersucht den Ursprung der Erscheinung des Teufels und mit ihm die Figur der Hexe in Mythos und Religion in Bezug auf Mond- und Liebesgöttinnen und den ursprünglichen Kult einer Liebes-, Fruchtbarkeits- und Erdgöttin. Dabei fällt das Augenmerk auch auf die kulturübergreifende Figur der Magna Mater, Sinnbild des gebär- und nährgewaltigen Weibes (Karl R. H. Frick, *Das Reich Satans*, Graz 1982). - Luna-Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts in Verbindung mit Gauklern, Zauberer und Becherspiel legen es nahe, hierin eine Form des Hekatebildes zu sehen (Kurt Volkmann, *Das Becherspiel: Darstellungen des Zauberers in der bildenden Kunst*, Düsseldorf 1954). - Der Mond im Verbund mit der Sonne findet sich in antiken Darstellungen des römischen Sonnengottes Sol und seiner Schwester Luna oder des griechischen Sonnengottes Helios und seiner Schwester Selene (Gerhard J. Bellinger, *Knauers Lexikon der Mythologie*, München, 1989, S. 443, S. 182). - Ein bei Dröbner abgedrucktes Gedicht, ”Hypochonders Mondlied” von Nikolaus Lenau, beschreibt die abergläubische Verbindung zwischen Hexen, Mond und Verbrechen (Rudolf Dröbner, *Als die Sterne Götter waren: Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie, Kunst und Kultur*, Leipzig 1976, S. 54-55).

⁴⁷⁴ Harding (1935) 1949, S. 110-111.

Anhand der Bedeutung des Dolches auf antiken Abbildungen der Hekate triformis kann die Mondfrau im Bild von Pollock näher bestimmt werden. Das Bild *The Moon-Woman Cuts the Circle* ist von der Mondgöttin Hekate und ihrer Ableitung als Personifikation des abnehmenden dunklen Mondes, worin ihr die Zuständigkeiten für die Bereiche der Unterwelt, der Zauberei und des Spuks erteilt sind, wesentlich beeinflusst. Hieraus resultiert auch der dämonische Charakter der Mondfrau Pollocks. Wie die geisterabwehrende und zaubermächtige Hekate schwingt sie den Dolch zum Angriff selbst dämonengleich.

Lee Krasner erinnert sich, dass Pollock über *Portrait and a Dream*, 1953 (8. Abb.), sagte, das Bild verkörpere die dunkle Seite des Mondes.⁴⁷⁵ Ellen Landau kommt unter Berufung auf Pollocks Psychologin de Laszlo zu dem Schluss, dass es ihn sehr interessiert hätte, was die dunkle Seite des Mondes symbolisiere.⁴⁷⁶ In Zeichnungen und Bildern vor 1942 ist die Vorbereitung einer modernen Version des abnehmenden dunklen Mondes nachvollziehbar.⁴⁷⁷ Einzelne Bildmotive oder Motivkomplexe, die sich aus dem Mondthema ableiten, werden dabei vorgestellt. Die Darstellung einer Halblebenden in der Geisterwelt in *Bald Woman with Skeleton*, ca. 1938-41,⁴⁷⁸ und das Bild einer reifen nackten Frau unter Geistern in *Woman*, ca. 1930-33,⁴⁷⁹ lassen darauf schließen, dass sich Pollock auf der Suche nach einem modernen Bild des Mondes mit der Frage des Frauenbildes beschäftigt hat, wie es die Bezeichnung "Mondfrau" im Bildtitel bestätigt.

Pollock schuf in *The Moon-Woman Cuts the Circle* eine neue Version der Mondpersonifikation, indem er die traditionellen, auf die Unterwelt bezogenen, dämonischen Bedeutungsinhalte der Hekate-Darstellungen beibehielt. In *Hecate*, ca. 1795 (9. Abb.),⁴⁸⁰ präsentiert William Blake das Bild der Hekate triformis unter Betonung ihrer Dreigestalt, wobei sich eine Figur vermittelt ihrer dunklen Farbe als die Unterweltsgöttin Hekate zu erkennen gibt. Der Hekate triformis bei Blake sind verschiedene Tiere, unter anderem die Eule und die Fledermaus als Attribute beige stellt, welche die Symbolik der Nacht und des Geisterhaften verkörpern. Die höhlenartige Räumlichkeit in *Hecate* entspricht dem Gepräge einer Unterwelt. Pollock besaß eine Illustration von Blake, die er in seinem Studio auf Long Island hängen hatte, was darauf schließen lässt, dass er sich für diesen Künstler begeisterte, in dessen Oeuvre dämonische Inhalte christlicher und antiker Mythologie verarbeitet sind.⁴⁸¹

⁴⁷⁵ Zit. aus: Michael Leja 1993, S. 171. Leja bezieht sich auf Pollocks Faszination für den Mond und belegt diese mit Zitaten von Lee Krasner aus zwei verschiedenen Interviews. - CR 2, 368; Landau 1989, S. 219, farb. Abb. – Ausst.-Kat., Jackson Pollock: Black and White, Marlborough-Gerson Gallery New York 1969, Kat. 20, S. 8. – Siehe auch: Regina Lange über die Figurationen unter den Farbschlieren in *Moon Vessel*, ca. 1945 (Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange, in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, S. 142-263; S. 214-215).

⁴⁷⁶ Landau 1989, S. 113. Ihren psychologischen Interpretationsansatz belegt Landau mit den sogenannten "psychoanalytischen Zeichnungen", welche Mondformen offenbaren, sowie mit einem Gespräch über den Mond-Einfluss, das Pollock mit seiner Psychologin de Laszlo führte. Laszlo erklärt sein Interesse am Mond, indem sie auf die bestehende Analogie zwischen der Symbolik von Mond und Sonne und der starken Bipolarität der weiblichen und männlichen Seite seiner Persönlichkeit hinweist.

⁴⁷⁷ CR 3, 518v; CR 3, 525.

⁴⁷⁸ CR 1, 59. - Landau 1989, farb. Abb., S. 52.

⁴⁷⁹ CR 1, 10. - Landau 1989, farb. Abb., S. 110.

⁴⁸⁰ Martin Butlin, *The paintings and drawings of William Blake*, Plates, New Haven, London 1981, Abb. Nr. 396. – Im Vergleich zu Blake erscheint die *Hekate* von Ribera aus dem Jahr 1652 als Unterweltsgöttin mit ihrem Gefolge; als Hexe hält sie einen Behälter in den Händen (Ausst.-Kat., Ribera 1591-1652, Alfonso E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, Museo del Prado Madrid 1992, Kat. Nr. 109, S. 364).

⁴⁸¹ Dies nach Aussagen von Virginia Allen (Wolfe, *Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery*, in: *Artforum*, 11, Nr. 3, Nov. 1972, S. 65-73; S. 66). - Auf der Illustration von William Blake *When the Morning Stars Sang together*, ca. 1805-6, sieht man die personifizierte Sonne im gelben Glanz sowie Selene vor dem schwarzen Hintergrund.

Aus dem Jahr 1945 stammt das Bild *Tochter der Hekate I* von Ernst Wilhelm Nay (10. Abb.). Die Symbolik der Farben Gelb und Dunkelblau, welche der Figur der Hekate und ihrer Tochter unterlegt ist, bezieht sich auf die Thematik von Sonne und Mond. Dabei ist die blaue Gestalt analog zur dunklen Mondsymblik als Hekate anzusehen. Der Vorgang einer Neuinterpretation von Mythen bei Nay, unter Nutzung der Farbsymbolik und Beibehaltung der mythologischen Wurzel, offenbart sich in der Erfindung einer Tochter, deren gelbe Farbe die Sonnensymbolik impliziert. Dagegen liegt die Modifikation von Mythen bei Pollock im Fall von *The Moon-Woman Cuts the Circle* in der Verschärfung der mythologischen Wurzel, indem diese in eine dramatische Handlung umgesetzt wird. Pollock, der seine Mondfrau zur martialischen Tat bewegt, stimmt in der dämonischen Prägung seines Mondbildes mit der Tradition der Hekate-Überlieferungen überein. Mit der Rezeption des antiken Dolchmotivs als Beifügung der Mondfrau ermöglicht er einen Verweis auf die ursprünglichen Elemente der antiken Mondmythologie.

1.2.2 Der direkte Verweis auf das Naturphänomen von Sonne und Mond im Herzopfer-Ritual der Azteken und Maya sowie bei einer aztekischen Mondgöttin

Das Dolchmotiv in Verbindung mit der Mondsymblik in der präkolumbischen Mythologie der Maya und Azteken eröffnet einen weiteren Zugang zu Pollocks Kunstwerk. Als Instrumentarium im Herzopfer-Ritual im Rahmen der kultischen Sonnenverehrung ist der Dolch auf dramatische Form hervorgehoben. Pollocks Kenntnis dieses bekanntesten altmexikanischen Rituals lässt sich mit verschiedenen Schrift- und Bildquellen aus seiner privaten Bibliothek und mit seiner Begeisterung für moderne mexikanische Künstler belegen, die in ihren Kunstwerken altmexikanische Geschichte verarbeiten.

In der von Pollock bezogenen Zeitschrift "Cahiers d'Art" aus dem Jahr 1939 erscheint das Herzopfer-Ritual als Dokumentation von Opferhandlungen in dem Beitrag "Le Sacré" von Georges Bataille.⁴⁸² Eine Abbildung auf einem Golddiskus der Maya, der sich im anthropologischen Nationalmuseum in Mexiko befindet, zeigt ebenfalls dieses Ritual mit dem Dolch als Werkzeug (11. Abb.).⁴⁸³ Pollocks ausgeprägte Faszination für indianische und mexikanische Kultur bestätigt sich desweiteren in seiner Sammlung der amerikanischen wissenschaftlich hervorragenden ethnologischen Jahresberichte der Smithsonian Institution (BAE), aus welcher an dieser Stelle die beiden Jahrgänge 1881/82 und 1894/95 genannt seien.⁴⁸⁴ Hier sind auf zahlreichen Seiten mit reichem Abbildungsmaterial Manuskripte und Symbole der Maya beschrieben und erörtert. Seine Besuche im Museum of the American Indian in New York haben ihn sehr wahrscheinlich auch zu den Räumen der Azteken geführt.⁴⁸⁵

Pollock besaß in seiner Bibliothek das bedeutende Werk von James George Frazer "Der goldene Zweig" in der Ausgabe von 1922 - ein ethnologisches und mythologisches Kompendium, und nebenbei eine Quelle für den Surrealismus, worin der Kult der Diana sowie zusammenhängende Aspekte in Mythen aller Völker behandelt sind.⁴⁸⁶ Von grundlegender Wichtigkeit für Pollocks Verständnis präkolumbischer Religion sind Frazers

⁴⁸² Georges Bataille, Le sacré, in: Cahiers d'Art, Nr. 1-4, 1939 (S. 47-50) Abb. S. 49.

⁴⁸³ Klaus Helfrich, Menschenopfer und Tötungsrituale im Kult der Maya, Berlin 1973, Abb. 49, Tafel 25.

⁴⁸⁴ Cyrus Thomas, Day symbols of the Maya year, in: Sixteenth annual report, 1897, S. 226ff. - Cyrus Thomas, Notes on certain Maya and Mexican manuscripts, in: Third annual report, 1884, S. 7-65.

⁴⁸⁵ Indian notes and monographs, F. W. Hodge (ed.), Guide to the Museum, Third floor, Museum of the American Indian, Heye Foundation New York, 1924, S. 25-37.

⁴⁸⁶ James George Frazer, Der goldene Zweig: Eine Studie über Magie und Religion, Orig.-Ausg. 1890, Übers. v. Helen von Bauer, Ungek. Ausg., Frankfurt a.M. 1977.

Ausführungen über die Rituale der Azteken. Im Kapitel "Das Töten des Gottes in Mexiko" schildert Frazer die rituelle Tötung eines jungen Mannes zum größten Fest des aztekischen Jahres "Toxcatl":

"Wurde er ergriffen und von den Priestern mit dem Rücken auf einen schwarzen Stein gehalten, während einer von ihnen ihm die Brust aufschlitzte, seine Hand in die Wunde steckte, sein Herz herausriß und dieses zum Opfer der Sonne entgegenhielt."⁴⁸⁷

Das Herausreißen des Herzens wird unter dem Kapitel "Das Verspeisen des Gottes bei den Azteken" weiter erklärt,⁴⁸⁸ so dass Pollock mit den Ausführungen von Frazer Kenntnisse über die aztekische Sonnensymbolik in Kult und Ritual gewinnen konnte. Das im Postklassikum der Maya häufig statuierte Herzopfer-Ritual wurde von den Unterweltsgöttern, dem Regengott und Feuergott gefordert.⁴⁸⁹ Zudem galt das Herz als angemessenes Opfer für die Astralgottheiten. Denn sie vermuteten in der charakteristischen Bewegung der Gestirne in ihren Bahnen eine Entsprechung zu der im menschlichen Herzen für diese Bewegung enthaltene Kraft, welcher somit eine geradezu kosmische Wirksamkeit zugesprochen wurde.⁴⁹⁰ "Die Empfängergottheit nimmt das ihr gereichte Herz und Herzblut des Geopferten als Speise zu sich," betont der Ethnologe Klaus Helfrich.⁴⁹¹ Das Herzopfer-Ritual muss im wesentlichen unter dem Aspekt der Sonne betrachtet werden, da diese im Zentrum des religiösen Lebens der Maya und Azteken stand: "Nach aztekischem Glauben erschuf der zaubermächtige Gott Tezcatlipoca die Menschen und den Krieg, >damit Leute da wären, deren Herzen und Blut man haben könnte, damit die Sonne essen könnte<."⁴⁹²

Das aztekische Herzopfer zeigt der mexikanische Künstler José C. Orozco in dem Fresko *Antikes Menschenopfer*, 1932-34 (12. Abb.).⁴⁹³ Im Werk von Orozco tritt das Dolchmotiv als Symbol der Gewalt häufig auf, so dass Pollock, der in den dreißiger Jahren ein besonderes Interesse für mexikanische Künstler wie Diego Rivera und Siqueiros pflegte, neben präkolumbischer Mythologie auch durch das Werk von Orozco auf das Dolchmotiv in Konflikt-Darstellungen aufmerksam wurde.⁴⁹⁴ Der mexikanische Maler José C. Orozco war in New Yorker Künstlerkreisen in den dreißiger Jahren mit der populären mexikanischen

⁴⁸⁷ Ebd., S. 856.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 710-714.

⁴⁸⁹ Helfrich 1973, S. 119-125.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 125.

⁴⁹¹ Ebd., S. 122.

⁴⁹² Thomas S. Barthel, *Das Herzopfer in Altmexiko*, Biberach an der Riß, 1967, S. 21.

⁴⁹³ Ausst.-Kat., José Clemente Orozco: 1883-1949, Egbert Baqué, H. Spreitz (Hgg.), Leibniz-Gesellschaft für Kulturellen Austausch Berlin 1981, Abb. S. 174.

⁴⁹⁴ In einem Brief an seine Brüder von 1929 schreibt Pollock über seine Begeisterung für Rivera (CR 4, D 6, S. 208). - Frank 1984, S. 13. - Langhorne 1989 (S. 66-92) S. 67. - Das Dolchmotiv erscheint in einigen Kunstwerken von Orozco. In *Falsche Wissenschaft und das Problem der Menschheit*, 1936, ist der Dolch in der Hand eines Wissenschaftlers der Ausdruck von Rechthaberei und Ignoranz, der selbst vor dem Leid der Menschheit nicht zurückschreckt. Das Motiv der Gewalt wird in *Das Gesetz und die Gerechtigkeit*, 1923/24, in den Bereich der Wissenschaft oder der Justiz übertragen; und die rohe Gewalt offenbart das Bild *Katharsis*, 1934. *Schreckgespenste der Religion im Bündnis mit dem Militarismus*, 1937, zeigt Schlangen und das Dolchmotiv als Attribute der Religion (Ausst.-Kat., José Clemente Orozco, 1883-1949, Berlin 1981, Abbn. S. 207, 139, 186-187, 214). - Auch das Motiv der gefiederten Schlange im Werk von Orozco, so in *Aztec Warriors*, 1932-34, ist auf seine aztekische Herkunft hin untersucht worden und gilt als Quelle der Inspiration für Pollocks *The Moon-Woman Cuts the Circle*. Langhorne ist der Meinung, dass die gefiederte Schlange ein aztekisches Symbol der Vereinigung von Gegensätzen ist, wobei sie zur Veranschaulichung auf das Gegensatzpaar Sonne und Mond hinweist (Langhorne 1979, S. 128-137).

Wandmalerei bekannt geworden und auch durch die von Benton unterstützten Ausstellungen ab 1929, unter anderem in der New Yorker Art Students League, wo Pollock studierte.⁴⁹⁵

Der Einfluss Orozcos auf Pollock wird in *Nackter Mann mit einem Messer*, ca. 1938-40, deutlich (13. Abb.).⁴⁹⁶ Das Bild lässt zwei Figuren erkennen, die von einem Mann mit Dolch angegriffen werden. Hiermit bestätigt sich die Annahme, dass Pollock mit dem Dolch symbolisch das Männliche und Aggressive einer Opfer-Täter-Beziehung anzeigen will.⁴⁹⁷ Das Attribut der Mondfrau ist der Dolch, den sie führt, um den Mondkreis zu zerschneiden. Sie erhält mit dem Dolchmotiv aggressive Züge und einen aktiven, männlichen Charakter. Landau ist der Meinung, dass *The Moon-Woman Cuts the Circle* eine Bedrohung ausdrückt.⁴⁹⁸ Dem folgt Regina Lange (1995): "Unleugbar vermittelt das Bild den Eindruck eines angstbesetzten Konfliktes."⁴⁹⁹

Weitere Bildmotive, die in ihren Bedeutungen auf die Sonnensymbolik zurückzuführen sind, erhärten die Annahme, dass die Handlung in *The Moon-Woman Cuts the Circle* sowohl von antiker Mondmythologie als auch von Mondmythen der Naturvölker angeregt wurde. Beide Kulturen konzentrieren sich in ihren Mytheninhalten auf einen größeren Zusammenhang zwischen der Sonne und den Veränderungen des Mondes innerhalb der Mondphasen. Die Mondfrau in diesem Bild trägt einen Federschmuck auf dem Kopf. Der Ethnologe Oskar Rühle spricht von jeglichem Kopfschmuck als Sonnensymbol und führt dabei einige Sonnenmythen der Naturvölker an.⁵⁰⁰ Sodann sind Federn ein Symbol der Sonne, wie es Langhorne zu Pollocks Bild bemerkte.⁵⁰¹ Auch deswegen verwenden sie einige Indianerstämme als Symbol der Macht. Das Tragen von Federn ist bei den Sioux und Dakotas ein Zeichen für Heldentaten, berichtet die von Pollock gelesene ethnologische Zeitschrift (BAE).⁵⁰² Zwei Augen übereinander sind im Profil der Mondfrau wiedergegeben. Die allgemeine Symbolik von zwei Augen deutet auf Sonne und Mond oder Tag und Nacht hin.⁵⁰³ Mit dem Dolch, den Federn, den zwei Augen und der Rotfarbigkeit ihres Rumpfes übernimmt die Mondfrau wesentliches aus der Sonnensymbolik, so dass sie insbesondere wegen der aggressiven Handlung maskuline Züge äußert.⁵⁰⁴

Der Ethnologe Werner Rockstroh berichtet, dass in der aztekischen Mythologie eine Mondgöttin namens Coyolxauhqui Repräsentantin des Opfertodes im Zuge des Herzopfer-Rituals ist (14. Abb.).⁵⁰⁵ Ihr Bruder ist der Sonnengott, der sich auf sie stürzt und sie

⁴⁹⁵ Stephen Polcari, Orozco and Pollock: Epic transfigurations, in: American Art, New York, Vol. 6, Sommer 1992 (S. 37-57).

⁴⁹⁶ CR 1, 60; Landau 1989, farb. Abb., S. 54. - Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange, in: Ausst. Kat. Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, S. 142-263; S. 162, Abb. S. 163.

⁴⁹⁷ Landau interpretiert das Bild als Selbstporträt Pollocks (Landau 1989, Kap. 3, Anm. 17).

⁴⁹⁸ Landau 1989, S. 117.

⁴⁹⁹ Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange, in: Siqueiros/Pollock, Bd.1, 1995, S. 200.

⁵⁰⁰ Oskar Rühle, Sonne und Mond im primitiven Mythos, Tübingen 1925, S. 8ff.

⁵⁰¹ Langhorne 1989 (S. 66-92) S. 84.

⁵⁰² Garrick Mallery, Picture-writing of the American Indians, in: Tenth annual report, 1893 (S. 25-807), S. 433-435.

⁵⁰³ Manfred Lurker, Die Botschaft der Symbole, München 1990, S. 197.

⁵⁰⁴ Die Darstellung von Indianern oder indianischen Symbolen ist in der amerikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit. Ab 1912 begeisterte sich Marsden Hartley für primitive Kunst, angeregt durch Weber und Stieglitz. Hartley rezepierte die Prärieindianer, Comanchen, Pueblo, Hopi und Crow. Das Bild von Hartley *Amerikanische Indianersymbole*, 1914, enthält Formen der Katchina, zum Beispiel Sterne in Kreisen und ein Kreuz. Dabei taucht auch das Motiv des Federschmucks auf.

⁵⁰⁵ Werner Rockstroh, Unbekanntes Mexiko, Köln 1984, farb. Abb. Nr. 1, S. 29; S. 23. - Es konnte keine Darstellung einer indianischen Mondgöttin oder Mondfrau ausfindig gemacht werden, die zudem das Zerstückelungsmotiv bildlich zur Darstellung bringt und weitere analoge Motive zum Kunstwerk von Pollock aufweist.

zerstückelt.⁵⁰⁶ Die aztekische Mondgöttin Coyolxauhqui hat Gemeinsamkeiten mit *The Moon-Woman Cuts the Circle*, so dass sie an dieser Stelle vorgestellt werden soll. Das Zerstückeltsein, Schönheit und eine tänzerische Haltung, ein Ohren- und Nasenschmuck, ein Federbusch und eine Schlange auf dem Kopf sowie ein Schellenschmuck auf der Wange sind ihre Charakteristika.⁵⁰⁷ Auffallend ist die kleine schwarz umrandete Dreiecksform auf der Nase der aztekischen Mondgöttin Coyolxauhqui und der Figur in *The Moon-Woman Cuts the Circle*.⁵⁰⁸ Es könnte sich dabei um einen Nasenschmuck handeln, den einige aztekische Götter zum Zeichen ihrer lunaren Herkunft haben.⁵⁰⁹ "Alle Vegetationsgottheiten tragen einen mondformigen Nasenschmuck, den *yacameztli*, den <Nasenmond>,"⁵¹⁰ welcher Feuer, Licht oder Sterne versinnbildlicht. Obwohl er ein Kennzeichen der weiblichen Geschlechtsspezifizierung der Azteken ist, erscheint er auch bei einzelnen männlichen Gottheiten.⁵¹¹ Pollock könnte dieses Detail in seiner ethnologischen Zeitschrift entdeckt haben, welche eine Tafel des altmexikanischen Borgian Codex mit der Darstellung von Göttern mit Nasenschmuck enthält.⁵¹² Auch in der von Pollock gelesenen Zeitschrift "The Arts" ist die Abbildung eines aztekischen Gottes mit Nasenschmuck zu sehen, was die Aktualität präkolumbischer Mythologie und Kunst in den USA im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts unterstreicht.⁵¹³

Die Rothäutigkeit, der Federschmuck und die dynamische Bewegung der Mondfrau in Pollocks Kunstwerk deuten auf eine Anlehnung an die indianische Kultur einschließlich der Azteken und Maya hin. Landau hat darauf hingewiesen, dass der Federschmuck bei den nordamerikanischen Indianern nur von Männern, nicht aber von Frauen getragen wurde.⁵¹⁴ Dies bestätigt die Annahme einer Inspiration durch eine aztekische Göttin, wie es schon der Nasenschmuck nahelegt, denn bei den Azteken tragen auch die Mondgöttinnen einen Federschmuck auf dem Kopf.⁵¹⁵

Pollock konnte in der Mond-Thematik originell antike und indianische Vorstellungswelt vereinigen. So erinnern der Dolch und mit ihm der Federschmuck und die Rothäutigkeit der Figur an den Indianer im Kampf, bei der Jagd oder im Krieg. Auch dieses assoziierte Bild steht im Einklang mit der im Kunstwerk angesprochenen Mondsymbologie, insbesondere in Hinsicht auf den Aspekt des Zerstörerischen.⁵¹⁶ Die Thematisierung der abnehmenden

⁵⁰⁶ Ebd., S. 23. - Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen: Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart, Bd. 3,2, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1991, S. 13-54. - Die ausgesprochene Bedeutung des Mondkultes für die Azteken, neben dem vorrangigen Kult der Sonne, beweist mitunter die Stadt des Mondes, Chan Chan, und die Pyramide des Mondes (Fernand Schwarz, Les traditions de l'Amérique ancienne: Mythes et symboles, 2. Aufl., St.-Jean-de-Braye 1982, S. 228-231; S. 219).

⁵⁰⁷ Ebd., S. 24. - Die aztekische Erdgöttin Coatlicue kann in ihrer künstlerischen Darstellung auch die Züge ihrer Tochter Coyolxauhqui annehmen. Damit würde Coatlicue den ganzen Umfang des Kosmos einschließlich des Mondes verkörpern (Miguel León-Portilla, Aztec thought and culture, Oclahoma 1964, S. 52-53).

⁵⁰⁸ Werner Rockstroh 1984, S. 24.

⁵⁰⁹ Eine Abbildung des aztekischen Gottes Tezcatlipoca mit Nasenschmuck, auch Gott der Magie und Todesgott, findet sich in: Cottie Burland, W. Formann, Gefiederte Schlange und Rauchender Spiegel, Freiburg im Breisgau 1977, S. 57.

⁵¹⁰ M. Simoni, Die Mythologie der Mittelamerikaner: Die Azteken, in: Mythen der Völker, Pierre Grimal (Hg.), Bd. 3, Frankfurt a.M., Hamburg 1967, S. 183. - Rockstroh 1984, S. 24.

⁵¹¹ Ein Beispiel hierfür ist der aztekische Gott Tezcatlipoca.

⁵¹² Cyrus Thomas, Notes on certain Maya and Mexican manuscripts, in: Third annual report, 1884, S. 24, Fig. 4.

⁵¹³ The Arts, Vol. 14, Nr. 1, Juli 1928, S. 45.

⁵¹⁴ Langhorne 1989 (S. 66-92).

⁵¹⁵ Das Bild einer aztekischen Todesgöttin zeigt dies (Erich Neumann, Die große Mutter: Der Archetyp des großen Weiblichen, Zürich 1956, Abb. S. 164).

⁵¹⁶ Die römische Jagdgöttin Diana und die griechische Artemis, ursprünglich Mondgöttinnen, verschmolzen schon früh mit der Gestalt der Hekate, so dass Hekate auch den Bereich der Jagd vertreten kann. - Jacopo Tintoretto's Kunstwerk *Luna e le Ore*, ca. 1580-81, mit einem Köcher und Pfeilen, veranschaulicht die Verbindung von Mond und Jagd.

Mondphase ist von den Urvölkern schriftlich überliefert. Diese Mondmythen weisen sich durch eine dunkle Mondsymblik aus, die in Verbindung zu negativen Naturgeschehnissen steht und von einer bestimmten Göttin verkörpert wird. Die Symblik des abnehmenden Mondes im Mythos der Naturvölker führte zur Ausprägung unterschiedlicher Mondgöttinnen, welche die gleichen oder miteinander verbundene Zuständigkeitsbereiche gemeinsam haben. So sind die kolumbianische Mondgöttin Dobeiba am Río Sucío⁵¹⁷ und die brasilianische Mondgöttin Toru-guenket der Tupi-Indianer für Naturkatastrophen verantwortlich,⁵¹⁸ die sie in ihrer Wut verursachen sollen und damit die Ernte vernichten. Da dem Mond eine Einflussnahme auf das Wetter zugesprochen wird, trägt er die Verantwortung für die Ernte und die daraus resultierende existentielle Abhängigkeit des Menschen. In diesem Punkt stellt sich heraus, inwiefern Gedanken der Fruchtbarkeit unmittelbar mit Existenzfragen verknüpft sind. Auch die Azteken meinten, dass der Mond Überschwemmungen verursacht und für die Wolkenbildung und den Regen verantwortlich ist.⁵¹⁹ Überhaupt findet sich die Verehrung einer Mondgöttin häufig im Kreis mit Vegetationsgottheiten und Fruchtbarkeitsriten.⁵²⁰ Eine mythologische Personifizierung dieses Komplexes ist die römische Luna, welche die Jahreszeiten und Monate regelt.⁵²¹

Fruchtbarkeit ist nicht nur auf die Fruchtbarkeit des Erdbodens zu beziehen, sondern auch auf die Fruchtbarkeit der Frau. Der Nachwuchs garantiert das Weiterbestehen eines Stammes, so dass die menschliche Zeugungskraft gewissermaßen über den Tod einer sozialen Gruppe entscheidet. Hieraus ist der existentielle Aspekt der Mondverehrung zu ersehen. Die Mondgöttin Metzli der Azteken in Mexiko steht für die Heirat, Geburt und Wiedergeburt; zudem liegt ihre Zuständigkeit in den Bereichen der Ernte, Feuchtigkeit, Kälte und der Nacht mit ihren Geräuschen.⁵²² Ausgesprochen böse Züge verdunkeln Nephthys, die ägyptische Göttin der Geburt und des Todes.⁵²³

Im negativen Sinn fällt unter den Bereich der Fruchtbarkeit die Missernte, Missgeburt, Totgeburt, Kinderlosigkeit, Naturkatastrophen und das Sterben allgemein. Alle diese Aspekte sind in der Symblik des abnehmenden dunklen Mondes enthalten und unterstehen dem Gedanken einer Gefährdung der Fruchtbarkeit. Der Fruchtbarkeitsgedanke und das zerstörerische Prinzip nach dem Zusammenhang im Motivkomplex des Bildes befragt, geben über die religiöse Bedeutung von Kult und Ritual zu denken. Das Herzopfer-Ritual, in welchem der Dolch das menschliche Opfer verletzt, damit der Sonne gehuldigt werden kann, wandelt Pollock in einen Selbstangriff des Mondes um. Die sonst in Kult und Ritual übliche Verfremdung des eigentlich Gemeinten, indem, statt die Natur direkt anzusprechen, Opferhandlungen Teil des realen Lebens sind, entfällt bei Pollock.

Neuartig ist der direkte Verweis auf den Naturvorgang der Mondabnahme als Grundlage der Mythenbildung im Vordergrund der künstlerischen Umsetzung. Dabei reduziert Pollock im Fall des Herz-Opfer-Rituals die Handlung bis auf das eigentlich Gemeinte, welches sich hinter

⁵¹⁷ Marjorie Leach, *Guide to the Gods*, Santa Barbara, California 1992, S. 130. - Manfred Lurker, *Lexikon der Götter und Dämonen*, 2., erw.Aufl., Stuttgart 1989, S. 116.

⁵¹⁸ Ebd., S. 138. – Eine weitere Mondgöttin, die mit dem Bereich Wasser in Verbindung steht ist Chia. Aus Bosheit bringt sie Überflutung (Leach 1992, S. 310). - *Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas: Wahrsagerei, Himmelskunde und Kalender der alten Azteken*, Aus dem aztekischen Urtext Bernardino de Sahagun's, Bd. 4, Berlin 1950, S. 63.

⁵¹⁹ *Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas: Wahrsagerei, Himmelskunde und Kalender der alten Azteken*, Aus dem aztekischen Urtext Bernardino de Sahagun's, Bd. 4, Berlin 1950, S. 63.

⁵²⁰ Insbesondere bei den Orinoco-Stämmen und den Uitoto in Südamerika (*Die Religionen der Menschheit: Die Religionen des alten Amerika*, Walter Krickeberg u.a., Bd. 7, Stuttgart 1961, S. 295, S. 329).

⁵²¹ Leach 1992, S. 133.

⁵²² Ebd., S. 133-134. - Alfonso Caso, *The Aztecs: People of the sun*, Oklahoma 1958, S. 36. - Daniel G. Brinton, *The Myths of the New World*, 1969, S. 139. - In Bezug auf Pollocks *Night Sounds* sei an Metzli als Mondgöttin der Nachtgeräusche erinnert.

⁵²³ Ebd., S. 143. – Bellinger 1989, S. 340.

dem realen Vorgang des Rituals eines Herzausschneidens verbirgt: die Verletzung des Mondes zur Stärkung der Sonne - planetarisch ausgedrückt: die Sonne nimmt eine entsprechend dominante Stellung im Sternenhimmel ein, deren Folge das Verdunkeln des Mondes ist. Pollock entfremdet das Dolchmotiv seines rituellen Zusammenhangs, um die symbolische Zweckbestimmung des Dolches in der Bearbeitung oder Verletzung der passiven Materie des Mondes hervorzuheben. Denn der Dolch ist allgemein das "Symbol des männlichen, aktiven Prinzips, das die weibliche, passive Materie bearbeitet."⁵²⁴ Diese Entsprechung im Naturphänomen findet seinen Niederschlag in zahlreichen Mondmythen, die das Zerstückelungsmotiv als Opfer-Täter-Beziehung von Sonne und Mond in personifizierter Form beschreiben.⁵²⁵

1.3 Das Zerstückelungsmotiv

1.3.1 Indianische Mondmythen

Es stellt sich die Frage, ob es einen Mythos um den Mond gibt, der von einer Mondfrau handelt, welche den Kreis zerschneidet. Da Pollock nicht von einer Mondgöttin spricht, kann es sich bei der Darstellung nicht um die direkte Entlehnung antiker Mondgöttinnen handeln. Die Rothäutigkeit, der Federschmuck und das kantige Gesicht mit den ovalen, scharf geschnittenen Augen sowie Pollocks Herkunftsland Amerika verweisen auf die Kultur der Indianer. Einige indianische Mondmythen sprechen von einer Mondfrau.⁵²⁶ Doch bei der Auswertung zahlreicher indianischer Mythen fand sich kein indianischer Mondmythos, in dem die Rede von einer Mondfrau ist, die den Kreis zerschneidet. Deshalb bezieht sich Pollock sehr wahrscheinlich nicht auf einen bestimmten indianischen Mondmythos. Die Analyse mehrerer indianischer Mondmythen lässt jedoch den Schluss zu, dass Pollock die Handlung des Kreiseszerschneiden im übertragenen Sinn meint und sich dabei auf den in einigen Mondmythen behandelten Naturvorgang von Sonne und Mond stützt. Der Dolch ist ein Hinweis auf das Zerstückelungsmotiv, welches in der Umschreibung "cuts the circle" seine Formulierung findet.

"Die Mondscheibe erschien ihnen als ein goldener Vogel, der bald hinter dem anderen goldenen Vogel (der Sonne) herflieg, bald von diesem gejagt wurde, dabei aber allmählich zerstückelt, zuletzt schwarz wurde und starb, darnach aber wieder auflebte;...als eine unergründliche Hexe oder ein dämonisches Zauberweib;"⁵²⁷

⁵²⁴ Udo Becker, Lexikon der Symbole, Freiburg, Basel, Wien 1992, S. 187.

⁵²⁵ Eine aztekische Abbildungsreihe stellt diesen Kampf dar (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 4, 1950, Abb. S. 402).

⁵²⁶ Hier sei die Sternenlegende "The Sun and the Moon" der Blackfoot genannt (Clark Wissler, Star legends among the American Indians, The American Museum of Natural History, Guide Leaflet Series No. 91, New York 1936, S. 7). – Eine weitere Mythe handelt von der Mondfrau der nordamerikanischen Indianer. Sie wurde einst von ihrem Mann der Sonne so geschlagen, dass sie für eine Zeit lang völlig verschwand. Little Turtle setzte sie wieder auf ihren Kurs (Cottie Burland u.a., Mythology of the Americas, London u.a. 1970, S. 62-63). - Die Selk'nam in Chile erzählen: Einst gehörte den Frauen die Macht. Im Ärger erzeugte die Mondfrau eine tödliche Flut, weil die Männer die Macht an sich gerissen hatten (Joseph Campbell, The way of the animal powers, Bd. 1, London 1983, S. 259). - Die Selk'nam nennen die Mondfrau Kra. Ihre Herrschaft wird von ihrem Mann, der Sonne, beendet. Er gibt den Befehl zu einem Gemetzel. Alle Frauen werden getötet (Joseph Campbell 1983, S. 258). - Bei den nordamerikanischen Indianern gilt der Mond als die Erste Frau (Esther Harding 1935, 1949, S. 44). - Manch ein indianischer Stamm spricht jedoch vom Mondmann, der auch bei anderen Völkern vorkommt.

⁵²⁷ Ernst Siecke, Mythologische Briefe, Berlin 1901, S. 82.

Das Zerstückelungsmotiv ist in vielen primitiven Mondmythen verarbeitet worden, um die Veränderungen des Mondes darzulegen. Oskar Rühle erklärt: "Wie das Vorbild der Natur beim zunehmenden Mond die Vorstellung des Wachsens ausgelöst hat, so wird die Abnahme des Mondes als Zerstückelung gefaßt."⁵²⁸ Aus der ethnologischen Forschung erfahren wir, dass die Abnahme des Mondes in primitiven Mythen im Zusammenhang mit der Sonne gesehen wurde. Die Sonne übernimmt dabei die aktive Rolle der Täterschaft, wobei der Mond zum Opfer der Sonne wird. "Das Motiv der Zerstückelung irgend einer mythischen Persönlichkeit ist von verschiedener Bedeutung, wenn es auf den Mond bezogen zugleich die Wiederbelebung und Zusammensetzung enthält oder wenn aus den einzelnen Stücken Teile der organischen oder kosmischen Welt gebildet werden."⁵²⁹ Viele Sonnen- oder Mondhéroen sowohl in primitiven als auch in antiken Mythen trifft dieser gewaltsame Vorgang.⁵³⁰ Im BAE sind einige indianische Mondmythen der Eskimo angeführt, welche das Zerstückelungsmotiv verwenden. Aus dieser Mythensammlung ragen zwei Versionen der Zentral-Eskimo heraus, die für das Bild *The Moon-Woman Cuts the Circle* wichtige Quellen sind. Die Zentraleskimo, die Greenlanders und die Eskimo auf Point Barrow erzählen sich die folgende Mondmythe:

"Schon bald nach der Erschaffung der Welt gab es einen großen Zauberer, der so mächtig wurde, daß er sich zuletzt in den Himmel emporhob. Seine hübsche Schwester und ein Feuer nahm er mit. Dem Feuer fügte er eine große Menge Brennstoff bei, so daß sich daraus die Sonne bildete. Einige Zeitlang lebten er und seine Schwester in großer Harmonie zusammen, doch zuletzt stritten sie sich. Er, der seine Schwester in vielfacher Weise mißhandelte, verbrannte zuletzt ihr Gesicht. Geduldig hatte sie alle Demütigungen erlitten, doch als sich ihre Schönheit nicht mehr einstellen wollte, rannte sie davon und wurde zum Mond bis in den heutigen Tag. Ihr Bruder verfolgt sie noch immer, doch obwohl er ihr nahe kommt, wird er sie niemals einholen. Bei Neumond zeigt sich uns die verbrannte Seite ihres Gesichts, bei Vollmond ist das Gegenteil der Fall."⁵³¹

Eine Quelle und ein Nachweis für die Herkunft und den Ursprung des Dolchmotivs in Verbindung mit dem Mond stellt die folgende Mythe der Zentraleskimo vor. Hier dient der Dolch allerdings als Werkzeug der Sonne. Doch ist auch diese Version ein Nachweis für Pollocks Bezugnahme auf indianische Mondmythen, weil die Gestalt der Mondfrau von Pollock einige Sonnensymbole zu erkennen gibt und sie damit Merkmale der Sonne offenbart, die sich aus der Anregung durch diese Mythe erklären lassen, in welcher ebenfalls das Zerstückelungsmotiv vorliegt.

⁵²⁸ Rühle 1925, S. 20-21. Dort weitere Mythenbeispiele. - In Polynesien und bei den Sedna der Eskimo ist die Verstümmelung ein Indiz für das mondhaftes Wesen (Ehrenreich 1905, S. 80).

⁵²⁹ P. Ehrenreich, Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas, in: Zeitschrift für Ethnologie, Jg. 37, Supplement, Berlin 1905 (S. 1-104) S. 72.

⁵³⁰ Siecke 1901, S. 135; S. 158. - Siehe, die Zerstückelung von Osiris und Dionysos (Harding, 1935, 1949, S. 84, 158). - In den sogenannten Orpheusmythen kommt die Beziehung zwischen Sonne und Mond zum Ausdruck. Vor allem in Südamerika sind solche Mythen zu finden. In Nordamerika fehlt das Motiv des Folgens und Umwendens - auf jeden Fall steht der Seelenfang der Schamanen und ihre Warnung vor Neugierigkeit hiermit in Beziehung (Ehrenreich 1905, S. 70). - Eurydike, die sich in den Flammen selbst umbringt, ist das einzige Beispiel, in dem es darum geht, dass sich der Mond selbst zerstückelt; dabei stehen die Flammen symbolisch für die Sonne und somit ist auch hier, natürlicherweise, die Sonne für die Veränderung des Mondes verantwortlich (Siecke 1901, S. 30, 6. Brief).

⁵³¹ Franz Boas, The Central Eskimo, in: Sixth annual report, 1884-85 (S. 409-658) S. 597.

„Einst lebte ein Bruder mit seiner Schwester in einem großen Ort, wo es ein Haus des Gesangs gab. Dort verbrachte seine Schwester jede Nacht mit ihren Spielgefährten. Einmal, als alle Lampen in diesem Haus gelöscht waren, kam jemand herein und tat ihr Gewalt an. Es war ihr unmöglich ihn zu erkennen; doch sie schwärzte ihre Hände mit Ruß und als dasselbe nochmals geschah, beschmierte sie damit den Rücken des Mannes. Als die Lampen angingen sah sie den Gewalttäter, es war ihr Bruder. In großer Wut schärfte sie ein Messer und schnitt sich ihre Brüste ab, welche sie ihrem Bruder anbot mit dem Satz: „Da du Geschmack an mir gefunden hast, esse dies!“ Ihr Bruder geriet in Zorn und sie floh vor ihm aus dem Zimmer. Sie ergriff ein Holzstück ...welches hell brannte und eilte aus dem Haus. Der Bruder nahm ein anderes, doch bei seiner Verfolgung fiel er und das Licht erlöschte, so daß es nur noch schwach glimmte. Allmählich hoben beide ab und setzten ihren Weg im Himmel fort. Die Schwester verwandelte sich in die Sonne, der Bruder in den Mond.“⁵³²

Langhorne verweist auf das Wandbild „The Sun God pursues the Moon Goddess across the Sky“ im Eingangsbereich des Hayden Planetariums im Naturkundemuseum von New York, welches für Pollock eine Inspiration hinsichtlich des Sujets in *The Moon-Woman Cuts the Circle* bedeutete.⁵³³ Sie nimmt an, dass Pollock schon allein deshalb auf dieses Werk aufmerksam wurde, weil er von der Form des Wandbildes begeistert war.

Die Religionsethnologie erklärt das Zerstückelungsmotiv im Zusammenhang mit der Landwirtschaft. Wesentlich dabei ist die Unterscheidung zwischen Körnerbauer (Saatraubmotiv) und Pflanze (Zerstückelungsmotiv). Das entscheidende Element des Weltbildes der tropischen Pflanze sind Urzeitwesen, welche Gottheiten darstellen, die von den Menschen getötet, zerstückelt und begraben werden, woraus die Nahrungspflanzen entstehen.⁵³⁴ Weiter dokumentieren die Zerstückelungsmythen der Pflanze „den Sieg des Pflanzertums über das Wildbeutertum und den der Frau über die Sonne.“⁵³⁵ Das Zerstückeln und Wiederaufstehen des Dionysos im Rahmen des allgemeinen Brauchs der Zerstückelung von Körpern in verschiedenen Kulturen beschreibt Frazer in „Der goldene Zweig“. Pollock besaß dieses Buch ab 1940 in seiner Bibliothek, so dass er im Punkt des Zerstückelungsmotives auch durch diese Ausführungen inspiriert worden sein könnte.⁵³⁶

Das Zerstückelungsmotiv wird von Pollock aus den in der Ethnologie gesammelten Mondmythen der indianischen Völker übernommen. Dabei interpretiert er den Inhalt der Mythen neu. Unter diesem Aspekt betrachtet, steht Pollocks Kunstwerk in der Nachfolge des Surrealismus. Für den Surrealismus macht Siegelin eine Rezeption antiker Mythen geltend, die von der Schaffung neuer „Moderner Mythen“ begleitet wird, die sich durch persönliche, individuelle Figuren auszeichnen.⁵³⁷ Es ist nicht die Sonne, welche in der Natur und in den

⁵³² Ebd., S. 597-598. – Der BAE enthält ebenfalls eine Mondmythe der Iroquois, die das Zerstückelungsmotiv behandelt (Second annual report, 1881-82, S. 81).

⁵³³ Langhorne 1989 (S. 66-92) S. 90, Anm. 77.

⁵³⁴ Josef Franz Thiel, Religionsethnologie, 1984, S. 52.

⁵³⁵ Ebd., S. 52; S. 50-54.

⁵³⁶ Frazer (1890) 1977, S. 562-572. – Eine anthropologische Quelle für Pollock stellt das Werk „The making of man“ dar, welches er besaß (CR 4, „Jackson Pollock’s Library“, S. 187-199). In dem Beitrag von W. J. Perry „The coming of the warrior“, geht es um die Darlegung des ursprünglichen Wesens von Göttern, die sich von einstigen Vegetations- und Fruchtbarkeitsgöttern zu Sonnengöttern und später zu Kriegsgöttern entwickelten. Parallel dazu veränderten sich die Stämme von friedlichen zu kämpferischen Völkern (The making of man: An outline of anthropology, V. F. Calverton (ed.), Orig.-Ausg. 1931, Westport, Connecticut 1970, S. 306-330).

⁵³⁷ Siegelin 1990, S. 27; 83. – Pollocks Abwandlung von Mythen kann mit der Begriffsbezeichnung der „Erfindung Neuer Mythen“ in Verbindung gebracht werden (Werner Haftmann, Die großen Meister der lyrischen Abstraktion und des Informel, in: Seit 45, Brüssel 1970, S. 13-49; S. 23). – Im Juni 1942 erschien im 1. Heft der Zeitschrift „VVV“ der Entwurf Bretons zu einem dritten surrealistischen Manifest. Er war mit Zeichnungen von Matta illustriert, welche die surrealistische Idee vom psychischen Automatismus veranschaulichten. Breton spricht in seinem Entwurf von der Findung neuer Mythen mit Hilfe des Automatismus und von der Findung

Mythen die aggressive Rolle einnimmt, sondern es ist der Mond selbst in der Gestalt der Mondfrau. Das Zerstückelungsmotiv äußert sich zwar, doch unter anderen Voraussetzungen. Die Mondfrau entsteht erst im Vorgang des Kreiszerschneidens. Die gewaltsame Verwandlung der Frau in der Trennung vom Mondkreis ist als ihr eigenes Geborenwerden innerhalb der Mondsymbologie von Geburt und Fruchtbarkeit zu betrachten. Pollock behält sich vor, sich bei der modernen Version eines Mondbildes auf die Modi in primitiven und antiken Mondmythen zu stützen, die das Naturphänomen des Mondes im Zusammenhang mit der Sonne als Zerstückelungsmotiv und symbolschaffend unter Berufung auf die Fruchtbarkeit der Frau und der Natur erklären.⁵³⁸ Pollock stützt sich nicht auf einen bestimmten Mythos, doch einige seiner Bildmotive sind indianischen Mythen in modernisierter Form entlehnt. Die Erfindung einer Handlung, in welcher sich die Mondfrau eines Dolches bedient, um den Mondkreis zu durchtrennen, steht sinngemäß im Kontext von Zerstückelungsmythen, sowohl in Hinsicht auf das Motiv des Dolches als auch auf das Geschehen selbst.

1.3.2 Picasso, Masson und der Fruchtbarkeitsgedanke

Ellen Landau denkt bezüglich des Frühwerks von Pollock an eine Rezeption verschiedener Kunstwerke Picassos.⁵³⁹ Oberhuber (1994) erkennt in Zeichnungen um 1942/1943 Motive, die Klee, Ernst und Picasso entlehnt sind, was insbesondere Pollocks Einsicht in die europäische Malerei dokumentiert.⁵⁴⁰ In einigen Zeichnungen von Pollock taucht das Motiv des Stierkopfes auf.⁵⁴¹ Eine Zeichnung von 1939/40, mit Kentaur, Mondsichel und Stierschädel,⁵⁴² verrät die Auseinandersetzung mit Motiven aus dem Oeuvre Picassos, in deren Folge Pollock jedoch von der Figur des Kentaur Abstand nimmt. In *Man, Bull, Bird*, ca. 1938-41, ist der Stierkopf Teil eines Stillebens,⁵⁴³ dessen tiefere Bedeutung im totemistischen Glaubensverständnis der Naturstämme und ihrer Auffassung von Ritual liegt.⁵⁴⁴

Wie es Pollock in einem Brief berichtet, waren Bilder von Miró und Picasso im Haus von Peggy Guggenheim in New York zu sehen, die im April 1944 dort zur Ausstellung kamen.⁵⁴⁵ Schon 1936 konnte Pollock, der einige Ausstellungskataloge von Picasso besaß, der Bilder *Minotauremachie*, 1935, und *Stierkampf*, 1934, in der Ausstellung "Fantastic Art, Dada,

persönlicher Mythologien aus dem Unbewussten. Desweiteren ist die Rede von der Existenz transhumaner Wesen, welche als Protagonisten dieser Mythen auftreten könnten (Ausst.-Kat., Matta, Berlin 1970).

⁵³⁸ Die Nordamerikanischen Indianer weisen der Sonne und dem Mond eine Himmelsrichtung zu, was für ihre religiöse Natureinstellung wesentlich ist (Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique, Ive Bonnefoy, Paris 1981, Bd. 1, S. 10-17).

⁵³⁹ Landau 1989, S. 106. Sie möchte unter anderem eine Verbindung zu Picassos *Girl before a Mirror* herstellen. Freke bezieht sich hinsichtlich dieses Werkes von Picasso auf *Male and Female* und *Magic Mirror* (Freke 1972, S. 217-221). Gravierende stilistische, formale und inhaltliche Unterschiede zwischen Kunstwerken von Picasso und Pollock lassen es nicht zu, von einer umfassenden Bild-Rezeption von Seiten Pollocks zu sprechen. Dies gilt ebenfalls für eine Rezeption von *Guernica*, die von Lange erwägt wird (Lange, Bd. 1, 1995, S. 142-263; S. 200). Nicht von der Hand zu weisen, ist jedoch eine Übernahme einzelner Bildmotive, wie das Motiv dreier Augen, oder eine mögliche Anregung im Punkt bestimmter Themen.

⁵⁴⁰ Insbesondere Motive aus *Guernica*, siehe hierzu: CR 3, 575-602 (Konrad Oberhuber, Der Zeichner J. Pollock, in: Ausst.-Kat., Jackson Pollock: Works on paper, Stedelijk Museum Amsterdam Wien 1994, S. 7-31; S. 9-19).

Motive von Miró und Ernst in: CR 3, 573; CR 3, 569; CR 3, 562.

⁵⁴¹ CR 3, 697; CR 3, 605v; CR 3, 606; CR 3, 602.

⁵⁴² CR 1, 516. - Landau 1989, farb. Abb., S. 42.

⁵⁴³ CR 1, 57. - Landau 1989, farb. Abb., S. 74. - Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange, in: Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, S. 142-263; S. 158, S. 154.

⁵⁴⁴ Dies bestätigen die Ergebnisse der einzelnen Bildinterpretationen im Rahmen dieser Untersuchung.

⁵⁴⁵ Im Appartement von Kenneth Macpherson (Jackson Pollock, Supplement Nr. 1, 1995, S. 67).

Surrealism“ im Museum of Modern Art in New York unmittelbar ansichtig werden.⁵⁴⁶ Bei Picasso begegnet uns das Zerstückelungsmotiv in den Darstellungen des Stierkampfes. Die Bilder *Stierkampf*, 1934,⁵⁴⁷ und *Stierkampf: Der Tod des Stierkämpfers*, 1933 (15. Abb.),⁵⁴⁸ thematisieren den Stier in der Rolle des Täters, der Matador und Pferd aufspießt. Die ursprüngliche mythologische Thematik einer Zerstückelung des Stieres im Mithraskult überträgt Picasso im Sinn moderner Mytheninterpretation auf andere Opfer, die vom Stier selbst zerstückelt werden. Anton Henze erklärt:

„Eine Serie von Zeichnungen dramatisiert 1917 das Thema im Überfall des Stieres auf das Pferd...In

fünf Kupferstichen, die er im April 1933 schuf, tritt dieses Urbild der Gewalttätigkeit und tierischen Lust in die Welt, der Stier enthüllt seinen schrecklichen Kern...“⁵⁴⁹

Dorothee Siegelin beruft sich auf die Zerstückelung des griechisch antiken Fruchtbarkeits- und Vegetationsgottes Dionysos im Zusammenhang mit einem mythischen Denken, welches den Mond, die Erde, die Fruchtbarkeit und den Tod in Beziehung setzt,⁵⁵⁰ wenn sie über den Stierkampf bei Picasso feststellt: „Für die Surrealisten Anlaß, sich in ihrem Glauben bestätigt zu fühlen, daß gewisse mythische Motive an archetypische Muster der gesamten Menschheit gebunden sind.“⁵⁵¹

Variationen um das Thema des Zerstückelungsmotivs bei Picasso lassen sich in einigen Kunstwerken nachweisen, in denen das Dolchmotiv an exponierter Stelle auftritt. Das Bild *Sitzender Minotauros mit einem Dolch, I.*, 1933 (16. Abb.),⁵⁵² erschien als Titelblatt der surrealistischen Zeitschrift „Minotaure“ in der Ausgabe von 1933, welche Pollock in seiner privaten Bibliothek aufbewahrte.⁵⁵³ Goeppert schreibt dazu: „In der Hand hält er stolz ein dolchartiges Messer. Er ist gewissermaßen ein selbstbewußt-zufriedenes >Manssbild<, das seine animalischen Seiten voll ausleben darf, insbesondere seine Lüsterheit und überbordende Vitalität.“⁵⁵⁴ Als Sterbender in *Minotauros in der Arena im Todeskampf*, 30.5. 1933, hat er den Dolch attributiv neben sich liegen.⁵⁵⁵ Der Dolch ist bei Picasso ebenso wie bei Pollock ein Symbol männlicher Aggressivität und Tatkraft.⁵⁵⁶ Als Sterbender muss der Minotauros mangels Vitalität dieses Symbol aus der Hand geben.

⁵⁴⁶ CR 4, „Jackson Pollock’s Library“, S. 187-199. – Ausst.-Kat., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, (ed.) Alfred H. Barr Jr., The Museum of Modern Art, New York 1936, Abb. 260, 261.

⁵⁴⁷ Ausst.-Kat., *Picasso: Toros i toreros*, Musée Picasso Paris 1993, farb. Abb., S. 176.

⁵⁴⁸ Ebd., farb. Abb., S. 166.

⁵⁴⁹ Anton Henze, *Pablo Picasso*, Berlin-Dahlem 1959, S. 41-42.

⁵⁵⁰ Siegelin 1990, S. 48. Über den Minotauros sowie über die Mondgöttin Pasiphaë und den Bezug zur Sonnensymbolik des Stieres schreibt Frazer, dessen Interpretation sich auf eine mythische Hochzeit von Sonne und Mond beläuft, wobei die Fruchtbarkeit und die Fortpflanzungskraft angesprochen sind (James George Frazer, 1922, 1989, S. 50). – Frick 1982, S. 190-209. – Wolfgang Bauer u.a., *Lexikon der Symbole*, Wiesbaden 1980, S. 157-59. – Die Begründung liegt im Lauf der Natur und der Pflanzenwelt, in der es eine Zeit des Gedeihens und eine Zeit der Ernte gibt, sowie den Tod der Pflanze im Winter und ihr Wiederaufleben im Frühling (Wolfgang Bauer u.a., *Lexikon der Symbole*, Wiesbaden 1980, S. 157-159).

⁵⁵¹ Siegelin 1990, S. 46.

⁵⁵² *Minotaure*, Heft 1, 1933. – Ausst.-Kat., *Picasso: Toros i toreros*, 1993, Kat.Nr. 107. – Regina Lange verweist wegen des Stier-Motivs in *Composition with Donkey Head* auf die Minotauros-Zyklen von Picasso (Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange, in: Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, S. 154, S. 158).

⁵⁵³ CR 4, „Jackson Pollock’s Library“, S. 187-199.

⁵⁵⁴ Sebastian Goeppert, Herma Goeppert-Frank, *Pablo Picasso: Minotauromachie*, Frankfurt a.M., Leipzig 1993, S. 41, Abb. S. 40.

⁵⁵⁵ Ebd., Abb. S. 43.

⁵⁵⁶ In *Guernica* liegt der Dolch auf dem Boden. In der summarischen Anordnung des Motives an dieser Stelle besitzt der Dolch einen symbolischen Verweischarakter als Waffe im Kontext des Krieges.

Ein weiteres Bild von Picasso *Der Mord*, 1934 (17. Abb.), zeigt eine weibliche Figur mit Dolch bei der Tötung einer jungen Frau.⁵⁵⁷ Auch dieses Bild erhärtet die Bedeutung des Angriffs, mit welcher der Dolch in Verbindung steht. Aggressivität kann auch einer Frau als Charakterzug zugesprochen werden, wobei sie eine deutliche Vermännlichung erfährt. Picasso veranschaulicht das Maskuline in den Zügen der Täterin, die im Vergleich zur grazilen Körpergestaltung der Ermordeten voluminös, kantig und grob, bis hässlich abstoßend erscheint. Mary Callerey, eine Bekannte Pollocks aus der New Yorker Kunstszene, besaß 1942 einige Bilder von Picasso und Léger, darunter auch Picassos *Frau mit Hahn*, 1938 (18. Abb.),⁵⁵⁸ ein Bild, welches Pollock nach Aussagen von Motherwell sicher beeinflusst haben dürfte.⁵⁵⁹ Das große Messer zur Tötung des Hahnes liegt auf dem Boden, den Gewaltakt der Frau demonstrierend. Nach Mary Callery brechen aus dem virilen Frauenantlitz teuflische Züge hervor. Eine Deutung, die sich in der Antwort auf das in mehreren New Yorker Ausstellungen bekannt gewordene Bild, es handle sich um die Zerstörung der hilflosen Menschheit durch diabolische Kräfte, bestätigt.⁵⁶⁰

Ein weiterer Künstler, in dessen Oeuvre das Dolchmotiv auffallend in Erscheinung tritt, ist André Masson, der für Pollock von herausragender Bedeutung war. Bezeichnenderweise enthält die im Besitz von Pollock befindliche Zeitschrift "Minotaure" aus dem Jahr 1933 einige Zeichnungen André Massons zu seinem Kunstwerk *Massacres* mit Szenen der Ermordung von Frauen durch Männer mit Dolchen.⁵⁶¹ Weiter findet sich der Dolch als Schlachtwerkzeug in *Mithra*, 1933 (19. Abb.), um die Opferung des Stieres im Mithras-Kult anzuzeigen.⁵⁶² Zu Ehren des Sonnengottes Mithras wird ein Stier mit einem Dolch getötet, aus dessen Blut Neues sprießt und gedeiht. Das Opferblut als Sinnbild der Fruchtbarkeit steht im Kontext der Fruchtbarkeitssymbolik des Stieres,⁵⁶³ welcher gleichzeitig das Symbol des Mondes in Tiergestalt ist.⁵⁶⁴ Weil die Sonne im Mithras-Kult symbolisch vom Mond gespeist wird, tritt auch in diesem Ritual das Zerstückelungsmotiv zutage.

Die nahezu zeitgleiche Behandlung des Zerstückelungsmotives bei Pollock, Picasso und Masson eröffnet einen in der künstlerischen Umsetzung parallel zu beobachtenden Bedeutungskomplex von Stier-Kult, Opfer, Dolchmotiv und der Symbolik von Sonne, Mond

⁵⁵⁷ Musée Picasso: Catalogue sommaire des collections, Bd. 2, Paris 1987, Abb. S. 320.

⁵⁵⁸ Ludwig Ullmann, Picasso und der Krieg, Bielefeld 1993, Abb. S. 189.

⁵⁵⁹ Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Robert Motherwell, 1967 (S. 20-23) S. 23.

⁵⁶⁰ Donald E. Gordon, Department of Jungian Amplification, I: Pollock's "Bird", or how Jung did not offer much help in myth-making, in: Art in America, Nr. 8, Okt. 1980 (S. 43-56). – Ullmann legt eine Deutung des Bildes als Personifikation des Krieges nahe (Ullmann 1993). – Langhorne vergleicht Picassos *Girl with Cock*, 1938, mit Pollock's *Bird*, 1939-40 (Langhorne 1989, S. 77). – Gordon unterlegt *Bird* die Bedeutung der Wiedergeburt bezugnehmend auf den Hahn in Picassos *Girl with Cock*. Der Vogel ist hier symbolisch in seiner erhöhten Bedeutung mit der indianischen Symbolik des Vogels zu vergleichen.

⁵⁶¹ "Minotaure", Heft 1, 1933, S. 57-61. – In Heft Nr. 2 finden sich ethnische Amulette mit der Abbildung von weiblichen Figuren, die einen Dolch führen (S. 71-74).

⁵⁶² André Masson, L'oeuvre gravé, Surréalisme 1924-49, Vol. I., New York 1990, Kat.Nr. 48. – Ausst.-Kat., André Masson, Illustrierte Bücher, Grafikmappen, Zeichnungen, Klingspor-Museum Offenbach am Main 1989, Abb. S. 30.

⁵⁶³ Bellinger 1989, S. 317-318.

⁵⁶⁴ Frick 1982, S. 190-209. Auch die Venus wird mit der Stiersymbolik in Verbindung gebracht. Doch ist Frick der Meinung, dass der Stier das Symbol für den ursprünglich männlichen Mondgott war. Aus einem reinen Stierkult entwickelte sich das Mischwesen, der Tierdämon und Stier-Mensch. Griechische Göttinnen, die in Verbindung zum Stier stehen sind Artemis, die "Stiertummelnde", Europa, die von Zeus in der Gestalt des Stieres aus Begattungsgründen entführt wurde und Pasiphaë. Der Bock als Attribut der Aphrodite vertritt ihre dunklen Aspekte, die mit der Nacht, dem Mond und den Dämonen der Finsternis zusammenhängen. Sie ist ebenso als Unterwelts- und Todesgöttin aufzufassen. Hierin offenbart sich die Parallele der Aphrodite zu Hekate, Demeter und Artemis. Göttinnen, die allesamt dem ursprünglichen Bild der Magna Mater entstammen. Der Kult der Magna Mater entwickelte sich mit der Zeit vom Fruchtbarkeitskult zum Kult der Liebe (S. 248-250, 255, 279, 298).

und Fruchtbarkeit. Möglich, aber nicht zwingend, da wesentliche Unterschiede in der künstlerischen Umsetzung der Bildmotive vorhanden sind, ist eine Inspirierung bezüglich bestimmter Gegenstände, jedoch keine direkte Rezeption von Seiten Pollocks. Das gemeinsame Interesse an einer Neuinterpretation von Mythen unter der Beachtung irrationaler Inhalte,⁵⁶⁵ begründet das im Surrealismus und im Abstrakten Expressionismus zu beobachtende Studium des mythologischen Kompendiums von James G. Frazer "Der goldene Zweig" und lässt auf ein Anknüpfen an surrealistische Gedanken bei Pollock betreffend seines Kunstwerks *The Moon-Woman Cuts the Circle* schließen. Grundlegend für eine Abgrenzung ist die Betonung der Erotik und des Triebhaften bei Picasso und Masson, wohingegen Pollock auf das Dämonische im Bereich des Irrationalen setzt. Doch ist es vor allem der Unterschied in der Wahl des Bildsujets: die Entscheidung für den Mond bei Pollock statt des Stieres, was über die unterschiedliche Richtung in der Mythenauslegung Auskunft gibt. Pollock stellt das Naturphänomen Mond in den Mittelpunkt und entscheidet sich damit für eine unmittelbare, unverstellte Sicht auf die Ursprünge antiker und primitiver Mythen. Selbst das Zerstückelungsmotiv, im Surrealismus ebenfalls beliebt, wird von Pollock direkt auf den Mond bezogen, sowohl in der Personifikation, als auch in der Form des Halbkreises zur Linken der Mondfrau. Im Unterschied zu Picasso und Masson bringt Pollock das eigentliche Naturphänomen und den Naturvorgang zum Ausdruck. Die Neuinterpretation von Mythen zielt bei Pollock auf eine Aktualisierung von mythischen Ursprüngen und den ihnen zugrunde liegenden universalen Gedanken ab.

Unter dem Aspekt der Fruchtbarkeit und Vegetation lassen sich die genannten symbolischen Aussagen als Inhalte existentieller Fragen erklären. Denn die Naturphänomene Mond und Sonne werden in der Mythologie der Antike und in Naturvölkern in ihrem ursächlichen realen Wirken als biologische Faktoren gemäß der weiblichen Empfängnis, was den Menstruationszyklus anbelangt, und des Ertrageichtums des Landes und der See beschrieben. Unmittelbar damit verbunden ist der natürliche Kreislauf vom Werden und Vergehen aller Substanz, was sich im Zerstückelungsmotiv in den Mythen sinnbildlich beschrieben findet. Das Interesse an der symbolischen Bedeutung elementarer Erscheinungen wie Sonne und Mond ist ein Indiz für die Frage nach den Ursprüngen des Lebens. Eine solche Frage stellt sich erst, wenn keine Religion oder kein anderer Dogmatismus verpflichtende Antworten auf wichtige Lebensfragen gibt.

1.4 Pollock im Zuge einer modernen Erweiterung der Mondsymblik um solare Bedeutungen

In Pollocks Zeichnungen vor 1942 zeigen sich Variationen der Mondform in Vorbereitung zu den Mondbildern. Die Mondsichel erscheint häufig in einer Serie von Zeichnungen zwischen 1939 und 1940. Eine dieser Zeichnungen eröffnet den Kreis der Sonne als Form neben der Mondsichel am Himmel angeordnet.⁵⁶⁶ Der attributive Charakter der Mondform in *The Moon-Woman Cuts the Circle* äußert sich vorzugsweise in einer Zeichnung mit weiblichem Kopf über welchem eine Mondsichel liegt.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Eine Neuinterpretation von Mythen ist auch bei Ernst Wilhelm Nay zu beobachten, dessen Bild *Tochter der Hekate I*, 1945, hier zu nennen sei. Es ist erstaunlich, dass sich Nay etwa zur selben Zeit mit der Figur der Hekate beschäftigt hat und die Sonnensymblik zur Geltung brachte.

⁵⁶⁶ CR 3, 531. - Vgl.: Konrad Oberhuber, *Der Zeichner J. Pollock*, in: Jackson Pollock: Works on paper, Stedelijk Museum Amsterdam Wien 1994 (S. 7-31) S. 16-17.

⁵⁶⁷ CR 1, 615.

In der Funktion der näheren Charakterisierung verzeichnet die Mondsichel eine lange Tradition in der Geschichte der personifizierten Monddarstellungen.⁵⁶⁸ Mazal schreibt: "Die Personifikation von Himmelskörpern ist zwar bereits eine antike Erfindung, doch hat sie die christliche Kunst in einem neuen heilsgeschichtlichen Verständnis gebraucht. Es gibt einerseits Bilder von Sonne und Mond als Vollfiguren, oft auf ihren Wagen triumphal dahinfahrend; häufiger ist indes die Darstellung von Sonne und Mond im Gestus der Trauer, um die Tragik des Opfertodes Jesu anzudeuten."⁵⁶⁹ Im christlichen Mittelalter verstehen sich die Naturphänomene aus ihrer Einbindung in den Schöpfungsbericht und aus dem Wissen der Astronomie, Kosmologie und Naturphilosophie, die ihrerseits der Religion untergeordnet sind.⁵⁷⁰ Dem steht in der Malerei der Moderne eine andere Weltanschauung entgegen, die versucht ist, einer rationalen naturwissenschaftlichen Erklärbarkeit der Naturphänomene eine ursprüngliche mythische Sichtweise entgegenzuhalten. Damit soll einer zunehmenden Naturentfremdung und dem Verlust religiöser oder irrationaler Inhalte begegnet werden.

Das Kunstwerk *The Moon-Woman Cuts the Circle* von Jackson Pollock verbindet die traditionelle Personifikation des Mondes mit einem sich im 20. Jahrhundert offenbarenden Abstraktionswillen der reinen Form. Pollock weitet die kennzeichnende Funktion der Mondsichel zur eigenständigen Bildkomponente aus, indem er dem Halbkreis in Größe und Gestaltung einen höheren Stellenwert einräumt, als es bei Attributen üblich ist. Dem Merkmal der Reduktion in der Malerei der Moderne entspricht die Vorliebe für Symbole und Zeichen, die trotz ihrer Formprägnanz eine große Aussagekraft in ihrer Mehrdeutigkeit bewahren. Pollock, Masson, Picasso, Miró und Klee sind nur einige moderne Künstler von vielen, bei denen der Mond und die Sonne als Symbole in ihren Kunstwerken erscheinen.⁵⁷¹

Eine Gefährdung, Bedrohung und Kontrolle der Fruchtbarkeit oder des Weiblichen, oft visualisiert mit Hilfe eines weiblichen Mondes im Verbund mit der Täterschaft der männlichen Sonne, ist ein Zeitphänomen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Charles Miedzinski bemerkt in seiner Untersuchung über Monddarstellungen eine Überbetonung männlicher Werte im Symbol der Sonne und setzt diese mit der problematisierten Gesellschaftsform des Patriarchats gleich.⁵⁷² Er kommt zu dem Schluss, dass Mondbilder in der Moderne eine Veränderung in der Auffassung des Archetyps des Weiblichen zugunsten eines erweiterten kreativen Männlichen bedeuten, was dem Wunsch nach einer

⁵⁶⁸ Das Beispiel *Ovale Vignette mit Sonne, Mond und Edelsteinen*, E. 16. Jh., von Agostino Carracci, offenbart die sich verändernde Mondform (Prints and related drawings by the Carracci Family: A catalogue raisonné, Diane de Grazia Bohlin, National Gallery of Art Washington 1979, Abb. S. 238). - Die Mondsichel als Attribut einer Mondgöttin ist auch in *Der Mond und der Zorn*, ca. 1580-81, von Jacopo Tintoretto zu sehen (Rodolfo Pallucchini, P. Rossi, Tintoretto: Le opere sacre e profane, Bd. 2, Milano 1982, Abb. 526). - Weitere Bildbeispiele hierfür sind: *Ein Medaillon in der Form eines Fächers*, ca. 1589-95, von Agostino Carracci (Prints and related drawings by the Carracci Family, 1979, Abb. 311). - William Blake, *Als die Morgensterne miteinander sangen*, ca. 1805-06 (Martin Butlin, The paintings and drawings of W. Blake, Plates, New Haven, London 1981, Abb. 710).

⁵⁶⁹ Otto Mazal, *Die Sternenwelt des Mittelalters*, Graz 1993, S. 48, Tafel 15. Im Mittelalter werden Sonne und Mond als in kleinen Rundformen eingeschriebene Gesichter gemalt, zu sehen auf einem Kreuzigungsbild aus der *Evangelienharmonie* des Otfrid von Weissenburg, Weissenburg um 868. - Manfred Lurker, *Die Botschaft der Symbole*, München 1990, Abb. S. 108.

⁵⁷⁰ Mazal 1993, S. 7-10; Abb. S. 122, S. 75.

⁵⁷¹ Siehe hierzu: André Massons *Pasiphae*, 1943 (Ausst.-Kat., André Masson, 1976, Abb., S. 59). - Das Sonne-Mond-Motiv kommt bei Picasso in folgenden Bildern seines Frühwerkes vor: *Figure in a red chair*, 1932; *Stierkampf*, Juli 1934; *Zirkus (Akrobaten)*, 1933; *Drei Frauen am Meer*, 1932. - Elizabeth L. Langhorne 1979 (S. 128-137).

⁵⁷² Charles Miedzinski, *The moon in modern art and poetry: A study of the transformative feminine in the modern creative male*, diss. Union Graduate School-West 1977, Vorwort, S. 28-35. Die Mondbilder enthalten die Symbolik der Wandlung und der Intuition (S. 14-16). Um den Weg der Selbsttransformation im Sinn der Vereinigung männlicher und weiblicher Kraft zu gehen, muss man dem Mond folgen (S. 33-35). - Kurt Seligmann, *Magie, Supernaturalism and Religion*, New York 1948.

schöpferischen, intuitiven Gesellschaft entspricht; denn das lunare Weibliche verschaffe Kreativität und Visionen, die vom Herzen ausgehen.⁵⁷³

Mondbilder des 20. Jahrhunderts sind inhaltlich zumeist mit dem Fruchtbarkeitsgedanken verbunden, welcher ein Teil der Mondsymblik ist. Doch Fruchtbarkeit wird nicht mehr wie im 18. Jahrhundert mit der Ernte oder dem Überfluss gleichgesetzt. In Monddarstellungen des 20. Jahrhunderts steht häufig die Frau und ihre symbolische Bedeutung im Mittelpunkt der Bildaussage, eingeschüchert von einem männlichen Prinzip mit ausgewiesener Sonnensymblik.⁵⁷⁴ Mirós Gemälde *Frau und Schlaukopf vor dem Mond*, 1944 (20. Abb.),⁵⁷⁵ zeigt die Frau bedroht von einem Vogel, dem männlichen "Schlaukopf". Der Vogel oder der Mann verkörpern das männliche Prinzip, die Sonne. Miró fügt in *Frauen, Mond und Sterne*, 1949 (21. Abb.),⁵⁷⁶ mehrere Mondformen in der Funktion von Symbolen in einen Handlungskomplex mit anderen Figuren ein.

Die Miró-Retrospektive im Museum of Modern Art in New York 1941 erregte die Aufmerksamkeit vieler amerikanischer Künstler.⁵⁷⁷ Im Frühjahr 1942 präsentierte die Galeristin Peggy Guggenheim in ihrer New Yorker Museumsgalerie "Art of This Century" ihre eigene Kollektion, die auch drei Kunstwerke von Miró enthielt. Eine Ausstellung, die Pollock sicher besucht hat, da Peggy Guggenheim zu diesem Zeitpunkt für ihn schon von großem Interesse geworden war.⁵⁷⁸ Landau vertritt die Überzeugung, dass sich Pollock und Miró im Atelier 17 getroffen haben.⁵⁷⁹ Dies kann jedoch nicht vor 1947 der Fall gewesen sein, da Miró erst 1947 New York besuchte.⁵⁸⁰ Es ist anzunehmen, dass Pollock in der häufigen künstlerischen Verarbeitung der Gestirne im Werk von Miró eine Anregung oder Bestätigung eigener Vorstellungen bezüglich der Mondbilder fand. Kosmische Symbole als Motivanleihen von Miró, so Barbara Rose, erscheinen kurz nach seiner Ausstellung in der Pierre Matisse Galerie 1945 in Werken von Künstlern der New York School.⁵⁸¹ Auch andere Hinweise bestätigen eine Orientierung an Miró. So erkennt Rose Adaptionen aus den fantastischen Seelandschaften der späten zwanziger Jahre von Miró in Pollocks *Moby Dick*. Desweiteren verweist sie auf die Rezeption Mirós von Seiten der Abstrakten Expressionisten, die sie mit einer Verneigung vor emotionalen Inhalten begründet, welche der Ausdruck eines gesellschaftlich bedingten Angstgefühls seien.⁵⁸² Zuletzt ist Pollocks Wissen um Mirós Vorliebe für den Schamanismus als Grund für die intensivere Beschäftigung mit diesem Künstler anzuführen.⁵⁸³

⁵⁷³ Ebd., S. 37-41; S. 67-81. Nach seiner Auffassung erhielten Novalis, Rilke und Klee, die sich mit dem Tod beschäftigt haben, auf der Suche nach Initiation spirituelle Führung durch den Mond. Gott und die Natur durchdringen sich in Gedanken an Intuition, Vision, Mystik, Weisheit und dem Archetypus der Großen Mutter (S. 160-165). Der Mond oder die Mondfrau in der modernen Malerei können als Muse des Malers verstanden werden. Die Mondfrau ist das Symbol seiner Inspiration, auch wenn es um ihre dunkle Seite geht.

⁵⁷⁴ Jean Cocteau *Studie zum Mond-Wandteppich*, um 1958, bildet die runde Kreisform des Vollmondes ab, in welche die Formen des ab- und zunehmenden Mondes eingeschrieben sind. Diese Bildidee findet ihre Entsprechung in der griechischen Gestalt der Hekate triformis (William A. Emboden, Jean Cocteau: *Die visuelle Kunst*, Stuttgart, Zürich 1989, Abb. S. 176). - Bei Klee steht nicht die Frau im Vordergrund der Mondsymblik, sondern, ausgehend von einer Eucharistiesymblik, die Wandlung in *Um den Fisch*, 1926.

⁵⁷⁵ Ausst.-Kat., Joan Miró 1893-1993, Fundació Joan Miró, Barcelona 1993, Abb. S. 387.

⁵⁷⁶ Ebd., Abb. S. 412.

⁵⁷⁷ Landau 1989, S. 255, Anm. 13, Anm. 25; Kap. 7, Anm. 32. - Barbara Rose, *Miró in America*, The Museum of Fine Arts Houston 1982, S. 19.

⁵⁷⁸ Barbara Rose, *Miró in America*, The Museum of Fine Arts Houston 1982, S. 21.

⁵⁷⁹ Landau 1989, S. 255, Anm. 13, Anm. 25; Kap. 7, Anm. 32.

⁵⁸⁰ Rose 1982, S. 19, 34.

⁵⁸¹ Ebd., S. 19-33. Sie ist der Meinung, dass der Primitivismus im Werk von Miró in seiner Begeisterung für den Animismus begründet liegt (18). Desweiteren geht sie davon aus, dass sich Pollock von Mirós Methode, der Gestaltung einer spezifischen Form aus einem Klecks, inspirieren ließ (23).

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Landau 1989, S. 255, Anm. 13. - Ausst.Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 133.

Bei Ernst wird die Frau im Bild *die menschen werden nichts davon wissen*, 1923 (22. Abb.),⁵⁸⁴ als Gebärende und Empfangende unter die Kontrolle eines göttlichen Einflusses gestellt, wobei Gott symbolisch das männliche Prinzip der Sonne vertritt. Uwe Schneede schreibt: "Schwebender Akt und Mond versinnbildlichen das weibliche, das Gekröse auf dem Boden und die darauf gerichteten Gestirne das männliche Geschlecht."⁵⁸⁵ Die einzelnen Mondphasen sind der natürlichen Form des Mondes entlehnt und stehen als Symbole neben Figuren, deren Sinn das weitgespannte Feld der Mondsymblik auf einen konkreten Bezug einschränkt.⁵⁸⁶ Die hier thematisierte Wandlung des Mondes als Naturphänomen wird in einer größeren, der göttlichen Ordnung gesehen.

In *The Moon-Woman Cuts the Circle* von Jackson Pollock erhält die Mondfrau durch Charakteristika mit einer ausgewiesenen Sonnensymbolik männliche Züge. Die Schrift "The intermediate type as prophet or priest" von Edward Carpenter in "The making of man", ein anthropologisches Werk aus der privaten Bibliothek von Pollock, enthält Informationen, die Pollock zu seiner Interpretation der Mondfrau als aggressive, männliche und solare Figur angeregt haben könnten.⁵⁸⁷ Es ist darin die Rede von Priestern der Naturvölker, die ein feminines Auftreten zur Schau stellen und damit einen androgynen Eindruck vermitteln, der Pollock möglicherweise zu der Vermännlichung der Mondfrau führen ließ. Eine intensivere Beschäftigung mit dieser Schrift ist auch deshalb anzunehmen, weil er der Figur des Priesters oder Schamanen seine Aufmerksamkeit schenkte.

Die Mondfrau von Pollock stellt für ihr eigenes mondhaftes Wesen eine Bedrohung dar, indem sie den Dolch gegen den Mondkreis führt. Sie hat die Einheit des Vollmondes verletzt und die heilige Kreissymbolik zerstört, in welcher der ewige Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt versinnbildlicht ist. Ein erweitertes Verständnis der Mondbilder eröffnen undatierte Tagebuchaufzeichnungen von Lee Krasner. Sätze wie "I still know not the difference between male and female" und "I cannot see the pattern and naturally I don't know where I fit - must I again destroy the circle - or shall I never know it" lassen vermuten,⁵⁸⁸ dass Pollock mit Krasner, wahrscheinlich in ihren privaten Gesprächen, auf die Frauenproblematik aufmerksam wurde und sich für ihn deshalb das Problem zwischen Mann und Frau und der Selbstfindung der Frau deutlich auch als künstlerisches Thema auftat. Ein Hinweis auf seine Offenheit für die Probleme der Frauenemanzipation findet sich unter anderem in der Novelle "The rainbow" von D. H. Lawrence,⁵⁸⁹ die Pollock in seiner Bibliothek besaß. Sie handelt von einer jungen Frau, welche sich im inneren Konflikt über ihre Frauenrolle im Klaren werden muss, um sich dann für ein selbständiges Leben und gegen den Mann zu entscheiden. In Hinblick auf die Wortwahl seines Bildtitels ist der simplen Tatsache, dass Pollock nicht von einer Mondgöttin spricht, sondern diese überlieferte Bezeichnung durch den profanen Begriff der Frau ersetzt, eine größere Bedeutung beizumessen. In dieser Modernisierung mythologischer Begrifflichkeit spiegelt sich ebenfalls der Gedanke an die Emanzipation der Frau wider.

⁵⁸⁴ Ausst.-Kat., Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, mit einer Einführung v. Werner Spies (Hg.), mit Beiträgen v. K. v. Maur, S. Metken, U. M. Schneede, S. Wilson, München 1991, farb. Abb.Nr. 72, S. 117.

⁵⁸⁵ Uwe M. Schneede, Max Ernst, Stuttgart 1972, S. 60. – Astrit Schmidt-Burkhardt, Max Ernst: *Die Phasen der Nacht* oder: Das kleine Einmaleins der Liebe, Hofheim 1993.

⁵⁸⁶ Eine Vorgehensweise, die auch bei Klee zu beobachten ist. In dem Bild *Um den Fisch*, 1926, findet sich die Form des abnehmenden Mondes neben dem Vollmond in summarischer Anordnung als losgelöstes Symbol dargestellt (Rolf Wedewer, *Bildbegriffe*, Stuttgart 1963, S. 33).

⁵⁸⁷ Edward Carpenter, *The intermediate type as prophet or priest*, in: *The making of man* (1931) 1970 (S. 619-632).

⁵⁸⁸ AAA, Smithsonian Institution, New York, Lee Krasner papers, Microfilm 3774, S. 698-699.

⁵⁸⁹ D. H. Lawrence, *The rainbow*, London 1977.

Pollock beschäftigte sich mit der anthropologischen Schrift "Das Mutterrecht" (1861) von Johann Jakob Bachofen.⁵⁹⁰ Bachofen geht darin vom griechisch antiken Matriarchat der Lykianer aus, welches er stellvertretend für alle gynäkokratischen Systeme beschreibt. Das Matriarchat ist ihm das ethisch wertvollere im Vergleich zu dem jüngeren Patriarchat hellenistischen Erbes. Der Vorrang eines kollektiven Miteinanders vor individuellen Belangen, die Wertschätzung der Religion und Natur und die Ästhetisierung der Lebensverhältnisse sind Gründe, die Bachofen mit dem Matriarchat als gesellschaftliches System sympathisieren lassen. Diese außergewöhnliche Position muss Pollock beeindruckt haben, denn er sucht in seinen Mond-Personifikationen eine Aufwertung des Weiblichen. Bachofens Unterstreichung der matriarchalischen Grundlagen, die auf dem Gedanken einer universellen Harmonie und der nährenden Mutter Erde basieren, finden augenfällig in der von Pollock ausgedrückten Mondsymbologie ihren Niederschlag. Auch André Masson hat sich in seinen Pasiphaë-Darstellungen von diesem Werk Bachhofens inspirieren lassen, wie es der Aufsatz von Doris A. Birmingham über Masson veranschaulicht. Doch da für Masson die Themen Sexualität und Erotik stets im Vordergrund stehen, spricht er die Mondsymbologie nur indirekt an und verweist nicht unbedingt auf die mit dem Naturphänomen verbundenen ursprünglich existentiellen Gehalte.⁵⁹¹

Die Beliebtheit des Mondes als künstlerischer Gegenstand ist stets ein Indiz für den Wunsch nach der Erfüllung eines Archetyps des Weiblichen. Doch entscheidet die spezifische künstlerische Visualisierung über die symbolische Bedeutung, welche in ihrer Variationsbreite über die Unterscheidung zwischen einer Betonung der Fruchtbarkeit der Erde (sinnlich) oder einer Hervorhebung des Dämonischen (übersinnlich) hinausreicht. Die dämonischen Merkmale der Mondfrau definieren sie als Dämon. Sie stellt ein mythisches Wesen dar, denn sie nimmt die irrealen Gestalt einer hybriden Figur an. Sie unterscheidet sich wesentlich von der natürlichen Form des Mondes, weil sie anthropomorphe Züge erkennen lässt, mit denen sie sich als Dämon vorstellt. Mondhafte Eigenschaften zeigen an, welchem Bereich sie entstammt, und ermöglichen eine Einreihung in die Gruppe der Naturdämonen.⁵⁹² Dämonen in bestimmte Gruppen einzuordnen, ist eine Vorgehensweise der Kategorisierung, die Wieland Schmied vertritt.⁵⁹³ Bezeichnenderweise sind Naturdämonen auch im Werk von Max Ernst zu finden, der zur selben Zeit wie Pollock im Kreis um Peggy Guggenheim in New York wirkte.⁵⁹⁴ Die Mondfrau in *The Moon-Woman Cuts the Circle* kann auch der Gruppe der "schrecklichen Mütter" zugeordnet werden. Ein Dämentypus, welcher in Kunstwerken von Miró anzutreffen ist, so Schmied.⁵⁹⁵ Die Mondfrau ist mit Zügen versehen, die sich auf verworfene Eigenschaften beziehen lassen.⁵⁹⁶ So schreibt Esther Harding in "Frauen-Mysterien" - einem Buch, welches für die Mondbilder von Pollock geltend gemacht wurde, das weibliche Prinzip wirke als "blinde Macht, fruchtbar und grausam, gebärend, ernährend und vernichtend zugleich, furchtbar in Liebe, wie im Haß. Dies ist das weibliche Prinzip in seiner dämonischen Gestalt. Die Chinesen nennen es Yin...Die Griechen nannten diese weibliche Macht Eros."⁵⁹⁷

Der Eklektizismus in der Verwendung von Bildmotiven bei Pollock kompliziert die ikonographische Untersuchung und die Erklärung des Bildsujets. Ein Beispiel für Pollocks

⁵⁹⁰ Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht*, in: *The making of man*, V. F. Calverton (ed.), (Orig.-Ausg. 1931), Westport, Connecticut 1970 (S. 157-167).

⁵⁹¹ Doris A. Birmingham, *Masson's Pasiphae: Eros and the unity of the cosmos*, in: *Art Bulletin* 69,2 Juni 1987 (S. 279-294).

⁵⁹² *Ausst.-Kat., Idole und Dämonen*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963.

⁵⁹³ Wieland Schmied, *Zweihundert Jahre phantastische Malerei*, Berlin 1973.

⁵⁹⁴ John Russell, *Max Ernst: Leben und Werk*, Köln 1966, S. 120-139.

⁵⁹⁵ Schmied 1973, S. 337.

⁵⁹⁶ *Encyclopedia of World Art*, Bd. 4, London 1961, "Demonology" (S. 306-335) S. 306-308.

⁵⁹⁷ Esther Harding (1935) 1949, S. 255.

Methode der Modernisierung mythologischer Inhalte unter dem eklektizistischen Gebrauch von Motiven verschiedener Kulturen ist die Bezeichnung "Mondfrau". Er formt Bildmotive dergestalt, dass sie in ihrer Aussagekraft eine Synthese von antiken und indianischen symbolischen Inhalten im modernen Bild des Mondes zulassen. Der Federschmuck und die Rothäutigkeit der Mondfrau können als primitivistische Motive bezeichnet werden, die sich aus ihrer indianischen Herkunft erklären. Im Einklang hiermit steht die dynamische Bewegung der Mondfrau, ein weiteres Merkmal der Indianer. Selbst der Dolch erlaubt in diesem Kontext eine indianische Zuweisung. Doch ist das Dolchmotiv in diesem Motivkomplex kein primitivistischer Gegenstand, weil es in seiner symbolischen Bedeutung viele Verweismöglichkeiten erlaubt. Die Darstellung einer den Kreis zerschneidenden Mondfrau mit Hilfe eines Dolches konnte auf das Naturphänomen des Zusammenspiels von Sonne und Mond zurückgeführt werden, welches in indianischen, aber auch in antiken Mythen verarbeitet ist.

Pollocks Neuinterpretation der Mondsymblik läßt dem Weiblichen ein aktives, dynamisches Moment im Rahmen der Mondsymblik zukommen. Damit verpflichtet er sich der antiken Wiedergabe von Mondgöttinnen als selbständige, gefürchtete Frauen. Die eigene künstlerische Umsetzung des Naturvorgangs liegt in der tatkräftigen Handlung der Mondfrau ohne Präsenz der Sonne. Die Bilder *Male and Female*, ca. 1942, und *Male and Female in Search of a Symbol (Search for a Symbol)* von 1943 beweisen,⁵⁹⁸ dass sich Pollock künstlerisch mit der Thematik des Gegensatzes von Femininem und Maskulinem beschäftigt hat. Beide Werke bekunden ein Bestreben zur Synthese der Divergenz mit Hilfe von verbindenden und analogen Formen. Somit ist in den beiden Werken keine eklatante Problematisierung der Thematik von Anima und Animus im Sinn Jungscher psychologischer Interpretation zu erkennen.

1.5 The Moon-Woman (1942)

Einen Zugang zu *The Moon-Woman*, 1942 (23. Abb.),⁵⁹⁹ ermöglicht die Gesamtschau der drei aufeinanderfolgenden Bilder der Mondfrau, wobei sich unter diesem Blickwinkel schon in der Bildinterpretation von *The Moon-Woman Cuts the Circle* (6. Abb.) ein Vergleich mit der Dreigestalt der Mondgöttin Hekate triformis als lohnend erwiesen hat. Die Dreigestalt der Hekate triformis erklärt sich aus den drei unterschiedlichen Mondphasen, deren jeweils anders ausgerichtete Symbolik zur Ausbildung dreier Mondgöttinnen führte.⁶⁰⁰ Es handelt sich dabei um Hekate, die stellvertretend für den abnehmenden dunklen Mond steht, Artemis in Entsprechung zur römischen Diana, welche den zunehmenden Mond verkörpert, und zuletzt Selene, die Personifikation des Vollmondes.⁶⁰¹ Die ikonographische Analyse der Bildmotive in *The Moon-Woman Cuts the Circle* ergab, dass die Betonung auf der dunklen Symbolik des abnehmenden Mondes liegt. Es stellt sich als vielversprechend heraus, die Bildmotive in *The Moon-Woman* und in *The Mad Moon-Woman*, 1941 (25. Abb.), ebenfalls nach ihrer spezifischen Mondsymblik zu befragen.

⁵⁹⁸ CR 1, 87. - Landau 1989, S. 273. - CR 1, 89.

⁵⁹⁹ CR 1, 86.

⁶⁰⁰ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), 1. Bd., 2. Abt., Leipzig 1886-1890, "Hekate" (S. 1885-1910) S. 1909.

⁶⁰¹ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), 1. Bd., 2. Abt., 1886-1890, "Hekate", S. 1885-1910; ders., Bd. 1, 1. Abt., 1884-1886, "Artemis", S. 558-608; ders., Bd. 4, 1909-1915, "Selene", S. 642-650. - Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Hubert Cancik, Helmut Schneider (Hgg.), Bd. 2, Stuttgart 1997, "Artemis", S. 53-59.

Die surreale Figur in *The Moon-Woman* mit großem, schwarzen organoiden Kopfprofil ohne Nase und Mund sowie einem in Linien abstrakt aufgelösten Körper,⁶⁰² kann mit Hilfe der ihr beigegebenen Attribute und weiterer Bildmotive näher charakterisiert werden. Im einzelnen sind dies die Mondsichel im Auge der Mondfrau, die rechts von ihrem Kopf beigegefügte Pflanze - ein umgekehrtes Kopfprofil ist kaum sichtbar zwischen Kopf und Pflanze eingezeichnet, und weiter das Buch in der linken Hand. Sodann sind es die tänzerische Haltung mit rechtem abgespreizten Bein und geradem linken Standbein, die lehrhafte Geste des Fingers, der auf die Pflanze rechts vom Kopf hindeutet, sowie die Farbigkeit des magischen Raumes mit den Glyphen am linken Bildrand, welche die Mondfrau in ihrem Wesen näher beschreiben.

Von den drei Versionen der Mondfrau ist dieses Bild einer statuarischen Einzelfigur von repräsentativem Charakter und, ohne nähere Umschreibung im Bildtitel, die Fassung einer Mondpersonifikation im traditionellen Sinn, in welcher sich motivisch die klassischen Inhalte von landwirtschaftlicher Fruchtbarkeit und des Weiblichen umgesetzt wiederfinden. Ein Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert veranschaulicht diesen Bedeutungskomplex. Er zeigt Luna mit sprießenden Zweigen, einem Füllhorn, Krebs und der Mondsichel.⁶⁰³ Daneben sind Motive, welche die Körperausprägung der Mondfrau betreffen, wie der schwarze Kopf,⁶⁰⁴ der Schlangenfuß, der dämonische Körper aus biomorphen Formen und amorphen Linien auf die dunkle Symbolik der Hekate und auf ihren Zuständigkeitsbereich der Magie zurückzuführen. Dies bestätigt sich in der Raumgestaltung, welche mit abstrakten Farbgebilden und phantasievollen Linienspuren eine spirituelle, magische Dimension erfährt - was Landau dazu veranlasst, von einer bedrohlichen Stimmung zu sprechen.⁶⁰⁵ Die griechische Selene gilt im herkömmlichen Sinn als Mondgöttin, obwohl sie nicht die traditionellen positiv besetzten Eigenschaften vertritt, sondern den Zuständigkeitsbereich des Vollmondes verkörpert.⁶⁰⁶ Dagegen stehen die griechische Jagd- und Vegetationsgöttin Artemis und die römische Göttin Diana für Bereiche,⁶⁰⁷ die ihre Entsprechung in der Symbolik des zunehmenden Mondes finden.

Pollock besaß in seiner Bibliothek das Werk von James George Frazer "Der goldene Zweig" in der Ausgabe von 1922.⁶⁰⁸ Ausgehend vom Kult der Diana, entwickelt Frazer ein Spektrum von völkerkundlichen Beispielen, die einen Niederschlag des Fruchtbarkeitsgedankens in Mythen, Ritual, Kult und Glauben bekunden. Für Pollock sind die Ausführungen Frazers über Diana als Fruchtbarkeitsgöttin unter dem Aspekt der "Kornmutter" wichtig.⁶⁰⁹ Frazers Buch ist eine Quelle von exemplarischem Wert in Hinsicht auf die Vereinigung verschiedener

⁶⁰² Die verkürzte Figurenauffassung auf einzelne Linien reduziert, ist sicher von indianischen Piktographien angeregt worden. - Leja vermerkt, dass die Figuration der Mondfrau auf die späteren abstrakten Bilder verweist (Leja 1993, S. 288).

⁶⁰³ F. Garnier, *Thesaurus Iconographique*, Paris 1984, Abb. S. 52. - In der Darstellung *Luna mit Zweigen (?) und Horn, auf Wolken schreitend, mit zwei Rädern und dem Tierkreiszeichen Krebs* (15. Jh.), tritt an die Stelle des weiblichen Geschlechtsteils der personifizierten Luna die Mondrundform, in welche der zunehmende Sichelmond eingeschrieben ist (Herder Lexikon der Symbole, 1995, Abb. S. 113).

⁶⁰⁴ Harding beschreibt die zweigesichtige Gestalt der Muttergöttin mit einem halb hellen und halb dunklen Gesicht. Daneben nennt sie Isis und Artemis, die häufig als schwarze Frauen dargestellt sind (Harding 1935, 1949, S. 107-108). - Diana und das von ihr verkörperte Anima-Prinzip findet sie in den Arabesken und der graziösen Gestalt der Mondfrau wieder. - Das Motiv des Schlangenfußes ist ein Attribut der Hekate, welches auf die Bereiche der Zauberei und der Unterwelt hinweist.

⁶⁰⁵ Landau 1989, S. 116.

⁶⁰⁶ Paulys Real-Encyclopädie, 2. Reihe, 2. Bd., 1923, "Selene" (S. 1136-1143) S. 1143.

⁶⁰⁷ Ebd., 2. Bd., 1896, "Artemis" (S. 1335-1440). - ders., 5. Bd., 1905, "Diana" (S. 325-338). Diana gilt auch als Geburtsgöttin und Göttin der Frauen. - Diana tritt auf im Hexenkult, als Mutter der Diebe, Mörder, Huren, als Mutter Maria des Volkes und Symbol der Stadt Rom (Wolfgang Bauer u.a., *Lexikon der Symbole*, 1980, S. 154-156).

⁶⁰⁸ James George Frazer, *Der goldene Zweig* (1890) 1977.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 581ff.

Kulturen vermittelt eines gemeinsamen Ursprungs insbesondere für Pollock und seinem methodischen Umgang mit mythologischem und ethnologischem Material. Darüber hinaus ist das Werk Frazers wesentlich für Pollocks Einstellung zu den grundlegenden Fragen der Existenz, weil Frazer vorführt, worin und in welcher Form die gesamten Völker in allen Zeiten übereinstimmen.

Der Zuständigkeitsbereich der Fruchtbarkeit führt unweigerlich zu einer Überlagerung der Bedeutungen von Mond und Mutter.⁶¹⁰ Eine Wurzel in der völkerübergreifenden Ausbildung von mythologischen Figuren, abgeleitet aus dem Gestirn des Mondes, stellt der Begriff der Magna Mater dar.⁶¹¹ Verkörperungen der Magna Mater sind Göttinnen wie die babylonische Istar, die ägyptische Isis, die phrygische Kybele, die persische Anahita und die Maria des Christentums. Häufig vereinen sie in sich zugleich Muttergöttin, Erdgöttin und Mondgöttin.⁶¹²

Der Sichelmond im Auge der Mondfrau ist ein uraltes Symbol für den Mond, welches vielen weiblichen Mondgottheiten verschiedenster Kulturen beigelegt ist. Selbst die christliche Maria findet sich in manchen Kunstwerken mit der Mondsichel abgebildet, was ihre einstige Ableitung von antiken Gottheiten, insbesondere der Venus verrät.⁶¹³ Die Mondsichel entspricht in Mythen verschiedener Kulturen den Hörnern des Stieres, so dass der Stier in seiner Fruchtbarkeitssymbolik ebenfalls lunare Aspekte eröffnet und sich damit eine Verbindung zu den Liebesgöttinnen und Göttinnen der Geburt und Mutterschaft ergibt.⁶¹⁴

Judith Wolfe denkt an eine Beziehung zwischen der Pollockschen Mondfrau und der römischen Göttin Diana in Ableitung von der Mondgöttin Hekate.⁶¹⁵ Hierin kann sie auf die Mondsymbologie und die Thematisierung des Unbewussten auf der Basis von C.G. Jung überleiten. In der Astrologie und Tiefenpsychologie versteht sich der Mond auch als Symbol für das Unbewusste und für die fruchtbare Passivität und Empfänglichkeit unter Berufung auf die Zuständigkeitsbereiche verschiedener Mondgöttinnen.⁶¹⁶ In der Nachfolge von Wolfe vertritt Elizabeth Langhorne in ihrem Aufsatz über *The Moon-Woman Cuts the Circle*, in welchem sie sich auf das Bild *The Moon-Woman* bezieht, ebenfalls den psychologischen Interpretationsansatz nach C. G. Jung. Sie deutet das Gemälde als Bild der kreativen Anima des Künstlers - das Weibliche im Unbewussten des Mannes, und verbindet Jungesches Gedankengut mit östlicher Religion.⁶¹⁷

Landau kritisiert die Quellenlage bei Langhorne, folgt jedoch im wesentlichen ihrer Interpretation und beschreibt das Kunstwerk als Ausdruck von Gedanken der Selbstfindung, psychischen Erneuerung und intuitiven Kraft. Der psychologischen Deutung ist grundsätzlich ein Gebrauch von Quellen entgegenzuhalten, die sich für Pollock im Fall der Werke von C. G. Jung nicht mit Bestimmtheit nachweisen lassen. Außerdem kann die psychologische

⁶¹⁰ Wörterbuch der Symbolik, Manfred Lurker (Hg.), 1988, "Mondgottheiten" (S. 475-476) S. 476. - Vgl.: Marc Chagalls *Schwangere Frau*. In diesem Kunstwerk steht der Stier als Sinnbild der Fruchtbarkeit neben dem Mond (Heinz Demisch, Mythische Motive bei Marc Chagall, in: Symbolon, Bd. 7, Basel 1971, S. 137-166).

⁶¹¹ Wörterbuch der Symbolik, Manfred Lurker (Hg.), 1988, "Muttergottheit(en)" (S. 489-490).

⁶¹² Leach 1992, S. 83, 84. - Heinz Demisch, Mythische Motive bei Marc Chagall, in: Symbolon, Bd. 7, Basel 1971 (S. 137-166).

⁶¹³ Herder-Lexikon Symbole, 3. Aufl., 1995, S. 68; Abb. S. 113.

⁶¹⁴ D. Forstner, Die Welt der Symbole, 1967, S. 310-311. - Im Verlauf der Planetenbewegungen befindet sich die Sonne zwischen den beiden "Mondhörnern". Diese Stellung spiegelt sich in der Gestalt der Göttin Isis in der von Kuhhörnern getragenen Sonnenscheibe wider. Die indische Literatur spricht von der Mondsichel als Scheitelschmuck Gottes. Damit ist Shiva, der Stiergott, gemeint (Lurker, Die Botschaft der Symbole, 1990, S. 113).

⁶¹⁵ Judith Wolfe 1972 (S. 65-73) S. 68.

⁶¹⁶ Leach 1992, S. 113.

⁶¹⁷ In dem Bildmotiv der Pflanze in der rechten oberen Bildecke will sie eine Rezeption des chinesischen Symbols der "Golden Flower" erkennen, welche für das Tao stehe, die Anleitung zur Vereinigung von Gegensätzen. Die sieben Glyphen am linken Bildrand fasst sie als Rezeption der Chakra des Yoga auf (Langhorne 1979, S. 128-137). - Landau 1989, S. 116.

Auslegung die kunsthistorische Dimension der ikonographischen Untersuchung von Bildmotiven, wenn sie sich anbietet, nicht überzeugend erfassen, weil sie letztlich an der gesonderten Hypothese einer analytischen Innenschau des Künstlers scheitert. Mythos und Symbol sind bei Pollock in einer Vielschichtigkeit künstlerisch verarbeitet, die, im Hinblick auf theoretische Äußerungen der frühen Abstrakten Expressionisten und in der Analyse weiterer Kunstwerke dieser Periode, Aussagen erlauben, welche von den Ergebnissen der psychologischen Interpretation deutlich abweichen. So gab schon William Rubin 1979 zu bedenken, dass auch andere Quellen neben Jung, beispielsweise die indianische Mythologie, für eine Interpretation gewinnbringend sind.⁶¹⁸

1.5.1 Indianische Motivanleihen mit intendierter Fruchtbarkeitssymbolik

Die Figur der Mondgöttin Mama Quilla der Inka, wie sie die präkolumbische Mythologie ausgebildet hat,⁶¹⁹ ist aufgrund ihrer charakteristischen Merkmale ein gutes Beispiel zur Veranschaulichung der Kombination spezifischer Attribute und Motive: Pflanze, geheimnisvolle Glyphen und ästhetische Tanzhaltung kennzeichnen die besondere Modifikation der Mondsymblik in *The Moon-Woman*. Mama Quilla ist zuständig für den im wesentlichen lunaren Kalender, die Berechnung der Menstruation und die Regelung landwirtschaftlicher Arbeiten im Maisanbau der Inka. Damit verbunden sind kultische Feste der Fruchtbarkeit unter ihrer Regentschaft.⁶²⁰ Sie ist die Göttin der Geburt, der Frauen und der Maispflanze und aller Auswirkungen des Mondes auf das Wetter und die Gezeiten.⁶²¹ Die tänzerische Beinhaltung der Mondfrau im Bild von Pollock ist, unter Berücksichtigung der häufigen Verweise auf indianische Kultur im Frühwerk von Pollock, ein Indiz für die rituelle Verehrung der Gestirne in Form von Tänzen und Zeremonien. Der Mais-Kult im Zusammenhang mit der Mondgöttin und ihrer Zuständigkeit für die Fruchtbarkeit ist ein Hinweis darauf, wie das Motiv der Pflanze bei Pollock verstanden werden kann. Weitere indianische Mondmythen bestätigen die Regelmäßigkeit eines bestimmten Motivkomplexes, der sich aus Inhalten landwirtschaftlicher und weiblicher Fruchtbarkeit in Verbindung mit rituellen Feierlichkeiten und Tänzen zusammensetzt und die Figur einer Mondgöttin oder Mondfrau näher definiert. Bei den nordamerikanischen Indianern spielt der Mond in der

⁶¹⁸ William Rubin, Teil 2, 1979 (S. 72-91).

⁶¹⁹ Leach 1992, S. 133; 411; 765.

⁶²⁰ Die Religionen der Menschheit, Bd. 7, 1961, S. 139-142. - Es existiert eine aztekische Göttin namens Centeotl, die Göttin des Mais, welche neben den positiv besetzten Eigenschaften der Schönheit und Fruchtbarkeit auch den Bereich der Schmerzen und Krankheit vertritt, welcher in der Symbolik des dunklen abnehmenden Mondes anklingt (D. Brinton, *The Myths of the New World* 1969, S. 141).

⁶²¹ Leach 1992, S. 133, 411, 765. - Mit Mama Quilla ist Metzli, die Mondgöttin der Azteken, zu vergleichen. Sie ist für die Nacht, die Kälte, Heirat, Ernte, Geburt und Wiedergeburt zuständig (Brinton, *The Myths of the New World*, 1969, S. 139; Leach 1992, S. 771). - Der Ixchel mit der Schlangenkopfbinde, die Mond- und Wassergöttin, Herrin der Geburten und der weiblichen Handfertigkeiten, wurde ein Heiligtum und eine berühmte Orakelstätte in Yukatan geweiht (Die Religionen der Menschheit, Bd. 7, 1961, S. 71; Leach 1992, S. 408; Klaus Helfrich, *Menschenopfer und Tötungsrituale im Kult der Maya*, 1973, S. 24, 34). Ixchel ist auch die destruktive Wassergöttin, Göttin der Medizin und Wiedergeburt (Leach 1992, S. 129, 405, S. 782). - Daneben spricht ein Mythos, der von der Erschaffung des Mondes und der Sonne handelt, vom Mondgott Tecuciztecatl: Ein Kaninchen wird dem zu hell scheinenden Mond in das Gesicht geworfen, so daß er verdunkelt und dunkler als die Sonne ist. Der Name stammt von tecciztli, der Meerschnecke, das Symbol für den Mond und für das weibliche Geschlechtsorgan (M. Simoni, *Die Mythologie der Mittelamerikaner, Die Azteken*, in: *Mythen der Völker*, Bd. 3, 1967, S. 183; *The mythology of all races*, Vol. 11, 1964, S. 88-89, S. 54; Burland 1970, S. 180). - Es ist auffallend, dass die Farben von *The Moon Woman* mit den mythologischen Farben von Metzli und Tecuciztecatl übereinstimmen. Es wird von der dunkleren Farbigekeit des Mondes im Vergleich zur Sonne gesprochen (Schwarz) und von dem Feuer aus dem der Mond geboren wurde (Rot).

Mythologie infolge des Fruchtbarkeitsgedankens eine wesentliche Rolle.⁶²² Die vielen Fruchtbarkeits- und Mondgöttinnen spiegeln in vielfacher Weise das Wesen der Frau wider. So ist aus der ethnologischen Zeitschriftenreihe im Besitz von Pollock zu entnehmen, dass sich die Mandan aus dem Stamm der Sioux von einer im Mond wohnenden "Old Woman who Never Dies" erzählen. Der mit ihr verbundene Kult nennt sich "der Korn-Tanz" und ist ein Festtag der Frauen, der ebenso bei den Hidatsa gefeiert wird. Hier steht die Weihe des ausgesäten Kornes im Mittelpunkt einer Zeremonie zu Ehren der für Wachstum sorgenden Mondfrau.⁶²³ Bei den Zuni in Arizona und New Mexico ist die Rede von der alten Mondfrau "cactus-picker".⁶²⁴ Tänze und Rituale begleiten die Verehrung. Diese Frucht spielt in der Ernährung der Zuni eine wichtige Rolle und bestätigt den unmittelbaren Zusammenhang von existentiell begründeter Wertschätzung landwirtschaftlicher Produkte und dem Einfluss der Natur auf den landwirtschaftlichen Ertrag. Die Pawnee erzählen sich eine Mondmythe, in welcher die Freude an der Fruchtbarkeit der Erde und ihre harmonische Beziehung zu den Gestirnen veranschaulicht ist:

"Die über Nacht Herangewachsenen...gelangten zu einer Waldlichtung mit einem kleinen Maisfeld und einer Hütte, in der ein Fest gefeiert wurde. Als sie dort ankamen, wurden sie von einer Frau gebeten einzutreten. Drinnen sahen sie im Halbdunkel in der Hausmitte einen Altar stehen. Vier alte Männer, die mit Erdfarbe rot bemalt waren, sangen und schlugen die Medizintrommel für den beginnenden Tanz. Die Tänzer waren eine größere Anzahl junger Mädchen. Die beiden befanden sich im Haus der Mondfrau und ihrer Töchter, der Sterne...Während des Tanzes stand die Abendsternfrau leicht nach Westen gewandt vor dem Altar. In ihrem heiligen Korb trug sie den Mond."⁶²⁵

Der zunehmende Mond gilt in der Landwirtschaft als fruchtbringend und ist damit im positiven Sinn als Symbol für die Fruchtbarkeit zu betrachten. Als Beifügung der Mondfrau im Bild von Pollock erscheint eine Pflanze, die, wie es die indianischen Mythen erwähnen, für die Ernte stehen soll.⁶²⁶ Dabei ist es für die Bildinterpretation von *The Moon-Woman* unwesentlich, ob nun eine Maispflanze, Tabakpflanze oder Sonnenblume abgebildet ist, ausschlaggebend sind die allgemeine Symbolik des vegetabilen Ertrages und der mythologische Kontext, in welchem die Pflanze in indianischen Mondmythen steht.⁶²⁷ Sowohl der Mond als auch die Anbaupflanzen berühren die existentiellen Fragen des Überlebenskampfes. Pollocks symbolbezogene Anspielung auf die Ursprünge der Mytheninhalte und die sich darin ausdrückenden Elementargedanken sind von Wichtigkeit für sein Mythen- und Symbolverständnis.⁶²⁸

Pollocks Lektüre des ethnologischen Jahresberichtes der Smithsonian Institution führte ihn auch zu den Glyphen der Maya (24. Abb.).⁶²⁹ Die hier gezeigten Maya-Glyphen veranschaulichen die Tagessymbole eines Jahres aus dem Kalender der Maya.⁶³⁰ Die Form der

⁶²² Burland, *Mythologie der Indianer Nordamerikas*, 1970, S. 50. - Vgl.: Harold E. Driver, *Indians of North America*, The University of Chicago 1961.

⁶²³ Eleventh annual report, 1889-90, S. 506.

⁶²⁴ Frank H. Cushing, *Zuni breadstuff*, Museum of the American Indian, New York 1920, S. 239-241.

⁶²⁵ Burland, *Mythologie der Indianer Nordamerikas*, 1970, S. 82.

⁶²⁶ Hiervon zu unterscheiden ist das barocke Bild des Überflusses, eine Allegorie der Fruchtbarkeit, in dessen Mittelpunkt die Fülle der Pflanzen und Früchte steht.

⁶²⁷ Über die Tabakpflanze, welche von den Indianern Kaliforniens verehrt wird, schreibt Robert H. Lowie, *Woman and religion*, in: *The making of man* (1931) 1970, (S. 744-757) S. 748.

⁶²⁸ Joseph Campbell, *Mythologie der Urvölker*, Bd. 1, Aus d. Amerik. v. Hans-Ulrich Möhring, Basel 1991, S. 296-297.

⁶²⁹ 16th annual report, 1894-95, Abb. S. 226, Pl. LXV. Siehe auch die Tagesglyphen aus dem Codex Peresianus (Third annual report, 1881-82, S. 19).

⁶³⁰ Rockstroh liefert Abbildungen von sogenannten historischen Glyphen mit gegenständlichen Formen. Es ist hier unter anderem ein Geburtsdatum dargestellt. Die Bilderschriften sind weniger mythologischen als historisch dokumentativen Inhaltes (Werner Rockstroh 1984, S. 106). - Die Darstellung einer aztekischen Hieroglyphe des

Maya-Glyphen ähnelt verblüffend den einzelnen Zeichen, die Pollock in *The Moon-Woman* am linken Bildrand senkrecht untereinander gereiht hat. Die Glyphen offenbaren dieselbe Größe und Rundform. Desweiteren entspricht die betonte Umrisslinie der einzelnen Glyphen und ihr zum Teil auf wenige einfache Elemente stark reduzierter Inhalt der Gestaltung der Zeichen bei Pollock. Zum Teil bestehen die inhaltlichen Elemente nur aus einer Anordnung von Punkt und Strich und deren Variationsmöglichkeiten.

Auch war Pollock dank seiner Besuche im Museum of the American Indian in New York mit den dortigen Ausstellungsstücken der Maya vertraut. Ihr herausragendes Glyphicsystem mit welchem sie die Zeit berechneten und mathematische Kalkulationen vornahmen, ist Pollock sicher nicht entgangen. Der Kalender bei den Azteken und Inka wird durch lunare Aspekte bestimmt. Pollock konnte einen Stein aus Guatemala betrachten, welcher Glyphen der Maya aufweist, wie sie in den Codices erscheinen.⁶³¹ In der Symbolik der Mondgöttinnen, die für den zunehmenden Mond stehen, gehört der Kalender zu ihrem Zuständigkeitsbereich, da sich die kalendarische Berechnung nach dem Mond richtet. Der indogermanische Name für Mond offenbart in seiner Wurzel "me", welches für das Messen im Rahmen der archaischen Zeitberechnung steht.⁶³² Selbst der Aspekt der Weisheit, wie er sich in der Hochkultur mit einem weitentwickelten Kalendersystem eröffnet, findet in der Darstellung der Mondfrau mit Buch und lehrender Geste, in Analogie zur klassischen symbolischen Zuweisung von Weisheit an den zunehmenden Mond, eine künstlerische Umsetzung. Die orakelhaften Zeichen am linken Bildrand von *The Moon-Woman* deuten auf eine präkolumbische Motiv-Rezeption von Kalenderyglyphen der Maya hin, deren Sinnbildlichkeit sich in den Gehalt des Kunstwerkes von Pollock integrieren lässt.⁶³³

Zu den Glyphen oder Zeichen am linken Bildrand gibt es verschiedene Zugänge. Es besteht die Möglichkeit, die Glyphen im Sinn indianischer Petroglyphen zu deuten. Im BAE sind indianische Zeichen für die Sonne zu sehen.⁶³⁴ Ein Kreis mit einem Punkt in der Mitte entspricht der obersten Glyphe am linken Bildrand von *The Moon Woman*. Wohlgemerkt ist die einfache Scheibe ein ägyptisches und nicht ein indianisches Zeichen. Die untere Glyphe von *The Moon Woman* bildet einen Kreis mit Kreuz aus. Diese Form findet sich unter den indianischen Zeichen für Sterne. Die meisten, der im BAE abgebildeten Zeichen für Sterne sind weit verbreitet.⁶³⁵ Im alten Orient werden alphabetische Zeichen und Töne mit den Mondphasen verbunden.⁶³⁶ Rubin wendet sich gegen eine Ausdeutung als Zahlen im Sinn der kabbalistischen Lehre, die von Elizabeth Langhorne vertreten wird. Er spricht sich in Anbetracht von *Stenographic Figure* für ein rein ästhetisches Interesse an der Form der Zahlen aus.⁶³⁷

Mondes verarbeitet Beobachtungen aus dem Tier- und Pflanzenreich sowie des Wassers und der Luft (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 4, 1950, S. 62, 29; Abb. S. 82).

⁶³¹ Indian notes and monographs, Guide to the Museum, Third floor, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York 1924, S. 37-42; 46.

⁶³² Dorothea Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, 5. verb. u. erg. Aufl., Innsbruck, Wien 1986, "Mond" (S. 99-103) S. 99.

⁶³³ Die Zeichen in *The Moon-Woman* können auch auf den Zauber von Kult und Ritual der indianischen einschließlich präkolumbischen Stämme hindeuten, in dessen Mittelpunkt die mythologische Figur der indianischen "Mondfrau" steht.

⁶³⁴ Tenth annual report, 1888-89, S. 695, fig. 1120. - Die Kreisformen am linken Rand bei *The Moon Woman* können auch folgendermaßen gedeutet werden: Der leere Kreis als Zeichen der Ewigkeit oder Zeichen für Gott; der Kreis mit horizontalem Strich als das schaffende Männliche; der Kreis mit Kreuz als die Durchdringung von Maskulinem und Femininem (Rudolf Koch, Das Zeichenbuch, 2. erw. Aufl., Offenbach a.M. 1926, S. 2). - Desweiteren sind hier die chinesischen Schriftzeichen zu nennen.

⁶³⁵ Ebd., S. 697, Fig. 1129.

⁶³⁶ Dorothea Forstner, Die Welt der Symbole, 2. verb. Aufl., Innsbruck, Wien, München 1967, S. 105.

⁶³⁷ William Rubin, Teil 2, 1979, S. 72-91.

Es gibt keinen direkten Hinweis auf eine indianische Quelle für den Motivkomplex aus Pflanze, tänzerischer Haltung, lehrhafter Geste, Buch und Glyphen, wie er in *The Moon-Woman* dargestellt ist. Es besteht jedoch die Möglichkeit einer Zuordnung der Motive zu bestimmten Bereichen der vielschichtigen Mondsymblik, so dass der Motivkomplex in der Interpretation eine sinnvolle Aussage erlaubt. In der Symbolik des zunehmenden Mondes ist der Bereich der lunaren Zeitberechnung enthalten, woraus sich ein Wissen um die landwirtschaftlichen Arbeiten, in Abhängigkeit von geographischen Gegebenheiten, und um die Gesetzmäßigkeiten des weiblichen Zyklus ableitet. Diese kalkulierbaren Gebiete von existentieller Bedeutung erlauben es, dem Mond die Symbolik der Lehre und Weisheit zuzusprechen, ohne dass sich ein Widerspruch zum Begriff der Frau und der Fruchtbarkeit ergibt.

Pollocks Kunstwerk offenbart den Willen, das Naturphänomen Mond mit seinen symbolischen und mythologischen Bezügen in einer möglichst reinen verständlichen Bildsprache zu aktualisieren. Deshalb ist es auch nicht nachvollziehbar, weshalb die Mondfrau die kreative Anima des Künstlers unmittelbar zum Ausdruck bringen sollte, gibt Pollock doch im Bildtitel wohlweislich an, dass es sich bei dem Bild um eine Mondfrau handelt. Im Unterschied zu Pollocks Thematisierung von Fruchtbarkeit, Weisheit, Magie und Weiblichkeit als symbolische Inhalte des Mondes in antiker, christlicher und indianischer Mythologie stehen im Surrealismus Fruchtbarkeit, Magie und Weiblichkeit unter dem Zeichen der "femme fatale" oder erotisierenden Frau mit stark sexuellen Motivbezügen.⁶³⁸ Die New Yorker Zeitschrift "View", welche Pollock las, veröffentlichte 1942 einen Artikel von Nicolas Calas.⁶³⁹ Er schreibt darin über das Frauenbild von Max Ernst. Schon der Titel des Aufsatzes "And her body became enormous luminous and splendid" verrät die Tendenz zur Dramatisierung des Frauenkörpers. Die Frau ist für Max Ernst eine Quelle der Inspiration. Nach Calas steht sie im Surrealismus für Bereiche des Diabolischen, der Magie und des Traumes.

Den Stil betreffend möchte Landau den Einfluss von Miró geltend machen,⁶⁴⁰ der weibliche Figuren mit Blume in seinem Oeuvre vorstellt, und folgt damit Langhorns Versuch, für das Bild von Pollock eine Vorlage aus dem Bereich moderner Malerei zu finden, die Langhorne in Picassos *La Niceuse*, 1937, sieht: die Wiedergabe einer weiblichen Figur mit einem Auge, bestehend aus einer Mondsichel, ovaler Kopfform und dem Attribut des Blumenstraußes. Diesen Vermerken auf motivische Parallelen und stilistische Analogien geht jedoch der deutliche Bezug zum Gegenstand des Mondes verloren, der sich möglicherweise mit Hilfe von ikonographischen Analysen auf einer tieferen Ebene herstellen ließe. Wie die in dieser Untersuchung angeführten Bildbeispiele von Picasso und Miró zum Gegenstand des Mondes zeigen, ist es für diese Künstler wesentlich, den Themenkreis des Weiblichen unter der Betonung der Frau in den Mittelpunkt des Bildes zu stellen, wohingegen bei Pollock das Naturphänomen des Mondes als Elementarerscheinung in seinen mythologischen und symbolischen Bezügen im Vordergrund des Bildgehaltes steht.

⁶³⁸ Nadia Choucha, *Surrealism & the occult: Shamanism, magic, alchemy, and the birth of an artistic movement*, Rochester, Vermont 1992, S. 31. - Unabhängig von seinen Frauenbildern schafft Ernst Bilder, in welchen die reine Mondform in einer Landschaft im Vordergrund des künstlerischen Interesses steht und keine mythologischen Bezüge erkennen lässt. - Vgl.: Kunstwerke von Paul Klee wie *Mondaufgang*, 1925; *Above My Head*, of Course, *the Moon*, 1927; *Growth Under the Half*, 1924.

⁶³⁹ Nicolas Calas, *And her body became enormous luminous and splendid*, in: *View*, 2, Nr. 1, 1942 (S. 20-21).

⁶⁴⁰ Landau 1989, S. 116.

1.5.2 Mittelalterliche Symbolik

Der Weisungsgestus der Mondfrau in *The Moon Woman* mit betontem Zeigefinger in Verbindung mit dem Motiv des Buches oder einer Schriftrolle stellt eine Rezeption mittelalterlicher Motive dar. Der Weisungsgestus ist der mittelalterliche Ausdruck für die Lehre, Wertschätzung und das Gebot christlicher Glaubensinhalte der Bibel.⁶⁴¹ Im christlichen Mittelalter ist die Bibel, das Buch der Bücher, ein Symbol der Verkündung und daher ein Attribut der Propheten, Apostel, Evangelisten und Heiligen.⁶⁴² Der Begriff der Verkündung kann sehr vereinfacht und modernisiert auf die Mondfrau von Pollock angewandt werden, die sich mit dem Weisungsgestus und den orakelhaften Zeichen als Mittler zwischen einer irrationalen Welt und der Wirklichkeit versteht. Im Verlauf der Kunstgeschichte erfuhr das Buch eine Verweltlichung der Bedeutung als Buch der Weisheit, später als Ausweis von Bildung, und im Frauenporträt des 19. Jahrhunderts erweist es sich als Sinnbild des Wohlstandes.⁶⁴³ Weisheit und Wissen fließen mit in den Gehalt des Kunstwerkes ein, da sie ihre Entsprechung in der Mondsymblik finden. Lehre und Weisheit werden dem Mond zugeordnet und stellen, wiewohl kaum beachtet, eine Auszeichnung der Mondsymblik dar. Für die Alchemisten, so Miedzinski, ist die Figur der Mondfrau die Personifikation der Natur und der Weisheit.⁶⁴⁴ Motivisch in die Bildaussage von *The Moon-Woman* eingebracht, führen die symbolischen Zuweisungen von Lehre und Weisheit zu einer Neubewertung von Irrationalität, Magie und Fruchtbarkeit. Das Buch als nähere Charakterisierung der Mondfrau lässt sich insofern in die Entwicklung des Frauenporträts einreihen, als es, wie im 19. Jahrhundert, eine Aufwertung des Weiblichen enthält.

Pollock besaß wie seine Künstlerkollegen in New York eine breite Kenntnis der Kunstgeschichte.⁶⁴⁵ Hieraus erklärt sich eine Rezeption kunsthistorischer Bildmotive. Es stellt sich die Frage, ob nicht auch Pollocks vereinfachte Figurenauffassung und die Raumgestaltung als magischer Allraum in Bezug zu mittelalterlicher Darstellung zu setzen sind. Eine solche Rückbesinnung auf mittelalterliche Formen bezeugt bei Pollock einen Primitivismus, der neben einem zu beobachtenden ethnologisch begründeten Primitivismus die Suche nach den Ursprüngen bestätigt.

Aus geistesgeschichtlicher Sicht liegt das Verbindende zwischen mittelalterlicher Darstellung und frühem Abstrakten Expressionismus in einer gemeinsamen spirituellen und magischen Weltansicht begründet, die sich unter anderem in der mystischen Raumauffassung und einer ausgeprägten Neigung zu Symbolik, insbesondere der Farbsymbolik zeigt. Zum Motiv der Zeichen in moderner Kunst äußert sich Wedewer, der Ziffern und einzelne Buchstaben als Symbole für das Rätselhafte des Weltzusammenhangs deutet.⁶⁴⁶ Eine Beobachtung, welche

⁶⁴¹ In der Abbildung eines Arztes in einem medizinischen Traktat, Nordostfrankreich, um 1175, findet sich die Figur mit Weisungsgestus und Schriftrolle (Propyläen-Kunstgeschichte, Das Hohe Mittelalter, Bd. 6, Berlin 1972, Abb.Nr. 89b). - Das Buch in Verbindung mit einer Weisungsgeste zeigt ein Thronender Christus um 1270, farbiges Glasfenster aus dem Freiburger Münster, Augustiner Museum Freiburg (Kyra Stromberg, Der lesende Mensch, in: Kunst und Antiquitäten, Nr. 5, 1983, S. 16-29; Abb. S. 16).

⁶⁴² Kyra Stromberg, Der lesende Mensch, in: Kunst und Antiquitäten, Nr. 5, 1983 (S. 16-29).

⁶⁴³ Ebd., S. 17ff.

⁶⁴⁴ Miedzinski 1977, S. 33-35.

⁶⁴⁵ Sidney Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An Interview with Peter Busa and Matta, conducted by Sidney Simon in Minneapolis in December 1966, in: Art International, Lugano, Sommer 1967, Nr. 11 (S. 17-23) S. 17.

⁶⁴⁶ Rolf Wedewer, Bildbegriffe, 1963, S. 33. - Siehe, die Bilder von Paul Klee aus den Jahren 1937-40, deren runenhafte Zeichen Georg Schmidt die Bedeutung von Symbolen der Unausweichlichkeit, des Todes und des Zerfallens ins Fragmentarische sowie in die uranfänglichen Elemente unterlegt (Georg Schmidt, Umgang mit Kunst, 1966, S. 223). - Pouente schreibt über die *Pastorale*, 1927, von Klee, daß sich hier der Buchstabe, mehr Hieroglyphe und Urbild einer Schrift, zum reinen Zeichen zurückverwandelt hat (Nello Pouente, Klee, Genf 1960, S. 86.).

die Nähe zu mittelalterlicher Kunst bestätigt. Mittelalterliche Kunst lebt von der sinnbildlichen Aussagekraft. Das Beispiel des Malers der berühmten Bilderdecke von Zillis in Graubünden verdeutlicht die Parallele der Symbolkomponente bei Pollock.⁶⁴⁷ Es sind schlichte Symbole, einzelne Wolken und geheimnisvolle Ornamente am Bildrand, vergleichbar mit einer Labyrinthform, die für die Verwirrung des abgebildeten Apostels stehen.

Auch bei Pollock können die orakelhaften Zeichen am linken Bildrand ebenso einfach gelesen werden wie bei dem mittelalterlichen Artefakt. Allerdings bezieht sich das Rätselhafte, will man das Kunstwerk von Pollock in allen seinen Einzelheiten ausdeuten, auf die Magie (Mond) und die Lehre davon (Buch, Geste). Auf das Magische und Geheimnisvolle beziehen sich gleichfalls die Chiffren in der Bildmitte von *The Guardians of the Secret* (53. Abb.) und die am äußeren Bildrand verteilten Zeichen in *The Mad Moon-Woman* (25. Abb.). Allerdings sind diese stilistisch von indianischen Piktographien angeregt worden und verstehen sich aus einem ethnologisch begründeten Primitivismus. Inhaltlich ist das Magische der rätselhaften Formen, wie es die in dieser Untersuchung vorgestellten Kunstwerke von Pollock zeigen, mit Bildsujets verbunden, die ethnologischer Herkunft sind. Die Mondfrau in *The Moon-Woman* konnte in ihren ethnologischen Wurzeln nachgewiesen werden, wonach das Magische der Zeichen im Sinn einer Magie der Naturstämme zu übersetzen ist, die ein wesentlicher Bestandteil des auf Schamanismus und Totemismus basierenden Glaubens der Naturvölker ist.

1.6 The Mad Moon-Woman (1941)

Im Mittelpunkt des Bildes *The Mad Moon-Woman*, 1941 (25. Abb.),⁶⁴⁸ steht die skurrile Figur der Mondfrau,⁶⁴⁹ deren Körper aus Linien und kleinen Rundformen übergangslos in den magisch gestalteten Raum aus geometrischen Zeichen, biomorphen Augenformen und schlangenförmigen Linien eingeht. Allein der Kopf besitzt mit dem runden Gesicht, den großen kreisförmig umrandeten Augen und einem Mund, aus dem ein schwarzer Strom quillt,⁶⁵⁰ menschliche Züge. Diese lassen angesichts ihrer Überbetonung, und vor allem vermittelt des kleinen Hutes auf dem Kopf, eine clowneske Einfärbung erkennen.⁶⁵¹ Der Kopf wendet sich der Blickrichtung folgend nach oben zu einer Faust am oberen rechten Bildrand, die eine Drohgebärde darstellen kann und hier symbolisch der Ausdruck für Wut in der Verrücktheit ist. Unterhalb der Faust am rechten Bildrand befindet sich die ihr zugewandte

⁶⁴⁷ Moser 1986, Abb. S. 129.

⁶⁴⁸ CR 1, 84. - Es liegt zu diesem Kunstwerk bisher noch keine veröffentlichte Einzelinterpretation vor. Wenn das Bild genannt wurde, dann im Zusammenhang mit den beiden anderen Kunstwerken, *The Moon-Woman* und *The Moon-Woman Cuts the Circle*.

⁶⁴⁹ Auf Picassos *Three Dancers*, 1925, verweist Landau hinsichtlich der tänzerischen Körperhaltung und der Bildkomposition bestehend aus einer Figur mit Gegenüber (Landau 1989, S. 113). - Eine Zeichnung von ca. 1939/42 aus dem Oeuvre Pollocks offenbart ebenfalls tänzerische Figuren (CR 3, 603).

⁶⁵⁰ Günther Lanczkowski, *Aztekische Sprache und Überlieferung*, Berlin, Heidelberg 1970, S. 80, Abb.Nr. 15, 16. - Die aztekische Kunst hat, wenn sie einen sprechenden Menschen zeichnen wollte, Figuren mit Sprechblasen ausgestattet. - Pollock interessierte sich auch für die amerikanische Pop-Art, welche sich vom Comic anregen lässt, auch hier finden sich Figuren mit Sprechblasen (CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199; S. 191, 197).

⁶⁵¹ Das Hütchen könnte ein Hinweis auf die Hut tragenden Männer und Frauen an der Nordwestküste sein (Cottie Burland 1970, S. 26). - Vielleicht hat sich Pollock auch von der Darstellung des *Clown* mit Mütze von Georges Rouault anregen lassen, die er in der von ihm gelesenen Zeitschrift "Cahiers d'Art", 1941 (S. 157) vorfand.

zweite dämonische Figur mit glatzköpfigem Schädel und skelettartig abstrakt aufgelöstem Körper.

Der Bildtitel *The Mad Moon-Woman* beinhaltet die aufschlussreiche Charakterisierung der Mondfrau.⁶⁵² Das amerikanische Wort "mad" ist mit "wütend" zu übersetzen, es kann jedoch auch toll, verrückt und wahnsinnig meinen. Das Wütende bezieht sich in der indianischen Mondmythologie auf den Bereich der Naturkatastrophen, zum Beispiel auf die Flut. Die vernichtete Ernte gilt ihnen als Ergebnis der Wut des Mondes. Das Verrücktsein ist als Bedeutungsgehalt in der Symbolik des Mondes inbegriffen und wird im volkstümlichen Glauben dem Vollmond zugeordnet. Das Körpermerkmal des runden Gesichtes der Mondfrau entspricht der Kreisform. Auf antikes Gedankengut bezüglich des Vollmondes sind der Zauber, die Totenbeschwörung und die Gespenstererscheinungen zurückzuführen. Epilepsie und Wahnsinn werden allgemein dem Mond und den verschiedenen antiken Mondgöttinnen zugeschrieben, wobei sich die griechische Mondgöttin Selene, häufig mit einer Mondscheibe abgebildet, als die tradierte Personifikation des Vollmondes erweist.⁶⁵³

Die indianische Mondsymblik und ihre Verkörperung in der Gestalt verschiedener Mondgöttinnen gibt einen weiteren Einblick in das Spektrum des "Verrücktseins". Die kolumbianische Mondgöttin Huitaca der Muyscas aus Bogotá veranschaulicht bestimmte Bedeutungen, welche dem Vollmond zugesprochen werden.⁶⁵⁴ Sexuelle Ausschweifung und Trunksucht sind Verhaltensweisen, welche die Grenzen der sogenannten Normalität überschreiten und einen Irrsinn signalisieren, der allerdings nicht das Ausmaß einer physischen oder psychischen Krankheit annimmt.⁶⁵⁵ Dem dionysischen Prinzip,⁶⁵⁶ welches sich hierin ausdrückt, entspricht der Bereich des Irrationalen, dem nicht zwingend ein Bedrohliches anhaften muss. Die als verrückt charakterisierte Mondfrau in der Gestalt eines Clowns verkörpert die komische Seite des Irrationalen.

Für Pollock besaß der Mond auch im realen Leben eine gewisse Faszination, die vielen Menschen gemein ist. Ein Bekannter erinnert sich an ein Ereignis in den dreißiger Jahren, als er mit Pollock die Nacht in einem Hotel verbrachte. Pollock betrachtete den Vollmond und konnte kaum beruhigt werden. Er brach eine Bambusrute und sprach wie Indianer, dem Mond Gedichte widmend.⁶⁵⁷ Pollocks künstlerisches Interesse am Gegenstand des Vollmondes zeigt sich insbesondere in seiner Bewunderung für den amerikanischen Maler Albert Pinkham Ryder (1847-1917),⁶⁵⁸ in dessen romantischen Landschaftsbildern das Motiv des Vollmondes häufig erscheint.⁶⁵⁹

⁶⁵² Es sei hier auf die Skulptur von Max Ernst *Moon Mad*, 1944, verwiesen. Das Objekt von Ernst lässt sich motivisch und stilistisch nur schwer mit dem Kunstwerk von Pollock vergleichen, obwohl das von ihnen geteilte Interesse am Gegenstand des Mondes sicher Aufschlüsse zulassen würde.

⁶⁵³ Roscher, 2. Bd., 2. Abt., 1894-97, "Mondgöttin" (S. 3119-3200), S. 3129-3136. Selene wird von Roscher als die eigentliche Mondgöttin betrachtet. – Paulys, 2. Bd., 2. Reihe, Neue Bearbeitung, Stuttgart 1923, "Selene" (S. 1136-1143) S. 1143. – Forstner spricht von Selene als der Mutter alles Lebendigen und Herrin der Geburten. Sie ist verantwortlich für die Entstehung von Mineralien, namentlich von Edelsteinen und das Wachsen der Perle in der Muschel (Forstner 1967, S. 106).

⁶⁵⁴ Leach 1992, S. 131, 653. - Burland 1970, S. 368.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 310. - Daneben gibt es Mondgöttinnen, so Tcalyel (tcaxalxe) der Navajo in Arizona, welche nicht das äußerst Schlechte verkörpern, jedoch dunkle Seiten des Lebens vertreten, wie Krankheit und Torheit (S. 144). Verschiedene Versionen des Mythos um Tcalyel berichten davon, dass sie von ihrem Mann Bochica in eine Eule oder in den Mond verwandelt wird. Als Mond ist sie die Göttin Chia, die Frau der Sonne. Chia ist auch die Göttin des Wassers und bringt aus Bosheit Überschwemmungen.

⁶⁵⁶ Siehe hierzu: Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 7-14, 25, 33-34.

⁶⁵⁷ Landau 1989, Kap. 6, Anm. 26, S. 256.

⁶⁵⁸ CR 4, D 52, S. 232. - Regine Prange 1996, S. 55.

⁶⁵⁹ *Die Lorelei*, vor 1896 (Abb. 76); *Macbeth and the Witches*, ca. 1895 (Abb. 73); der Vollmond mit Wal in *Jonah* (Abb. 45) (Lloyd Goodrich, Albert P. Ryder, New York 1959). - Weitere Anregungen für Vollmonddarstellungen konnte Pollock aus der von ihm gelesenen Zeitschrift "Magazine of Art", Washington,

1.6.1 Eine Mondmythe der indianischen Eskimo

Der Typus des Clowns läßt sich gut mit der Verrücktheit, die in der Vollmondsymbolik enthalten ist, verbinden. Es gibt für die clowneske Typisierung des Mondes eine Quellengrundlage. Der nordamerikanische Mondmythos der Zentraleskimo und Greenlander erklärt die zweite Figur, welche der Mondfrau in Pollocks *The Mad Moon-Woman* am rechten Bildrand gegenübersteht. Eine Version dieses Mondmythos ist im BAE enthalten. Es ist die Geschichte vom Angakoq, der Schamane der Eskimo, welcher dem Mondmann einen Besuch abstattet und dadurch die Bekanntschaft mit seiner Mondfrau macht. Der Mondmann sagte:

gewinnen. Darin ist auch das Bild *Death on a Pale Horse* von Ryder zu sehen (Vol. 33, 1, Jan. 1940, S. 51). - Cernuschi macht, hinsichtlich der künstlerischen Technik, einen Einfluss Ryders auf Bilder der dreißiger Jahre geltend (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 23-27).

„Meine Frau, Ululiernang, wird bald kommen und wir wollen dann einen Tanz aufführen. Vergiß nicht, daß du nicht lachen darfst, sie wird dir sonst mit ihrem Messer den Bauch aufschneiden...Dem Mann gefiel ihr Tanz und ihre Bewegungen und Grimassen waren so lußtig, daß der Angakoq sich kaum vom Lachen abhalten konnte. Doch im richtigen Moment erinnerte er sich der Warnungen des Mondmannes und eilte aus dem Haus.“⁶⁶⁰

Die Eskimo sprechen von Aningan, dem Mondmann, in dessen Haus seine dämonische Kusine Irdlirvirisissong wohnt.

„Sie ist eine Art weiblicher Clown, der manchmal am Himmel erscheint und tanzt, um die Leute zum Lachen zu bringen. Befindet sich jedoch irgendein Mensch, zum Beispiel ein Angakoq, in ihrer Nähe, so tut er besser daran, wegzublicken, denn wenn er lacht, trocknet sie ihn aus und verschlingt seine Eingeweide.“⁶⁶¹

Der Angakoq ist in der Lage, das Stammesvolk mittels „ekstatischer Trancezustände“ und Prophetie,⁶⁶² denn „seine Visionen haben den Charakter archetypischer Träume,“⁶⁶³ in ständiger Verbindung mit der Geisterwelt der Stammesmythen zu halten. Er unternimmt im Geiste Reisen zum Mond und in das Land der Toten. Diesem spirituellen Vorgang müssen Opferhandlungen vorangehen. Der ausgesprochene Mondkult in Alaska begründet sich im wesentlichen aus dem existenzsichernden Fischfang, der sich in Abhängigkeit von den Mondeinflüssen erklärt.⁶⁶⁴ Die Mondmaske und der kultische Tanz des Schamanen sollen den Mond dazu bewegen, dass er die Fangtiere an die Küste treibt.⁶⁶⁵

Mit diesen Mythen der Eskimo kann die Figur am rechten Bildrand von *The Mad Moon-Woman* als Schamane gedeutet werden, welcher der Mondfrau gegenübersteht. Auch die groteske, furchterregende Gestalt dieser Figur im Bild von Pollock entspricht der realen äußeren Erscheinung eines Schamanen. Nicht erkennbar ist, ob die geballte Faust, die als Drohgebärde über dem Kopf des Schamanen zu sehen ist, dem Schamanen zuzuordnen ist oder der Mondfrau. Die Drohgebärde der wütenden Mondfrau ist der Ausdruck ihrer Aggressivität. Wird sie dem Schamanen zugesprochen, so erklärt sie sich aus der rituellen Gestik im Rahmen der Beschwörung von Gestirnen. Die Aufgabe des Schamanen ist es, das Irrsinnige zu lösen und zu bändigen. Das Dämonische als Gefährdung ist durchaus in der Darstellung vertreten. Das Verrücktsein der Mondfrau bezeichnet den unnormalen und prekären Zustand. Die Kraft eines Irren ist beängstigend, vor allem, weil sie unberechenbar ist. Dem steht folgerichtig eine Umdeutung der künstlerischen und mythologischen Inhalte des Kunstwerkes auf die Sichtweise der Naturvölker gegenüber, die sich die Geschehnisse der Natur und ihre Auswirkungen auf die Umstände der Jagd und der Landwirtschaft als dämonische Vorgänge denken.

⁶⁶⁰ Franz Boas, *The Central Eskimo*, in: *Sixth annual report, 1884-85* (S. 409-658) S. 599.

⁶⁶¹ Burland, *Mythologie der Indianer Nordamerikas*, 1970, S. 20. - Thalbitzer notiert, dass Irdlirvirisissong bei den Osteskimo mit „Eingeweideauszeherin“ übersetzt wird, „weil sie den Leuten mit ihrem krummen Messer den Leib aufschneidet“. An der Baffininsel ist die Frau des Mondes scheinbar mit dieser mythischen Figur in eine Person zusammengeflossen (William Thalbitzer, *Die kultischen Gottheiten der Eskimos*, in: *Archiv für Religionswissenschaft*, Bd. 26, 1928, S. 364-430; S. 406). - E. Lot-Falek, *Die Mythologie der Eskimos*, in: *Mythen der Völker*, Bd. 3, Frankfurt a. M., Hamburg 1967, S. 297-307; S. 303.

⁶⁶² Ebd., S. 21.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ William Thalbitzer, *Die kultischen Gottheiten der Eskimos*, in: *Archiv für Religionswissenschaft*, Bd. 26, 1928 (S. 364-430) S. 404-405. Ansonsten ist der Mondgott bei den Eskimo für die Fruchtbarkeit der Frauen zuständig. In diesen Belangen ruft ihn der Schamane an. Es ist ihnen bewusst, dass der Mond die Ebbe und Flut und somit den Kalender bestimmt.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 412-413.

Der Typus "Mondfrau als Clown" und das Bildsujet lassen sich von der Mondmythologie der Eskimo und Indianer ableiten. Es sei an dieser Stelle auf das von Pollock besuchte Museum of the American Indian in New York hingewiesen, die unter anderem Masken der heiligen Clowns aus dem ausgeweiteten System von Zeremonien der Zuni ausstellen.⁶⁶⁶ Die nordamerikanischen Bribri führen den "Knochentanz" auf. Eine Zeremonie, die nach dem Tod eines Stammesmitgliedes abgehalten wird. Im Fall eines toten Kriegers geht ein maskierter Clown um, der die teuflischen Kräfte aus den Zuschauern austreibt.⁶⁶⁷ Desweiteren berichtet Hultkrantz über die Körperschaft der 'Clownmensen' bei den nordamerikanischen Indianern.⁶⁶⁸

Die eigenwillige Kombination von Mondpersonifikation, weiblicher clownesker Figur,⁶⁶⁹ Verrücktheit und ethnologischen Bezügen ist eine Neuinterpretation des Mondthemas. Dabei kann die Verbindung von Verrücktheit und Wahnsinn mit der Figur des Clowns, wie es Michel Foucault in seiner Geschichte des Wahnsinns ausbreitet, durchaus auf eine historische Entwicklung zurückblicken, in welcher die Ausprägung der Gestalt des Narren als Irrer die Beschäftigung mit dem Wahnsinn oder der Tollheit dokumentiert.⁶⁷⁰ Die Geschichte des Wahnsinns reicht vom Laster der Torheit im Mittelalter über das Krankhafte des Tollens bis zur gesellschaftlichen Ausgrenzung des Narren und der Identifikation des Künstlers mit der nicht integrierten Figur des Clowns zur Verteidigung des Irrationalen im 20. Jahrhundert.⁶⁷¹ Thomas Strauss eröffnet mit seinen Gedanken über den Künstler, den Narren und den Seher, welche die gesellschaftliche Ausgrenzung verbindet, die Möglichkeit, Pollocks Figur des Schamanen zu erklären: "Die Kunst entlarvt nicht nur die Fiktionen, Lügen und Halbwahrheiten ihrer Zeit, sondern stellt auch ihre eigenen, relativ unabhängigen Wahrheiten auf. Der Künstler ist deshalb nicht nur - von außen gesehen - ein Narr. Er ist vom Wertmaßstab seiner eigenen Vorstellungen gesehen auch ein Entdecker oder Seher."⁶⁷²

1.6.2 Der magische Raum und das Schlangenmotiv

Die Verrücktheit und Wut der Mondfrau artikuliert sich in den stark bewegten Linien und Formen ihrer Körpergestaltung und überträgt sich damit auch auf den magischen Raum des Bildhintergrundes ohne Raumperspektiven.⁶⁷³ Der weiße Bildhintergrund und die aus ihm hervortretenden Bildelemente in unzusammenhängender Anordnung umgeben die beiden

⁶⁶⁶ Indian notes and monographs, first floor, Museum of the American Indian, New York 1922, S. 144-145.

⁶⁶⁷ Indian notes and monographs, third floor, 1924, S. 140-141.

⁶⁶⁸ Hultkrantz 1995, S. 225.

⁶⁶⁹ Weibliche Clowns sind bei Henri de Toulouse-Lautrec zu sehen. *Die Clownesse Cha U Kao* von 1895 spielt ihr Verrücktsein ohne Schwermut, sondern mit Koketterie.

⁶⁷⁰ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, 1969. Die Geschichte der Narr-Darstellungen beginnt etwa mit Giottos "stultitia" (Torheit/Tollheit) um 1305 und dem christlichen Begriff des Lasters. Bis in das 19. Jahrhundert betrifft der Begriff des Narren auch das Krankhafte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird das Irre am Narr und die dementsprechende gesellschaftliche Ausgrenzung für den Künstler zur eigentlichen Wahrheit. - Stefanie Poley, *Unter der Maske des Narren*, Mit Beiträgen von Hanne Bergius u.a. Stuttgart 1981, S. 88. - Jean Starobinski, *Porträt des Künstlers als Gaukler: Drei Essays*, Aus d. franz. v. M. Jakob, Frankfurt a. M. 1985, S. 11-15. - Roland Berger, *Dietmar Winkler, Künstler, Clowns und Akrobaten: Der Zirkus in der bildenden Kunst*, Berlin 1983, S. 169-177.

⁶⁷¹ Starobinski stellt fest, dass sich der moderne Künstler des 20. Jahrhunderts, nach Bekenntnissen von Joyce, Rouault, Picasso und Henry Miller, mit dem Clown im Punkt der Selbstkritik, welche seine künstlerische Berufung betrifft, und in der Kritik am Bürgertum identifiziert (Jean Starobinski, *Porträt des Künstlers als Gaukler, Drei Essays*, Aus d. franz. v. M. Jakob, Frankfurt a. M. 1985, S. 10-11).

⁶⁷² Thomas Strauss, *Der Künstler und der Narr*, in: Stefanie Poley, *Unter der Maske des Narren*, Stuttgart 1981 (S. 172-183) S. 180.

⁶⁷³ Der Anblick des Vollmondes, wenn Schatten ihn durchziehen und er in Bewegung scheint, mag bei Menschen unheimliche Gefühle wecken. Der Mond wird dann zum Spiegel eigener irrationaler Emotionen.

Figuren in der rechten Bildhälfte und unterstützen die Aussage der beiden Gestalten kraft ihrer symbolischen Bedeutungen. Das Weiß des Bildraumes ist nicht nur der Grundton der Landschaft Alaskas, aus der die Mondmythen stammen, sondern es ist auch eine dämonische Farbe, welche Herman Melville in seinem Roman "Moby Dick" beschreibt. Ein Werk, welches darüber hinaus für Pollocks *Pasiphaë* von wesentlichem Wert ist. Im Kapitel über "Die Weiße des Wals" schreibt Melville:

"Dieses Unfaßbare ist es, das solche Schrecken bis ins Unermeßliche steigert, wenn sich die Vorstellung des Weißen von freundlichen Begriffen löst und mit in sich selbst schrecklichen Gegenständen in Verbindung tritt...in unserem Aberglauben versäumen wir nicht, unsere Gespenster in denselben schneeweißen Mantel zu hüllen."⁶⁷⁴

In der unteren linken Bildecke finden sich geometrische Piktographien, die von zahlreichen Abbildungen indianischer Piktographien aus dem BAE angeregt wurden. Neben dieser Urschrift, die symbolisch auf ein Ursprüngliches verweist, tauchen am unteren Bildrand einzelne Rundformen auf, etwa in Gestalt von orange glühenden Augen mit schwarzem Schlitz. Das Motiv der Einzelaugen, deren magischer Blick eine dämonische Bedeutung erhält,⁶⁷⁵ trägt auch in *Ocean Greyness*, 1953 (56. Abb.),⁶⁷⁶ entscheidend zum Bildgehalt bei. Schlangen hangeln sich vom unteren Bildrand senkrecht nach oben und am linken Bildrand entlang.⁶⁷⁷ Die Erläuterung der indianischen Schlangensymbolik in den ethnologischen Berichten der Smithsonian Institution erhärtet die Annahme einer indianischen Herkunft der Bildmotive in *The Mad Moon-Woman*.⁶⁷⁸ Doyon-Bernard (1997) macht als künstlerische Bildquelle für die Linien und Formen in der unteren linken Bildecke von *The Mad Moon-Woman* unter anderem das Schlangensymbol auf archäologischen Funden eines peruanischen Tempels in Chavín de Huántar geltend - peruanische Objekte, die Pollock in dem von ihm häufig besuchten Museum of American Indian in New York betrachten konnte.⁶⁷⁹ Die indianische Hochkultur des alten Peru weiß von einem Mythos über die Mondfinsternis. Dieser Mythos beschreibt wie eine Schlange oder ein Puma versucht, die Mondgöttin zu verschlingen und deshalb mit Gewalt verjagt werden muss.⁶⁸⁰ Im Schlangentanz der Hopi, ein Ritual der nordamerikanischen Indianer, bei dem Klapperschlangen zur Beschwörung von Regen und einer guten Ernte benutzt werden, ist die Schlange ein Symbol der Nacht und der Erde,⁶⁸¹ weswegen sie auch im Rahmen von indianischen Initiationsriten auftritt.⁶⁸²

⁶⁷⁴ Herman Melville, *Moby Dick oder Der Wal* (Orig.-Ausg. 1851), Stuttgart 1978, S. 243, 247.

⁶⁷⁵ Die Beliebtheit des dämonischen Einzelauges in der Malerei des 20. Jahrhunderts ist an Werken von Klee *Kakendämonisch*, Redon *Der Zyklop*, Ernst und zahlreichen anderen Künstlern abzulesen. Augenidole finden sich bei: Erich Neumann, *Die große Mutter*, Zürich 1956, S. 114.

⁶⁷⁶ CR 2, 369.

⁶⁷⁷ In Bezug auf die kugelförmig auslaufenden Linien, die in *The Mad Moon-Woman* im Raum frei angeordnet sind, sei eine Begebenheit angeführt, die Harding beschreibt. Es handelt sich dabei um einen Regenzauber der Hottentotten, welche bei Neumond und bei Vollmond hinausgehen und Lehmälle in die Luft werfen (Harding, 1935, 1949, S. 168).

⁶⁷⁸ Zur Schlangensymbolik aus ethnologischer Sicht siehe, Franz Josef Thiel, *Religionsethnologie*, Berlin 1984, S. 86-93. - Aby Warburg, *Schlangensymbol: Ein Reisebericht (1938-39)*, Berlin 1996.

⁶⁷⁹ Suzette Doyon-Bernard, Jackson Pollock: A Twentieth-Century Chavín shaman, in: *American Art*, Washington, Vol. 11, Nr. 3, Herbst 1997 (S. 8-31). Insbesondere im Fall von *Male and Female* will sie einen Einfluß in stilistischer und inhaltlicher Hinsicht erkennen, der von den archäologischen Funden eines peruanischen Tempels in Chavín de Huántar ausgehen soll.

⁶⁸⁰ J. Alden Mason, *Das alte Peru: Eine indianische Hochkultur*, 1965, S. 337.

⁶⁸¹ Hans Egli, *Das Schlangensymbol: Geschichte, Märchen, Mythos*, Olten 1982, S. 53.

⁶⁸² Ebd., S. 144ff.

Wie Sonne, Mond, Wasser und Feuer, so zählt auch die Schlange zu den Urerfahrungen des Menschen.⁶⁸³ Die Urschlange hat einen chthonischen Charakter, der sich in ihrem Symbol der Einheit von Wasser und Land äußert. Im Erdhaften, Unterirdischen steht sie für die Urmutter und damit für das Entstehen des Lebens ebenso wie für den Tod. Der Magna-Mater-Kult des östlichen Mittelmeeres ist deshalb eng mit der Schlangensymbolik verbunden. Athene, Demeter und Hekate sind gleichzeitig Schlangengöttinnen und Figuren der Magna Mater. Die Schlange ist nach griechisch-antiken Vorstellungen ein Symbol der lebenspendenden Magna Mater. In *The Mad Moon-Woman* deutet das Motiv der Schlangen in seinem ursprünglichen Sinn auf die zugleich schöpferischen und zerstörerischen Inhalte der Mondsymblik hin. Die Verwandtschaft zwischen Schlangen- und Mondsymblik veranschaulicht die griechische Mondgöttin Hekate triformis, welcher als Attribute Schlangen beige stellt sind.⁶⁸⁴

Im Frühwerk von Pollock gehört das Schlangensymbol zu den auffallendsten Erscheinungen, die in allen Formen und Verbindungen in zahlreichen Zeichnungen und Arbeiten bis 1942 zu sehen sind.⁶⁸⁵ Eine Zeichnung um 1941/42 (26. Abb.),⁶⁸⁶ die einen runden Kopf abbildet, der von zwei Schlangen umschlungen ist, kann als Personifikation des Vollmondes gelten, da in weiteren Zeichnungen der Vollmond mit eingeschriebenem weiblichen Kopf oder gemeinsam mit bizarren Gesichtern zu erkennen ist.⁶⁸⁷ In der Gouache-Technik malt Pollock um 1938/41 einen Schlangentanz der Indianer (27. Abb.).⁶⁸⁸

Der von Pollock bewunderte mexikanische Maler José C. Orozco zeigt furchterregende Schlangen als Beifügungen des Gottes Quetzal im Bild *Die Vertreibung Quetzalcóatl*.⁶⁸⁹ Im Fall der Rezeption indianischer, einschließlich präkolumbischer Mythologie und einer Verwendung von Motiven wie der Schlange, die in ihrer ursprünglichen Bedeutung auf indianische Vorstellungen zurückführbar ist, stellen sich bedeutsame Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Künstlern heraus, wiewohl es gravierende stilistische und intentionale Unterschiede gibt.⁶⁹⁰ Regina Lange führt das Schlangensymbol im Bild *Composition with Serpent Mask*, ca. 1938/41, ebenfalls auf Orozco zurück.⁶⁹¹

Die von Pollock gelesene Zeitschrift "Mexican Folkways" liefert Beiträge über mexikanische Geschichte und zu aktuellen Themen mexikanischer Kunst und Kultur. Ein Aufsatz aus dem Jahrgang 1929 befasst sich mit den Überresten eines mexikanischen Glaubens an Schlangen, der als Quelle für das Schlangensymbol in *The Mad Moon-Woman* herangezogen werden kann. Er ist deshalb von Wichtigkeit für die Pollock-Forschung, weil das Schlangensymbol insbesondere im Frühwerk häufig präsentiert wird und sich aus den mythologischen Hintergründen vor allem der indianischen Kultur erklärt. In diesem Beitrag werden der

⁶⁸³ Ebd., S. 25ff. Die Schlange ist das Symbol der Macht (Gift), der Unterwelt (unterirdische Schätze), des Wassers, der Erde (Leben: Häutung) und das Symbol des kosmischen Kampfes. - Die griechischen Schlangen- und Drachengestalten zählen zu den archaischen Tierdämonen. Die Dämonologie des Christentums hat die Schlangen miteinbezogen, so dass es Zusammenhänge zwischen dem Schlangen- und Teufelskult gibt. Die Urmutter Eurynome ist eine Mondgöttin und die Göttin des Meeres. Sie erscheint auch in der Gestalt der Eurydike, die von Schlangen umgebene Herrscherin der Unterwelt (Frick 1982, S. 281).

⁶⁸⁴ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), 1. Bd., 2. Abt., Leipzig 1886-1890, "Hekate", S. 1885-1910; Abb. S. 1909. - Eine Illustration von William Blake mit dem Titel *When the Morning Stars Sang together*, ca. 1805-06, eröffnet die von Schlangen gefahrene Mondgöttin Selene (Martin Butlin, *The paintings and drawings of W. Blake*, Plates, New Haven, London 1981, Abb. 710, Kat. Nr. 550, 14: 21).

⁶⁸⁵ Das Schlangensymbol ist in weiteren Zeichnungen zu entdecken: CR 3, 636; CR 3, 574; CR 3, 697. - Vgl.: Masson *Animals devouring themselves*, 1928 (Ausst.-Kat., Fantastic Art, 1936).

⁶⁸⁶ CR 3, 620.

⁶⁸⁷ CR 3, 615: ca. 1941-42; CR 3, 616: ca. 1941-42.

⁶⁸⁸ CR 4, 949.

⁶⁸⁹ Ausst.-Kat., José Clemente Orozco: 1883-1949, Berlin 1981, Abb. S. 179.

⁶⁹⁰ Über die Rezeption des Schlangensymbols aus dem Werk Orozcos schreibt: Stephen Polcari, *Orozco and Pollock: Epic transfigurations*, in: *American Art*, New York, Vol. 6, Sommer 1992 (S. 37-57).

⁶⁹¹ Lange 1995, S. 164.

indianische Mythos der Wasserschlange und der aztekische Mythos der gefiederten Schlange im Zusammenhang mit der Wasser- und Kornsymbolik innerhalb des Fruchtbarkeitsgedankens dargelegt. Gerade ein solches Wissen um die Rückführbarkeit des mexikanischen Schlangenglaubens auf seine Ursprünge ist für Pollock eine Quelle für das Verständnis von Mythos und Symbol in Verbindung mit primitiver Kultur.⁶⁹² Dieses Interessensgebiet nimmt eine herausragende Rolle im frühen Abstrakten Expressionismus ein. Entscheidend ist, dass sich Pollock bei der künstlerischen Umsetzung von Mythen und Symbolen auf elementare Bedeutungen konzentriert.⁶⁹³ Er vermag mit dämonischen Motiven und abstrakten Stilmitteln zu einer Darstellung eigener Prägung zu finden, indem er die reine Mondsymbologie in ihren magischen und dämonischen Komponenten betont. Die Mondbilder aus den Jahren 1941 bis 1943 verweisen sowohl auf antike Mythen als auch auf indianische Mythen und erklären damit das Naturphänomen Mond zu einem Thema universalen Charakters. Der Naturvorgang, welcher die Grundlage der Mythenbildung ist, rückt bei Pollock in den Vordergrund der künstlerischen Bildfindung. Er vermag genau jenes bildnerisch umzusetzen, wovon die New Yorker "Mythmaker" in ihren theoretischen Äußerungen sprechen: Das Konzept der Umsetzung wesentlicher Mytheninhalte in unbeschönigter Version, die vermittelt einer möglichst reinen, modernisierten Formsprache eine Aktualisierung erfahren sollen.

2. Pasiphaë (Moby Dick) (ca. 1943)

In der Bildmitte von *Pasiphaë (Moby Dick)*, ca. 1943 (28. Abb.),⁶⁹⁴ befindet sich eine liegende Kreatur mit einem Kopf aus verschiedenen wulstigen Ausläufern animalischer Natur⁶⁹⁵ und anthropomorphen Extremitäten, die für das Wesen eines Dämons sprechen. Der Oberkörper ist aufgerissen und zeigt eine farbige, diffus ausgefüllte Fläche, an deren unteren Seite drei hellblaue aneinandergereihte Blasen auffallen. Das Motiv der Blasen erscheint bei Pollock mehrfach: in *Number 5*, 1952,⁶⁹⁶ oder auch in *Easter and the Totem*, 1953 (29. Abb.).⁶⁹⁷ Eine biologische Zuordnung dieser Formen führt zu der Annahme von organischen

⁶⁹² Ralph Beals, Creencias modernas sobre la serpiente, México, in: Mexican Folkways, Mexiko Vol. 5, 1929 (S. 77-81). Die Zeitschrift ist in deutschen Bibliotheken nicht erhältlich. - CR 4, "Pollock's Library", S. 187-199.

⁶⁹³ In dieser Hinsicht ist sein Kunstwerk mit dem Gemälde von Henri Rousseau *Die Schlangenbeschwölerin*, 1907, vergleichbar. Bei Vollmond lockt eine Frau aus einem Naturstamm mit der Flöte die Schlangen des Dschungels an. Hierbei steht jedoch die Landschaftsdarstellung im Vordergrund des künstlerischen Anspruchs (Henri Rousseau, Die Dschungelbilder, Mit einem Text von Cornelia Stabenow, München 1984, Abb.Nr. 12).

⁶⁹⁴ CR 1, 101. - Landau 1989, farb. Abb. S. 122-123; 274.

⁶⁹⁵ Einer dieser Ausläufer könnte als gesondert ausgebildeter Kopf mit großem mandelförmigem Auge betrachtet werden. Oberhalb davon streckt sich eine Art Hand aus, deren wulstige Ausprägung einer fischigen Handflosse gleicht, wobei die klobigen Finger aus einer runden Handwurzel hervorquellen.

⁶⁹⁶ CR 2, 353.

⁶⁹⁷ CR 2, 374. - Siehe auch: Ausst.-Kat., Jackson Pollock: Black and White, Marlborough-Gerson Gallery New York 1969. Aus dem dort veröffentlichten Interview von B. H. Friedman mit Lee Krasner kann auf die Bedeutung des Motives der Blasen als Fruchtbarkeitssymbole geschlossen werden. Denn Krasner spricht von Pollocks Erotik, Freude und Schmerz, die ihn zu den Kunstwerken der fünfziger Jahre trieben (S. 7). Die schwarz-weiß-Bilder deuten in ihrer Farbsymbolik auf das Zusammenspiel von Gut und Böse hin. Um das Böse zu verdeutlichen, ist der Kontrast mit der Farbe Weiß nötig. Das Schwarz tritt in deformierten Figurenformen oder kreatürlichen Extremitäten auf. Dämonische Köpfe, halb Mensch halb Tier, sind in *Number 5*, 1951 (Kat. Nr. 6), *Number 15*, 1951 (Kat. 11) und *Number 23 (Frogman)*, 1951 (Kat. 15), zu sehen. Ein Bild mit menschlichem Oberkörper, Armen und Zehen ist: *Number 9*, ca. 1951 (Kat. 7). *Portrait and a Dream*, 1953, offenbart das Gesicht des Künstlers, der sich deformiert und dämonengleich mit mehreren Augen porträtiert. Ein Bild übrigens, das einen Vergleich mit Picassos *The Dream of Franko* lohnenswert erscheinen lässt. William S.

Blasen größerer Tiere, Eier oder Brüste, womit Merkmale eines Fruchtbarkeitsdämons ausgesprochen sind.⁶⁹⁸ Mit den leicht gespreizten klobigen Schenkeln der Figur bestätigt sich die implizite Fruchtbarkeitssymbolik. Die charakteristische liegende Körperstellung und der aufgerissene Oberkörper sind auf der symbolischen Ebene mit dem Bild der Mutter Erde verbunden.⁶⁹⁹ Der voluminöse Körper mit den kräftigen Schenkeln erinnert an den Stier, Symbol der Fruchtbarkeit und der Erde, welcher von Pasiphaë im griechischen Mythos begehrt wird.⁷⁰⁰

Das Motiv der Wasserwellen, die den Leib des Dämons umspülen, wiederholt sich biomorph abgewandelt in den abstrakten Elementen am unteren Bildrand. In Bezug auf den zweiten Bildtitel "Moby Dick" verweist der Dämon im Wasserbereich auf den Wal im Roman von Hermann Melville. Im Motiv des Zerstückeltsein der dargestellten Kreatur, verbunden mit der Fruchtbarkeitssymbolik, drückt sich die Analogie der fanatischen Jagd und der rasenden sexuellen Begierde der Pasiphaë aus. Bei dieser Interpretation des antiken Mythos und der literarischen Vorlage liegt die Betonung auf dem Phänomen des Jagdtriebes des Menschen. In *Pasiphaë (Moby Dick)* wird das Tier als Opfer ritualisiert und zeremoniell geheiligt. Die Beschwörung bezweckt die Lösung angespannter Emotionen, die aufgrund des gewaltsamen Natureingriffs des Menschen entstanden sind, und bewirkt eine Wiederherstellung der Harmonie zwischen Mensch und Natur.

Über dem offenen Oberkörper des liegenden Dämons befindet sich eine schwarz gezeichnete piktographische Figur. Es sei hier auf verschiedene indianische Petroglyphen aus dem BAE hingewiesen, an denen sich Pollock orientieren konnte.⁷⁰¹ Felszeichnungen sind insbesondere im Gebiet um Los Angeles zu finden, die Pollock auf seinen Ausflügen gesehen haben dürfte.⁷⁰² Der runde schwarze Kopf mit entspringenden Strichen erinnert an ein Insekt. Dem Insektenhaften entsprechen widerhakenartige Ausläufer, die sich oberhalb der Blasen des liegenden Dämons festsetzen.⁷⁰³ Eine rote Wellenlinie schlingt sich um den Körper und ein Kamm mit Zacken fasst hinein.⁷⁰⁴ Die Zusammenschau der beiden Wesen ergibt ein Bild aus dem dunklen Bereich der kreatürlichen Verwesung, welches die angstbesetzte Vorstellung des grausamen Todes und das Zelebrieren eines Opfers assoziiert.

Das Wesen in der Bildmitte wird zu seiner Rechten und Linken von jeweils zwei großen stehenden Figuren flankiert, welche die gesamte Höhe des Bildrandes einnehmen. Am

Lieberman spricht in der Einführung zum New Yorker Ausstellungskatalog von den Farben des Todes, die eine Welt des Alptrahms mit Dämonen und Monstern heraufbeschwören (S. 5).

⁶⁹⁸ Die Ikonographie des Motives geht auf die Vielbrüstigkeit der Fruchtbarkeitsgöttin Kybele zurück (Paulys Real-Encyclopädie, Neue Bearb., Bd. 18,4 Waldsee 1949, S. 2250-2298; Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), Bd. 2,1 Leipzig 1960, S. 1638-1672). Die vielbrüstige Fruchtbarkeitsgöttin Kybele ist dargestellt bei Peter Paul Rubens, Jan Brueghel d. Ä. *Girlande mit Cybele*, um 1619 (Klaus Ertz, Jan Brueghel d. Ä.: Die Gemälde, Mit kritischem Oeuvrekatalog, Köln 1979, S. 316, Abb. 387).

⁶⁹⁹ Der sich im Aufkeimen und Wachstum der Pflanzen öffnende Erdenboden ist eine Vorstellung, welche in der griechischen Göttin Demeter zum Ausdruck kommt und auch die gebärende Frau mit ausspricht.

⁷⁰⁰ Paulys Real-Encyclopädie, Neue Bearb., Bd. 18,4 Waldsee 1949, S. 2069-2082. - Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), Bd. 3, 2 Leipzig 1890-1897, S. 1665-1673.

⁷⁰¹ BAE, Bd. 10, 1888-89, S. 48-49, S. 94-95, 118-119, S. 159, S. 160, 354-355. Rubin denkt an totemistische Figuren (William Rubin, Teil 2, 1979, S. 72-91). - Eine Zeichnung von Pollock, ca. 1944, verarbeitet piktographische Figuren auf eine bezeichnende Weise (CR 3, 710). Und auch in *Mural* sind figurative Reste zu sehen, die sich von Piktographien ableiten lassen.

⁷⁰² Rushing 1995, S. 169-190; Anm. 54. - Leja 1993, S. 285-305.

⁷⁰³ Siegelin meint, dass Massons Insektendarstellungen auf das surrealistische Interesse an der Gottesanbeterin, die beim Liebesakt ihren Partner verzehrt (vagina dentata), zurückzuführen sind, womit auf Eros und Thanatos oder Eros als Antrieb des Kosmos angespielt wird (Dorothee Siegelin 1990, S. 91).

⁷⁰⁴ Die Schlingen können ein Hinweis auf den Walfang sein, welchen Melville in "Moby Dick" detailliert schildert (Herman Melville, *Moby Dick oder Der Wal*, Vollst. Ausg., aus d. Amerik. übertr., Nachw. u. Erläuterungen v. Richard Mummendey, Orig.-Ausgabe 1851, S. 360-363).

äußeren rechten Bildrand befindet sich eine Gestalt mit gebräunten Beinen und dreieckigem Lendenschurz. Den Oberkörper umhüllt ein graufarbiges Oberteil. Die Bekleidungsart und die weiße Bemalung eines großen Auges im Profil des Gesichtes deuten auf einen Menschen aus einem Naturstamm hin. Daneben steht eine Figur gleicher Größe, Körperhaltung und Körperproportion. Doch ist der linke Arm mit einer roten wulstigen vor den Körper gehaltenen Dreifingerhand das einzige menschliche Merkmal zwischen den organoiden Formen in Rot, Braun und Blau. Es ist vor allem die Maske, welche dafür spricht, in der Figur einen verkleideten Menschen zu sehen.⁷⁰⁵ Ein großes Oval, in der Horizontalen ausgebildet, umfaßt widernatürlich die gesamte Stirn- Nasen- und Augenpartie sowie zwei ungleich große stierende Augen. Der Mundbereich mit dicken geöffneten Lippen und hervorblitzendem weißen Zahnblock ist dagegen auffallend schmal gehalten. Eben diese furchterregende Form der Maske zeigt sich auch in *Totem Lesson 2*, 1945 (62. Abb.).⁷⁰⁶ Die groteske Verkleidung und die Maske erinnern an den Schamanen, denn gerade diese Spezies ist für ihre abstoßende Bekleidung berühmt, die im Dienst der Beschwörung einer unbekannteren Welt steht.

Die Gestalten am linken Bildrand stellen mit ihren aus vielen unkonkreten Formen zusammengesetzten Körpern in kubistischer Manier die abstrakte Version der beiden gegenüberliegenden Figuren dar.⁷⁰⁷ Was wir hier als fremdartige Bekleidung errahnen, neben den Masken und einem strukturierten Rechteck, welches die linke Figur wie ein Schild vor dem Körper hält, bezeugt ebenfalls die Vermutung der Einbringung von Stammesmitgliedern eines Naturvolkes und des Typus des Schamanen, vor allem wegen des individuellen extrovertierten Äußeren. Dieser Beobachtung folgt Karla Bilang, wenn sie schreibt: "In dem Bild >Pasiphae< (1943) setzte er die indianischen Totems und Masken in expressiv niedergeschriebene Formen um."⁷⁰⁸

Oberhalb der Bildmitte, entlang des oberen Bildrandes, sind mehrere kleine piktographische Figuren in weißer Farbe wiedergegeben, die zum Teil in den Randbereich des Geschehens in der Bildmitte hineinreichen. Die Aufgeregtheit ihrer Bewegungen betont eine rote durchfahrende Linie. Der Sinn dieser Figurengruppe erschließt sich nur im Zusammenhang mit den anderen Bildmotiven. Da die Komposition und die einzelnen Gestalten der Handlung auf ein rituelles Geschehen hinweisen, ist es möglich, wegen der relativen Kleinheit der piktographischen Figuren und deren Zurücksetzung in den Bildhintergrund, von einem Stammesvolk zu sprechen, welches dem Opferritual unter der Leitung von Schamanen beiwohnt.

2.1 Die literarische Quelle: Hermann Melville "Moby Dick"

Das Kunstwerk erhielt ursprünglich von Pollock den Titel *Moby Dick*. Kurz darauf, anlässlich der Ausstellung in Peggy Guggenheims New Yorker Museumsgalerie "Art of This Century",

⁷⁰⁵ Die Maske mit der auffallend breiten Stirn- und Augenpartie könnte von einer Eskimo-Maske aus Alaska angeregt worden sein, die schon Graham und Rushing erwähnten. Die Eskimo-Maske zeigt einen Totenschädel, welcher als Teil der Maske anstelle eines Kopfes oberhalb der ovalen Platte herausragt. Forschungen nach vergleichbaren amerikanisch-indianischen Masken haben bisher keine weiteren Ergebnisse gebracht. Eine australische oder afrikanische Herkunft der visualisierten Maske ist wegen gravierender Unterschiede auszuschließen (Douglas 1941, 1949, Abb. S. 31).

⁷⁰⁶ CR 1,122. - Landau 1989, S. 274.

⁷⁰⁷ Die abstrakte Malerei weist eine Parallele zum analytischen Kubismus auf (Landau 1989, Kap. 10, Anm. 27).

- Prange 1996, S. 52.

⁷⁰⁸ Bilang 1990, S. 222.

entschied sich Pollock für eine Umbenennung in *Pasiphaë*.⁷⁰⁹ Der eigentliche Titel "Moby Dick" missfiel Peggy Guggenheim, die einen Verweis auf Melville nicht für ratsam hielt. Sie war es, die James Johnson Sweeney, der das Bild besaß, dazu veranlasst hatte, Pollock umzustimmen.⁷¹⁰ Pollock hatte Melvilles "Moby Dick" gelesen und geschätzt. Einen seiner Hunde nannte er Ahab.⁷¹¹

Erstaunlicherweise ist in der literarischen Vorlage "Moby Dick" die Person eines "Wilden" beschrieben. Ismael, der Erzähler, begibt sich auf großen Walfang. Dabei lernt er Queequeg kennen und entwickelt eine Wertschätzung für den Mann aus einem Eingeborenenstamm der Südsee. Er ist begeistert von seiner aufopfernden Freundschaft, dem außerordentlichen Mut und dem Selbstvertrauen des Primitiven, der den angesehensten Posten des Harpunier auf dem Schiff einnimmt. Dieser Wilde verehrt, wie es der Leser erfährt, ein Götzenbild. Auch unterzieht er sich zuweilen einer asketischen Sitzung.⁷¹² Ismael kritisiert zwar dessen Götzendienst, akzeptiert letztlich diesen jedoch aus Gründen seiner liberalen Glaubenseinstellung. Er nimmt selbst an einer Kulthandlung teil, die ihn nur anfänglich mit seinem christlichen Glauben in Konflikt treten lässt.⁷¹³ Die Freundschaft zwischen einem Christen und einem Eingeborenen entspricht der Sympathie Pollocks für die Indianer und seiner Beschäftigung mit ihrer Kultur.

Der Erzähler rühmt die Größe und Mächtigkeit des Pottwals. Das gesamte Buch ist eine einzige Lobeshymne auf den Wal und den Walfang, welchem er anhand von herangezogenen literarischen, naturwissenschaftlichen und historischen Zitaten Rang und Status verleihen möchte.⁷¹⁴ Damit, und vermöge der eindringlichen Beschreibung des Pottwales als unüberwindliches Lebewesen, wächst die Ehrfurcht des Lesers vor diesem Tier: "Wer bin ich, der ich versuche, diesem Leviathan einen Angelhaken in die Nase zu stecken? Die furchtbaren, hohnvollen Worte bei Hiob sollten mich abschrecken."⁷¹⁵

Der dämonische Charakter von Moby Dick findet auch im Begriff "Leviathan" seinen Niederschlag. Er bedeutet das Meeresungeheuer, die Verkörperung der Chaosmächte und des Urozeans.⁷¹⁶ So erklärt der Erzähler, dass viele Walfänger Moby Dick für allgegenwärtig und unsterblich halten. Er betont die ungewöhnliche Gestalt und Farbe des Wales, die schon allein schrecklich ist: "Weshalb sie ihn unbewußt und auf irgendeine schleierhafte, arglose Weise als den die Meere des Lebens durchstreifenden großen Dämon betrachteten."⁷¹⁷ Die Ursache der unter dämonischem Einfluss stehenden Jagd auf Moby Dick liegt in der Obsession des Ahab. Der Erzähler spricht von einem teuflischen Schicksal, von einer wahnsinnigen Rache des Ahab sowie vom bösen Zauber besessener Seelen.⁷¹⁸

Das große Thema des Romans ist deshalb die Besessenheit. Eine Thematik, die sich mit den irrationalen Kräften beschäftigt, die den Menschen beherrschen können. Schon zu Beginn des

⁷⁰⁹ Evan R. Firestone, Herman Melville's "Moby-Dick" and the abstract expressionists, in: Arts Magazine, März 1980 (S. 120-124) S. 121.

⁷¹⁰ Landau 1989, S. 121, 124. - William Rubin, Teil 2, 1979 (S. 72-91).

⁷¹¹ CR 4, S. 193. - Timothy J. Clark 1994, S. 19. - Das Buch ist jedoch in der Literaturliste von O'Connor, die sämtliche Bücher aus seiner Bibliothek verzeichnet, nicht aufgeführt (Vgl.: CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199). - Firestone 1980 (S. 120-124).

⁷¹² Herman Melville, Moby Dick oder Der Wal, Vollst. Ausg., aus d. Amerik. übertr., Nachw. u. Erläuterungen v. Richard Mummendey, Orig.-Ausg. 1851, Stuttgart, Hamburg, München 1978, S. 51.

⁷¹³ Ebd., S. 86; S. 126.

⁷¹⁴ Ebd., S. 178.

⁷¹⁵ Ebd., S. 179.

⁷¹⁶ Gerhard J. Bellinger 1989, S. 277.

⁷¹⁷ Melville 1851, 1978, S. 241.

⁷¹⁸ Ebd. Im Nachwort zum Buch erklärt Richard Mummendey seine Auffassung vom Roman als Symbol. Er stehe für die sinnlose Auflehnung gegen das Schicksal. Ahab verkörpere dabei Luzifer, der sich gegen den alttestamentarischen Gott, hier in der Gestalt des Weißen Wales, auflehnt und dabei zugrunde gehen muss (S. 692-693).

Romans schreibt er von der ungeheuren Faszination des Meeres, welche viele Menschen ergreift.⁷¹⁹ Es sei der Zauber der Naturkräfte oder des gefährlichen Tieres, in welchen der Tod und die Nichtigkeit des eigenen Lebens erkannt werden. Bei Ahab, dem Kapitän, gerät dies zur Wahnvorstellung. Pollocks Interesse am Stoff von "Moby Dick" konzentriert sich einerseits auf die dämonische Obsession des Ahab und andererseits auf die Furchtlosigkeit des Eingeborenen, der sich vertrauensvoll den Naturkräften stellt.

Pollock hat den literarischen Stoff "Moby Dick" auch mit dem Bild *Blue (Moby Dick)*, ca. 1943, bedacht (30. Abb.).⁷²⁰ Obwohl im selben Jahr wie *Pasiphaë (Moby Dick)* geschaffen, weist *Blue (Moby Dick)* im Unterschied zu diesem, keine direkten ethnologisch begründeten primitivistischen Motive auf. Der Schwerpunkt liegt auf den abstrakten Bildelementen mit deutlich zurückgenommenen figurativen Anteilen, der Farbsymbolik und der frei im Raum schwebenden Komposition - Merkmale, die auf den Abstrakten Expressionismus verweisen und das Bild *Pasiphaë (Moby Dick)* mit seinen kubistischen, surrealen und abstrakten Formen zu den Anfängen des Abstrakten Expressionismus zählen lassen. Somit liefert Pollock zwei Versionen einer literarischen Vorlage.

Nach Pollocks beiden Kunstwerken tauchen eine Reihe von Bildern auf, die denselben Stoff thematisieren. Die Darstellungen von Max Ernst *Ohne Titel*, ca. 1945 (31. Abb.),⁷²¹ und William Baziot *Moby Dick* von 1955 gleichen sich in der Abbildung eines großen, harmlosen Fisches,⁷²² umgeben von einem Raum, in der sich die Ewigkeit der All-Natur widerspiegelt. *Moby Dick III.*, 1951 (32. Abb.),⁷²³ von Willi Baumeister orientiert sich in der stilistischen Umsetzung des literarischen Stoffes stark an Miró. Baumeister verteilt einzelne Formen und Formgruppen auf der gesamten Bildfläche.⁷²⁴ Seine abstrakte Version läßt allein vermittelt der Farbsymbolik - das großflächige Weiß mit einzelnen roten Flecken, auf den verletzten weißen Wal schließen. Diese Merkmale finden eine Entsprechung in Pollocks *Blue (Moby Dick)*. In den fünfziger Jahren entstehen Werke, etwa von Paul Jenkins *Le Poisson Blanc*, 1954 (33. Abb.),⁷²⁵ oder von Sam Francis *The Whiteness of the Whale*, 1957,⁷²⁶ deren abstrakte zum meditativen Bildverständnis einladende Interpretation des Stoffes für den Abstrakten Expressionismus spricht.

Firestone stellt in ihrer Untersuchung über die künstlerische Rezeption des literarischen Stoffes "Moby Dick" fest, dass sich die Beliebtheit der Vorlage als Gegenstand von Kunstwerken auf die vierziger und fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts erstreckt und vorzugsweise von Künstlern des Abstrakten Expressionismus gewählt wurde.⁷²⁷ Als Begründungen hierfür nennt sie, sich auf Künftleraussagen stützend, die Identifikation der Amerikaner mit dem Roman, die Suche nach einem tragischen, zeitlosen Stoff, die Frage nach

⁷¹⁹ Ebd., S. 26-28.

⁷²⁰ Landau 1989, farb. Abb. S. 128; S. 274. Erstmals verarbeitet der Kubist Karl Knath diesen Stoff in *Moby Dick*, 1935 (Firestone 1980, S. 120-124).

⁷²¹ Max Ernst: Oeuvre-Katalog, Werner Spies (Hg.), Bd. 5, 2. Aufl., Houston, Texas, Köln 1987, Kat.Nr. 2490.

⁷²² Firestone 1980 (S. 120-124), Abb. S. 121.

⁷²³ Will Grohmann, Willi Baumeister: Leben und Werk, Köln 1963, Kat.Nr. 1218, Abb. S. 139.

⁷²⁴ Vgl.: Willi Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, Mit e. Beitr. v. René Hirner, Neue veränd. Aufl., Köln 1988. - Ausst.-Kat., Baumeister: Dokumente, Texte, Gemälde, Götz Adriani (Hg.), Kunsthalle Tübingen 1971. - Gudrun Bott, Figuration und Bildformat: Zur Auflösung des Bildbegriffs in der Malerei, Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1990.

⁷²⁵ Albert Elsen, Paul Jenkins, New York 1973, S. 57-58; farb. Abb. Nr. 18. - Firestone 1980 (S. 120-124) Abb. S. 122, Fig. 8. - Paul Jenkins, Kestner-Gesellschaft Hannover 1964.

⁷²⁶ Ausst.-Kat., Sam Francis, Pontus Hulten, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn 1993, Abb. S. 139: Öl/Lw., 265/217 cm, Albright-Knox Art Gallery Buffalo, New York. - Firestone 1980 (S. 120-124).

⁷²⁷ Firestone 1980 (S. 120-124). In Berufung auf die in Bildern der vierziger Jahre angewandte psychologische Deutung nach C. G. Jung macht Firestone das Kriterium einer Gestaltung des Unbewussten für den Stilbegriff des Abstrakten Expressionismus geltend. - Zum Begriff des Enigmatischen siehe, Elsen 1973, S. 58.

der dunklen Seite des Menschen sowie die Begeisterung an dem Enigmatischen der Natur und an der Farbsymbolik. Harmoniebestrebungen, welchen eine Faszination für das Enigmatische und Dunkle zugrunde liegt,⁷²⁸ kommen im Bild von Pollock insoweit zur Geltung, als das rituelle Opfer aus religionsethnologischer Sicht auch eine Wiederherstellung von Harmonie bezweckt. Zur Lösung innerer Erregung und zur Wiedererlangung inneren Gleichgewichts muss Ahab den Wal töten. Dies kann symbolisch für eine allgemeine Stimmung stehen, die von einer emotionalen Anspannung geprägt ist und nach einem Opfer verlangt.⁷²⁹ Betont werden muss, dass der Abstrakte Expressionismus Harmonie abstrakt darstellt, mit Farb- und Formkomponenten. Pollocks Bild *Blue (Moby Dick)* ist das erste Beispiel einer abstrakt expressionistischen Aneignung des Stoffes. Dagegen bleibt das Bild *Pasiphaë (Moby Dick)* in der komplexen und dramatischen Umdeutung der Quelle als rituelle Opferszene eines Naturstammes einzigartig und ohne Nachfolge. Als Beispiel der frühen Periode sind hier Harmoniebestrebungen inhaltlich gemeint, bezogen auf ethnologische und anthropologische Überlegungen, wie sie sich konkret in den frühen theoretischen Äußerungen von Barnett Newman, Mark Rothko und Adolph Gottlieb erklären.

2.2 Mythischer Walkult der Eskimo und existentielle Naturerfahrung

Der Titel *Moby Dick* führt nicht nur zur literarischen Vorlage, sondern auch zum Motiv des Wales im ethnologischen Mythos. Insbesondere deshalb, weil die im Bild dargestellten Motive und die Komposition weder völlig übereinstimmend eine konkrete Szene aus dem literarischen Werk noch aus dem Mythos der Pasiphaë meinen können, sondern eine weitere Quelle aus dem Bereich der Ethnologie nahelegen, mit der sich Pollock intensiv beschäftigt hat. Bestimmte Inhalte, Textstellen und Abbildungen aus dem BAE, die Pollock genauso vertraut waren wie der New Yorker Ausstellungskatalog von 1941 "Indian Art of the United States" des Museums of Modern Art in New York, können die Frage nach der Bedeutung der Handlung und dem Personal, insbesondere der auffälligen Randfiguren beantworten.

Es gibt eine Mythe der Eskimo über den Killerwal, die im BAE zu finden ist.⁷³⁰ Darin geht es um die Fähigkeit des Killerwals und des Weißen Wales, sich in einen Wolf zu verwandeln: Er streift als Wolf auf dem Land umher und kehrt als Wal in das Meer zurück. Der Wal ist das wichtigste und zugleich gefährlichste Jagdtier der Eskimo an der Beringstraße.⁷³¹ Die Verarbeitung des Wales in den Mythen der Eskimo und die Huldigung im religiösen Kult beweisen seine Bedeutsamkeit. Die Stämme an der Küste von Alaska und British Columbia besitzen mitunter Masken, welche Tiere nachbilden, darunter auch den Killerwal. Sein Symbol ist die lange Flosse, aus welcher ein menschliches Antlitz hervorblickt.⁷³² Der totemistisch geprägte Glaube der Eskimo, dass Tiere und Menschen wandelbare, verwandte, austauschbare Seelen haben, äußert sich in solchen Artefakten, die menschliche Züge vereint mit animalischen Merkmalen zeigen.⁷³³ Dadurch erhalten solche Objekte einen dämonischen

⁷²⁸ Vgl.: Jean Cassou, Jenkins, Stuttgart 1963. - Paul Jenkins, Avec un dialogue entre Paul Jenkins et Jean Cassou, Paris 1964.

⁷²⁹ Bronislaw Malinowski, Die Kunst der Magie und die Macht des Glaubens, in: Magie und Religion: Beiträge zu einer Theorie der Magie, Leander Petzoldt (Hg.), Orig.-Ausg. 1925, Darmstadt 1978, S. 84-108.

⁷³⁰ 18th annual report, Part I., 1896-97, S. 444.

⁷³¹ Ebd., S. 324.

⁷³² Primitive Art: A guide leaflet to collections in the American Museum of Natural History, Guide leaflet No. 15, Supplement to the American Museum Journal, Vol. 4, No. 3, July 1904, S. 7-10. Weitere Abbildungen daraus eröffnen ein auffälliges Augenmotiv.

⁷³³ Vgl.: zum Begriff "Totemismus", James G. Frazer, Totemism, 1887; Alexander Goldenweiser, Totemism: An Essay on Religion and society, in: The Making of Man: An Outline of Anthropology, Orig.-Ausg. 1931,

Charakter, der für die Prägung des dämonischen Wesens im Bildzentrum von *Pasiphaë (Moby Dick)* eine Anregung bedeutet haben kann.

Analog zu "Moby Dick" erscheint die Jagd der Eskimo, wenn der weiße Wal in den Blickpunkt der Fragestellung rückt. Desweiteren ist es die in der Mythe thematisierte Verwandlung des Wales in einen Vierbeiner, welche an die Zwittergestalt der liegenden Figur denken lässt, die mehr an ein vierbeiniges Wesen denn an einen Wal erinnert. Das Bild *Blue (Moby Dick)* offenbart Stadien aus der Verwandlung des weißen Wales in einen Wolf. Ein weißer Wolfskopf ist im oberen linken Bildbereich zu sehen. In der Bildecke rechts oben sitzt ein im Zustand der Metamorphose befindliches Tier mit Beinen, das wie *The She-Wolf*, 1943 (46. Abb.),⁷³⁴ aus zwei Wesen besteht, die nach links und rechts austreiben. Der dickliche, unförmige Körper des rechts austreibenden Tieres ist walähnlich, der linke Teil dagegen einem vierbeinigen Wolf gleich.⁷³⁵

Eine Legende der Haida-Indianer erzählt von einer Verwandlung des Killerwals in einen Mann im Kanu.⁷³⁶ Das Motiv der Verwandlung des Wales findet seine Übereinstimmung in dem Mythos der Eskimo und spiegelt sich in der Zwittergestalt des Wesens im Bildzentrum von *Pasiphaë (Moby Dick)* wider. Das Wechseln der Gestalt eines Tieres oder Menschen ist ein großes Thema bei den Eskimo und stellt einen wesentlichen Aspekt ihres totemistischen Glaubens dar. Die Eskimo denken sich selbst als bipolare Wesen, die neben ihrem nicht sichtbaren Inneren aus einem sichtbaren Schatten bestehen, womit sie ihre äußere Gestalt meinen, von der sie annehmen, dass sie auch gestohlen werden kann. Der BAE berichtet von einem Photographen, welcher Aufnahmen von Eskimo gemacht hatte. Er wurde von ihnen als Dieb ihrer Schatten bezeichnet und verängstigte sie.⁷³⁷ Ein vom Körper losgelöster, sichtbarer Schatten wird von ihnen als Geist betrachtet, der nach dem Tod eines Menschen in der Luft umherfliegt. Dies entspricht der Vorstellung einer zum Geist gewordenen Seele, die auch von teuflischen Kräften durchdrungen sein kann.⁷³⁸ Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich solche Ideen in *Out of the Web: Number 7, 1949* (4. Abb.),⁷³⁹ oder *Cut Out*, ca. 1948-50, und *Cut Out Figure, 1948*,⁷⁴⁰ niederschlagen, wenn man bedenkt, wie häufig Abbildungen oder Inhalte aus den Bänden des BAE, die Pollock mit Stolz besaß, im Oeuvre nachgewiesen werden können.

Die Eskimo als Naturstamm treten dem Wal im praktischen Alltag als Jäger gegenüber. Die existentielle Bedeutung des Wales als Nahrungsmittel und die während der Jagd stets präsente Todesgefahr geben den Anstoß für eine von magisch-religiösen Vorstellungen geprägte Beziehung zwischen ihnen und dem Tier. Dabei spielt der Gedanke an Beschwörung und Bezwingung der Natur und ihrer Lebewesen eine große Rolle, die ihren Sinn und Zweck im emotionalen und physischen Überleben findet. Die tiefe Naturverbundenheit der Eskimo schlägt sich in den Mythen, Riten und Artefakten nieder. Solchermaßen aus dem BAE gewonnenen ethnologischen Kenntnisse fließen in das Bild *Pasiphaë (Moby Dick)* mitein. Sie offenbaren sich in der dämonischen Zwittergestalt im Bildzentrum und dem flankierenden,

Westport, Connecticut 1970 (S. 363-392). - Wolfgang Paalen, Totem Art, in: Dyn, New York 1944, Nr. 4-5 (S. 8-37). - Ake Hulkrantz, Schamanische Heilkunst und rituelles Drama der Indianer Nordamerikas, Aus dem amerik. v. K. Dietzfelbinger, München 1994, S. 94.

⁷³⁴ CR1, 98. - Landau 1989, farb. Abb. S. 118.

⁷³⁵ Landau ist jedoch der Meinung, dass es zwischen *Blue (Moby Dick)* und *Pasiphaë (Moby Dick)* weder eine malerische noch eine thematische Parallele gibt (Landau 1989, S. 125).

⁷³⁶ Tenth annual report, 1888-1889, S. 477-478, Fig. 664.

⁷³⁷ 18th annual report, 1896-97, S. 422.

⁷³⁸ Ebd., S. 422-423.

⁷³⁹ CR 2, 251. - Landau 1989, farb. Abb. S. 212.

⁷⁴⁰ CR4, 1030: *Cut Out*, Öl/ausgeschnittenes Papier/Lw., 77,3/57 cm, Ohara Museum of Art, Kurashiki; Landau 1989, farb. Abb. S. 211. - CR4, 1031: *Cut-Out Figure*, Öl, ausgeschnittenes Papier/Karton, 76,2/55,8 cm, privat, Montreal; Landau 1989, farb. Abb. S. 211.

selbst dämonisch beschwörend anmutenden Personal und einer Bildkomposition, deren Bildmotive durchaus in ihrer Bedeutung eine Parallele in der literarischen Beschreibung des dämonischen Wales in Melvilles "Moby Dick" finden.

Im BAE gibt es eine Abbildung des Killerwals, den die Haida, ein Stamm an der Nordwestküste Amerikas, als mythisches Tier und Dämon verehren (34. Abb.).⁷⁴¹ Dazu heißt es: "He can change into any desired form, and many are the legends about him."⁷⁴² Die Darstellung zeigt den Wal, dessen Schwanzflosse als menschliches Gesicht gestaltet ist. In seinem langen Bauch befindet sich ein menschlicher Körper mit einem fremdartig deformierten Kopf. Hieraus spricht der Glaube der Indianer an eine Seele oder einen Geist, der im Körper der Tiere und Menschen wohnt und der als ein vom Körper unterschiedenes, eigenständiges Wesen begriffen wird.

Die stammesgeschichtliche Beschäftigung der Haida oder Kwakiutl mit dem Killerwal führte zu der Ausprägung eines Mythos von "Old Woman", die unter dem Meer gemeinsam mit der Sonne, den Killerwalen und den Seevögeln wohnt.⁷⁴³ Mit "Old Woman" ist sicher der Mond gemeint, da die Mondsymblik die Bereiche der Unterwelt und des Wassers miteinschließt.⁷⁴⁴ Eine Reise in die Unterwelt, um seine Frau zu retten, ist das Thema eines Mythos der Tlingit, bei dem es eigentlich um die Killerwale geht.⁷⁴⁵ Die indianischen Erzählungen über das mysteriöse Meer und seine bedrohlichen Geschöpfe können mit dem griechischen Mythos von Pasiphaë in Verbindung gebracht werden, da Pasiphaë selbst eine Mond- und Unterweltsgöttin ist. Der Bereich des Wassers liegt im Mythos der Pasiphaë insofern verarbeitet vor, als Poseidon aus dem Meer einen Stier sendet, in welchen sich Pasiphaë verliebt.⁷⁴⁶ Der dämonische und dunkle Charakter ihrer Mondsymblik wird in ihrer obsessiven, masochistischen Lust deutlich.⁷⁴⁷ Pollock betont den Aspekt der dunklen Mondsymblik im Mythos der Pasiphaë wie schon zuvor in der Reihe der Mondbilder zwischen 1942 und 1943, in die sich *Pasiphaë (Moby Dick)* eingliedert und somit eine Fortsetzung der Mondthematik anzeigt. Die sich im Stier ausdrückende Mondsymblik ist, wie es der indianische Mythos beweist, ebenfalls im Wesen des Wales nachweisbar, dessen Zugehörigkeit zum Bereich des Wassers gleichfalls auf die Unterweltsymblik anspielt. Der Stier im griechischen Mythos und der Wal in indianischen Mythen eröffnen Gemeinsamkeiten, die sich Pollock zunutze macht, um einen großen Komplex mythologischer und symbolischer Bedeutungen vereint zu veranschaulichen.

Das Kunstwerk präsentiert einen kultischen Vorgang, welchem Stammesangehörige und Schamanen beiwohnen. Dabei entsprechen die dämonischen Wesen in der Bildmitte der Gestaltung mythischer Figuren in den Legenden und Objekten der Haida und Kwakiutl, die dort menschliche, animalische und geisterhafte Züge tragen und personifizierte Naturkräfte versinnbildlichen. Die Übertragung der ethnologischen Bedeutung von dämonischen Wesen auf die Darstellung von Pollock findet seine Berechtigung im Fruchtbarkeitsgedanken,

⁷⁴¹ Tenth annual report 1888-1889, S. 477, Fig. 664.

⁷⁴² Ebd., S. 477. Verwandte Darstellungen in: Primitive art, Supplement to the American Museum Journal, Vol. 4, No. 3, July 1904, S. 7-10.

⁷⁴³ Burland, Mythology of the Americas, 1970, S. 28-29.

⁷⁴⁴ Esther Harding, 1949, S. 356.

⁷⁴⁵ John R. Swanton, Tlingit myths and texts, Washington 1909, S. 25-27.

⁷⁴⁶ Bellinger 1989, S. 376.

⁷⁴⁷ Zu *Pasiphaë* kann eine Abbildung als Vergleich herangezogen werden, die Pollock vielleicht kannte. Es handelt sich um eine Schieferschnitzerei der Haida. Sie stellt Rhipisunt dar, welche qualvoll eines ihrer unnatürlichen Kinder säugt.⁷⁴⁷ Die Schnitzerei zeigt eine Liegende mit leicht ausgespreizten Beinen. Die Form der Schenkel und der Füße, wie auch die Körperlage und der schmerzvoll nach hinten gestreckte Kopf, weiter der entsetzliche Vorgang der Handlung, stimmen mit dem Mythos der Pasiphë im Punkt der sexuellen Vereinigung mit dem Tier überein. Diese Abbildung der "Bear Mother" findet sich in dem Ausstellungskatalog zu der von Pollock besuchten Ausstellung "Indian art of the United States" (Douglas 1941, 1949, Abb. S. 151).

welcher in der Mondsymblik und im Mythos der Pasiphaë enthalten ist.⁷⁴⁸ Sowohl die darin ausgesprochene Fruchtbarkeit der Frau als auch die Fruchtbarkeit der Natur gewährleisten den Fortbestand eines Stammes oder der Menschheit allgemein.⁷⁴⁹ Sie entscheidet über das Leben oder den Tod einer sozialen Gruppe. Dies erweist sich als existentieller Aspekt der Mondverehrung.

Im New Yorker Ausstellungskatalog von 1941 findet sich eine weitere interessante Abbildung (35. Abb.).⁷⁵⁰ Ein Wandgemälde auf Holz der Nootka aus Vancouver Island offeriert einen in der Horizontalen liegenden Wal, auf dem ein Adler sitzt und seine Flügel über ihn ausbreitet. Eine Schlange und ein Wolf flankieren den Adler. Dargestellt ist eine mythologische Szene aus der Nordwestküste: "Lightning Snake, Wolf, and Thunderbird carrying away Killer Whale".⁷⁵¹ Als überwältigtes Opfer liegt der Wal unter seinen Peinigern. Der darin enthaltene Sinn erschließt sich aus der Einsicht in die durch den Killerwal verursachten existentiellen Bedrohung der Fischer an der Nordwestküste Amerikas.⁷⁵² So ist auch ein aus Holz geschnitzter Killerwal der Haida vorhanden, auf dessen Rücken über Bord gegangene Männer davongetragen werden.⁷⁵³ Der große Walkult der Eskimo, Tsimshian, Tlingit und Haida wurzelt im totemistischen Glauben der Fischer.⁷⁵⁴ Pollock, der die New Yorker Ausstellung besuchte, muss in dem indianischen Werk des besiegten Wales die Parallele zu Moby Dick erkannt haben. Der Wal als Opfer steht im Einklang mit dem Stier, dessen Beischlaf Pasiphaë in ihrer Obsession erzwingt. Eine Obsession, die als Strafe zu verstehen ist, denn Poseidon schickte diese Leidenschaft aus Rache.⁷⁵⁵

Mit dem Walkult und dem Kult im allgemeinen ist die Rolle eines Schamanen verbunden, der vielfältige Aufgaben übernimmt, die über jene des Priesters und Heilers hinausreichen. Der Schamane der Tlingit etwa, der für viele andere Schamanen steht, ist der Vermittler zwischen Mensch und Natur. Er heilt Kranke, regelt das Wetter, ruft Kriegs- und Jagdglück herbei, überbringt Nachrichten und stellt böse Hexer. Der Schamane übernimmt die Schutzgeister, das heißt die Geister seiner Vorfahren. Sie haben ihn ausgewählt, um mit ihm zu kommunizieren. Er kann auch mit verschiedenen Geistern der Elemente, zum Beispiel den Geistern des Meeres, Kontakt aufnehmen, oder mit den Seelen der Menschen oder dem Tiergeist, welcher das Totemtier der Sippe ist und ebenso den Geist der Ahnen der Sippe in sich trägt.⁷⁵⁶ Der Schamane leitet Rituale an und führt selbst Rituale zu verschiedenen Zwecken aus. So ist ein rituelles Geschehen stets mit einem Schamanen, Medizinmann oder Priester verbunden, der die Handlung steuert und für die magischen Impulse verantwortlich ist. Im Dramenritual der Kwakiutl demonstriert zumeist der Schamane, wie er seinen Clangeist eines bestimmten Tieres erworben hat.⁷⁵⁷ Das Dramenritual ist eine handlungsreiche Aufführung des Schamanen, der seine Vision vorstellt. Informationen zur Rolle des Schamanen bei den Eskimo konnte Pollock aus dem BAE gewinnen.⁷⁵⁸ Dort wird berichtet, dass bei den Hudson Bay Eskimo der Schamane einer der führenden Persönlichkeiten ist;

⁷⁴⁸ Leach 1992, S. 136.

⁷⁴⁹ Ebd.

⁷⁵⁰ Douglas 1941, 1949, Abb. S. 159.

⁷⁵¹ Ebd., S. 159.

⁷⁵² Burland, *Mythology of the Americas*, 1970, S. 40-41.

⁷⁵³ Ebd., Abb. S. 41.

⁷⁵⁴ Ake Hultkrantz, *Schamanische Heilkunst und rituelles Drama der Indianer Nordamerikas*, Aus dem amerik. v. K. Dietzfelbinger, München 1994, S. 94.

⁷⁵⁵ Apollodor's *Mythologische Bibliothek*, Übers. v. Christian Gottlob Moser, 1. Bändchen, Stuttgart 1828, Apollodor, "Biblioteca", 3. Buch, 1. Kapitel, Ziffer 3, 4 S. 133-134.

⁷⁵⁶ Hultkrantz 1994, S. 94-110.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Lucien M. Turner, *Ethnology of the Ungava district*, in: *Eleventh annual report 1888-1889* (S. 167-350), S. 193-196.

auch über den Angakoq, den Schamanen der Zentral-Eskimo, ist zu erfahren, dass unter seinen Tänzen und Gesängen die Stammesmitglieder in Ekstase fallen und die Geister sehen.⁷⁵⁹

In Hinsicht auf das Personal am linken und rechten Bildrand von *Pasiphaë (Moby Dick)* ist die Eigenschaft des Schamanen als hervorragender Jäger herauszustreichen, weil er mit den Tiergeistern in Verbindung steht und darüber hinaus bestens mit den klimatischen Verhältnissen und den Lebensgewohnheiten der Jagdtiere vertraut ist. Somit steht er in unmittelbarem Bezug zum Walfang der Eskimo. Dank der Berichte des BAE erfuhr Pollock von den religiösen Hintergründe der Rituale indianischer Naturstämme. Die Rolle des Schamanen, welche dort häufig thematisiert wird, muss ihm deutlich vor Augen gestanden haben, allein schon wegen der schillernden Persönlichkeit, deren ausführliche Beschreibung nicht nur in der Funktion als Meister der Rituale, sondern auch vermittels der Masken beeindruckt. Aus dem ethnologischen Anschauungsmaterial des BAE mit seinen unzähligen, informationsreichen Artikeln, erkannte Pollock den Zusammenhang von Tiergeist, Schamane und Ritual. Nur eine weitreichende Kenntnis der totemistisch geprägten Religion der indianischen Naturstämme und das Verständnis dafür ermöglichen die breit angelegte Komposition von *Pasiphaë (Moby Dick)*. Folglich zwingt dieses ethnologische Wissen zu einer Identifizierung der großen Randfiguren als Schamanen, welche das rituelle Tieropfer in der Bildmitte bewachen, kontrollieren und anführen. Nur auf der Basis dieses Wissens findet sich eine schlüssige Erklärung für die Vereinigung der verschiedenen Bildmotive in *Pasiphaë (Moby Dick)*.

Die Figur eines Primitiven erscheint in einer Pollockschen Arbeit um 1938-41 am linken Bildrand (36. Abb.).⁷⁶⁰ Wie die großen Randfiguren in *Pasiphaë (Moby Dick)* ist sie mit einer statuarischen Haltung, pfahlartigen, nackten Beinen, deren schuhlose Füße surrealistisch verfremdet sind, einem kurzen Rock und fremdartigem Oberteil wiedergegeben. Diese Gestalt ist, vor allem wegen der Bekleidung, einem Naturstamm zuzuordnen. Der kurze Rock, eine Art Lendenschurz, und das Oberteil in der Form eines Schildes enthalten geometrische Muster im Stil der amerikanischen Indianer. Die starke Abstraktion der Figur mit kleinem gesichts- und haarlosem Kopf, ein gezackter Hals und die strukturlosen Hände deuten zusammen mit der blockhaften Haltung auf eine Inspirierung durch indianische Piktographien hin. Mit der Figur des Indianers in einem Werk vor 1943 ist der Nachweis für Pollocks Übernahme indianischer Figurendarstellung erbracht. Die Masken tragenden Gestalten mit primitiver Bekleidung in *Pasiphaë (Moby Dick)* erweisen sich somit als Menschen eines Naturstammes. Regina Lange spricht von einem "eindeutigen Zeugnis für die Entlehnung von Motiven nordamerikanischer Indianer-Kulturen bei Pollock" hinsichtlich dreier Gouachen (ca. 1938-41) und resümiert, dass diese "relativ direkten Zitate mythischer und totemistischer Symbolik" der Beweis für eine bewusste Aneignung sind.⁷⁶¹

Selbst die dämonische Auffassung der liegenden Figur in der Bildmitte und die Komposition mit dramatischer Handlung sowie dramatischen strukturalen Effekten sind von einem ethnologischen Wissen um die Geister- und Seelenbedrängnisse einer totemistischen Weltansicht ableitbar, so dass die Vorlagen "Moby Dick" und "Pasiphaë" mit dem Kunstwerk von Pollock eine ethnologische Interpretation erfahren.

⁷⁵⁹ Franz Boas, The central eskimo, in: Sixth annual report, 1884-85 (S. 409-658), S. 594.

⁷⁶⁰ CR 4, 946.

⁷⁶¹ Lange, Bd. 1, 1995 (S. 142-263) S. 166, zu CR 948, CR 947 und CR 949.

2.3 Die primitivistische Ritualszene – Ritual und Magie im ethnologischen Kontext

Beschwörung wird im Christentum bis in das 19. Jahrhundert aus der Dualität von Gott und Teufel, Gut und Böse verstanden. Hexen und Dämonen sind, wie es in Werken von Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä. und Albrecht Dürer zu sehen ist, teuflische Ausprägungen, Helfer des Teufels und damit personifiziertes Böses, verstanden aus einer christlich-religiös geprägten Moral.⁷⁶² Bei Francisco Goya in *Beschwörung*, ca. 1794/95,⁷⁶³ wird ersichtlich, dass eine Beschwörung von einer dramatischen Opfer-Täter-Beziehung mit einem aktiven und einem passiven Teil lebt, sowie von einem hervorgehobenen Angstmoment, welches mit Effekten der Hässlichkeit erzielt wird. Das Opfer, der Beschwörte, ist nur noch mit einem Hemd bekleidet und schaut gebückt flehentlich zu seinen Peinigern auf, missgestalteten Hexen, die das Opfer umgeben.

Erst im 20. Jahrhundert verlieren Hexen, Dämonen und Beschwörungen ihre christliche Konnotation.⁷⁶⁴ Im Verlauf des 20. Jahrhunderts kann das Dämonische mit einem ethnologisch begründeten Primitivismus verbunden sein. Einzelne Bildmotive bis zu umfangreichen Kompositionen bei Paul Gauguin und Henri Rousseau legen ein Zeugnis davon ab.⁷⁶⁵ Für die dämonische Bildwirkung der *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, von Picasso (37. Abb.),⁷⁶⁶ werden die Masken der Frauen verantwortlich gemacht. Klaus Herding (1992) schreibt hierzu: "Als ließe er sich auf die magische Dimension, auf den Fetischcharakter solcher Objekte ein...das Verständnis der *ursprünglich rituellen* Bestimmung."⁷⁶⁷ Picasso war im Trocadéro, dem früheren Pariser Völkerkundemuseum gewesen.⁷⁶⁸ Das im Bild von Picasso hervortretende Obszöne und Sexuelle, welches mit den primitiven Masken einen dämonisch-teuflischen Einschlag erhält, interpretiert Schawelka als Kulturschock und Reaktion auf eine zu zwanghaft und unnatürlich empfundene moderne Kultur.⁷⁶⁹ Picassos Werk steht im Kontext des surrealen Gedankens an die verloren geglaubte Einheit des Kosmos. Diese anzustreben, hat im Surrealismus die Integration von Irrationalem und Disparatem zur Folge. In diesem Sinn versteht sich das Thema Eros und Thanatos, welches William Rubin für *Les Demoiselles d'Avignon* geltend macht.⁷⁷⁰

Zwei Arbeiten von Pollock vor 1942 offenbaren Ritualszenen, in denen ein Altar wie in *The Guardians of the Secret*, 1943 (53. Abb.),⁷⁷¹ eine wesentliche Rolle spielt. *Composition with Ritual Scene*, ca. 1938-41 (38. Abb.),⁷⁷² präsentiert einen Stierkopf, welcher von mehreren

⁷⁶² Rosenberg 1986. - Schmied 1973. - Schade 1983. - Brian P. Levack, *Witchcraft and demonology in art and literature*, New York 1992. - Gustav F. Hartlaub, Norbert Miller (Hgg.), *Kunst und Magie: Gesammelte Aufsätze*, Hamburg 1991.

⁷⁶³ Schmied 1973, Abb. S. 32: Öl/Lw., 42/30 cm, Museo Lazaro Galdiono, Madrid. - Vgl.: Jeannine Baticle, *Goya, painter of terror and splendour*, London 1994.

⁷⁶⁴ Ebd. - Ausstellung zum 8. Darmstädter Gespräch, *Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst*, Darmstadt 1963; Max Peter Maass, *Das Apokalyptische in der modernen Kunst*, München 1965.

⁷⁶⁵ Vgl.: Pierre-Francis Schneeberger, *Gauguin und Tahiti*, Stuttgart 1991; Petra-Angelika Rohde, *Paul Gauguin auf Tahiti: ethnographische Wirklichkeit und künstlerische Utopie*, Diss. Rheinfelden 1988; Henri Rousseau, *Die Dschungelbilder*, Mit e. Text v. Cornelia Stabenow, München 1984.

⁷⁶⁶ Herding 1992, farb. Abb., Faltblatt S. 105. - Wolfe bringt *Birth* und die darin dargestellte Maske mit Picassos *Demoiselles d'Avignon* in Verbindung (Judith Wolfe 1972, S. 65-73).

⁷⁶⁷ Ebd., S. 41.

⁷⁶⁸ Ebd.; Herding verweist auf Nietzsche als Quelle für Picassos Gedanken (S. 81ff.) - Françoise Gilot, *Carlton Lake, Leben mit Picasso*, München 1965, 251ff.

⁷⁶⁹ Schawelka, Bd. 1, 1991 (S. 218-236).

⁷⁷⁰ William Rubin, *Pablo Picasso*, in: *Primitivismus 1984* (S. 248-353).

⁷⁷¹ CR 1, 99.

⁷⁷² CR 1, 62.

Personen auf einen Altar gelegt wird, der sich in einem großen Raum befindet, in dem weitere Personen das Geschehen umgeben und von dem abgetrennt eine aufgeregte Gruppe von Figuren die Handlung mitbestimmt. Über die *Composition with Donkey Head*, ca. 1938-41,⁷⁷³ schreibt Regina Lange (1995): "Die Mitte des niedrigen Querformates beherrscht eine Art Altar, auf dem ein rituelles Opfer vollzogen wird. Erkennbar ist ein Tierkopf, der an einen Esel oder auch einen Stier erinnert."⁷⁷⁴ Polcari (1992) entdeckt in *Bald Woman with Skeleton*, ca. 1938-41, das Sujet einer rituellen Opferhandlung und gibt zu bedenken, dass der Abstrakte Expressionismus häufig Themen, die um Ritual, Opfer, Tod und Wiedergeburt kreisen, zur Darstellung bringt.⁷⁷⁵ Mit dem Bildsujet des rituellen Tieropfers, welches in der groß angelegten Komposition von *Pasiphaë (Moby Dick)* seine Vollendung erreicht, hat sich Pollock für einen religiösen Aspekt aus dem Bereich der Ethnologie entschieden.⁷⁷⁶

L. Mintz Messinger spricht von Ur-Leidenschaften, die sich im Duktus und in der Linienführung von *Pasiphaë (Moby Dick)* ausdrücken.⁷⁷⁷ Der Stier oder der Wal als Opfer sprechen für die Bedeutungen von Leben und Tod, Wachstum und Verderben, die in der Mond- und Fruchtbarkeitssymbolik enthalten sind und sich zeremoniell im Stierkampf und im Mithraskult bekunden. Pollock gelingt es, das weite Spektrum von Mythos und Symbolik mit seinen vielfältigen Bezügen in einem Bild zusammenzufassen und einen gemeinsamen Nenner im Sujet des rituellen Tieropfers zwischen Antike, Ethnologie und neuzeitlicher Literatur zu finden. Darin drückt sich ein Thema aus: das religiöse Bedürfnis des Menschen nach innerer Reinigung und Erlösung. Ein Bedürfnis, welches in der Menschheitsgeschichte in unterschiedlicher Verkleidung immer wieder zutage tritt.

Sein Bruder Sanford schreibt in einem Brief 1941, er glaube, Pollock orientiere sich an Beckmann, Picasso und Orozco.⁷⁷⁸ Diese Annahme findet ihre Bestätigung in der auffälligen Behandlung von primitiven Ritualszenen bei diesen drei Künstlern, so dass eine Gegenüberstellung lohnenswert erscheint. Das Kunstwerk *Antikes Menschenopfer*, 1932-34, von José Clemente Orozco unterbreitet das aztekische Herzopferitual (12. Abb.),⁷⁷⁹ in dessen Verlauf einem lebenden Opfer mit einem Dolch das Herz ausgeschnitten wird, um es dem Sonnengott darzubringen. Orozco, ein mexikanischer Künstler, welcher in seinem Oeuvre häufig auf die Kultur und Mythologie der einstigen Ureinwohner Mexikos, die Hochkultur der Azteken und Maya, verweist, gewinnt hiermit an Interesse für die Frage nach der Herkunft und Bedeutung der Ritualszene bei Pollock.⁷⁸⁰ Schon im Fall von *The Moon Woman Cuts the Circle* war dieser Bildvergleich in Bezug auf das Dolchmotiv gewinnbringend. Eine Gegenüberstellung mit *Pasiphaë (Moby Dick)* ist aufschlussreich für die Komposition der rituellen Handlung. Die Positionierung des auf dem Rücken liegenden Opfers in der Bildmitte und die Versammlung der Priester um das Opfer bestätigen, dass es sich bei der Handlung in *Pasiphaë (Moby Dick)*, die auf einer ähnlichen Komposition beruht, um eine primitivistische rituelle Opferszene handeln muss, und nicht etwa, um die Darstellung eines Unbewussten

⁷⁷³ CR 1, 61: Öl/Lw., 55,5/127 cm, Col. Lee Krasner Pollock. - Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, farb. Abb. S. 155.

⁷⁷⁴ Lange, Bd. 1, 1995 (S. 142-263) S. 154.

⁷⁷⁵ Stephen Polcari, Orozco and Pollock: Epic transfigurations, in: American Art, New York, Vol. 6, Sommer 1992 (S. 37-57).

⁷⁷⁶ Sein Psychiater Henderson spricht davon, dass Pollocks Bewusstsein mit dem rituellen Denken von Stämmen oder mit der Trance des Schamanen vergleichbar ist. Der Patient Pollock durchlebe dann eine Art von Initiation (Landau 1989, Kap. 3, Anm. 25, S. 252). – Friedman 1972, S. 42.

⁷⁷⁷ Lisa Mintz Messinger, Das zeichnerische Werk von J. Pollock, in: Jackson Pollock: Zeichnungen, Metropolitan Museum New York, Württ. Kunstverein Stuttgart 1990 (S. 59-66), S. 64.

⁷⁷⁸ CR 4, D 40, S. 226.

⁷⁷⁹ Ausst.-Kat., José Clemente Orozco 1883-1949, Egbert Baqué, Heinz Spreitz (Hg.), Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch, Berlin 1981, Abb. S. 174.

⁷⁸⁰ Hinweise zu Parallelen zwischen Pollock und Orozco in der Rezeption aztekischer Kunst liefert Elizabeth L. Langhorne 1989 (S. 66-92). – Frank 1984, S. 63; 117.

oder nur einer sexuellen Vereinigung zweier Wesen, wie es die Pollock-Forschung bisher angenommen hat.⁷⁸¹

Polcari (1992) stellt heraus, dass Orozco Mythen aus einem sozialkritischen Anlass zur Veranschaulichung von gegenwärtigen Problemen verwendet, während bei Pollock kulturpolitische Ursachen eine Rolle gespielt haben.⁷⁸² Beide suchen jedoch kulturelle Identität, eine Anregung von Seiten der Politik des jeweiligen Staates, indem sie sich auf ihr kulturelles Erbe berufen und das Interesse an religiösen Bräuchen der Ureinwohner teilen. Der sich in der Wahl der Mythen offenbarende Verweis auf kosmische Erscheinungen und die Evolution der Kulturen ist für Pollocks eigenes Mythenverständnis von großer Bedeutung.⁷⁸³ Pollock und Orozco verarbeiten ethnologisches Material nicht als vereinzelt, primitivistisches Bildmotiv im Vergleich zur Vorgehensweise von Picasso in *Les Femmes d'Alger* im Punkt der Masken, die dem ethnologischen Kontext entrissen sind, sondern sie widmen dem ethnologischen Stoff eine in sich geschlossene Komposition.

Es liegt noch kein direkter Nachweis vor, dass Pollock Bilder von Beckmann kannte. Doch es ist für einen Bildvergleich interessant, dass das Bildsubjekt in Beckmanns *Hölle der Vögel*, 1938 (39. Abb.),⁷⁸⁴ eine Deutung als Ritualszene ethnologischer Herkunft nahelegt. Die Ritualszene besteht aus einem Menschenopfer, Vogeldämonen in der Rolle von Priestern und einer Gruppe von erregten Zuschauern. Die Darstellung der Peiniger als Vögel erlaubt eine Zurückführung dieser Motive auf den totemistischen Glauben von Naturstämmen. Walden-Awodu beschreibt dieses Kunstwerk mit Vorstellungen einer "grotesken Urwelt".⁷⁸⁵ Pollock und Beckmann entscheiden sich beide für eine komplexe primitivistische Handlung. Sie wenden eine gleiche Verfahrensweise an, indem sie Motive einer anderen Herkunft miteinfügen, um Parallelen zwischen unterschiedlichen Kulturen aufzudecken. So wurde die Geste der Fruchtbarkeitsfigur mit den mehrfachen Brüsten im Bildzentrum von *Hölle der Vögel* als Hitlergruß interpretiert und das Opfer als Selbstbildnis des Künstlers unter dem nationalsozialistischen Regime.⁷⁸⁶ Die Gemeinsamkeit zwischen primitivem und nationalsozialistischem Ritual kann nur in dem von der Masse geforderten Opfer liegen, das letztlich eine anthropologische Begründung des Rituals finden muss: Zu jeder Zeit fordert eine emotionale Anspannung eine Entladung, die durch ein Opfer gelöst wird. Pollock und Beckmann suchen die Verbindung von Opferritual und Fruchtbarkeitssymbolik. Ein Gedanke, welcher mit der Methode verbunden ist, Analogien zwischen verschiedenen Kulturkreisen aufzudecken, die in dem Werk des Ethnologen James George Frazer "Der goldene Zweig"

⁷⁸¹ Die bisherige Forschung zu *Pasiphaë (Moby Dick)* bietet bislang zwei Interpretationsansätze an, die der Frage nachgehen, was genau in der Bildmitte dargestellt ist. Die psychologische Deutung vertritt Freke, der auf die Erwähnung eines Kampfes des Helden gegen monströse Fische bei C. G. Jung verweist, die für ihn die alles verschlingende Mutter symbolisieren, die Anima des Helden (Freke 1972, S. 217-221). - Wolfe 1972, S. 65-73). - Landau 1989, S. 124. - Die surrealistische Interpretation von Cernuschi betrachtet die Vereinigung von Mensch und Tier als ein Thema, welches sich durch Pollocks surrealistische Periode zieht und in dem primitive und mythische Bezüge verarbeitet sind (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and Significance, 1992, S. 52). - Die von Langhorne in ihrer Dissertation vorgestellte Deutung, es handle sich um einen geflügelten Sonnen-Heroen, der auf dem Rücken des Leviathan reite, hält Rubin für vollkommen abwegig (William Rubin, Pollock as Jungian Illustrator: The limits of psychological criticism, in: Art in America, Teil 2, Dez. 1979, S. 72-91).

⁷⁸² Ausst.-Kat., José Clemente Orozco 1883-1949, Berlin 1981. - Varnedoe 1984 (S. 630-676). - Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Jürgen Harten, Bd. 1, 1995, S. 164. - Doss 1991, S. 350-356. - Leja 1993, S. 51-84; 305-313. - Polcari betont, dass Pollocks Arbeit auf dem Schwerpunkt von Mythos und Ritual liegt und keine radikale politische Haltung diese beeinflusse (Polcari, Orozco and Pollock: Epic transfigurations, in: American Art, New York, Vol. 6, Sommer 1992, S. 37-57).

⁷⁸³ Polcari 1992 (S. 37-57).

⁷⁸⁴ Ausst.-Kat., Max Beckmann: Meisterwerke 1907-1950, Karin von Maur (Hg.), Staatsgalerie Stuttgart 1994, farb. Abb.Nr. 33.

⁷⁸⁵ Dagmar Walden-Awodu, >Geburt< und >Tod<: Max Beckmann im Amsterdamer Exil, Worms am Rhein 1995, S. 139.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 136-139. - Karin von Maur, in: Ausst.-Kat., Max Beckmann, Stuttgart 1994, S. 129.

vorgestellt wurde.⁷⁸⁷ Frazer hatte sich mit diesem Buch das Ziel gesetzt, die Regelung der Nachfolge in das Priesteramt im Dianatempel in Aricia zu erforschen. Seiner Meinung nach war dies nur mit einer Untersuchung der Mythologie unterschiedlicher Völker möglich. Er fand überraschende Parallelen zwischen verschiedenen Kulturen in den Begriffen Magie, Religion, Kult und Ritual, die sich in seinem großen Thema der Fruchtbarkeit verarbeiten ließen.⁷⁸⁸ Der Anthropologe Nigel Davies ist der Ansicht, dass Menschen- und Tieropfer den Zweck verfolgen, einen Gott zufriedenzustellen:

„Ritual und Religion sind vom Menschenopfer nicht zu trennen. In der Tat könnte man den Begriff als Tötung mit einem geistigen oder religiösen Motiv erklären, das gewöhnlich, aber nicht ausschließlich von einem Ritual begleitet ist. Im allgemeinen wurde die Opferung an einem geheiligten Ort vorgenommen, oder an einem, der für die Gelegenheit geheiligt wurde. Wo es keinen Tempel gab, oder unter primitiven Bedingungen, genügte auch ein magischer Ring auf dem Boden.“⁷⁸⁹

Da das Menschenopfer durch das Tieropfer ersetzt werden kann, ist es möglich, einige Zielsetzungen zu übertragen.⁷⁹⁰ Das Opfer kann von einer Gemeinschaft gefordert werden, wenn diese eine „Opferkrise“ erreicht hat. Die Suche nach einem Sündenbock für irgendein Unglück, für eine unerträgliche Spannung, sorgt mit dem Opfer für die Wiederherstellung der sozialen Einheit und der kosmischen Ordnung. Solche Opferbedürfnisse können in der Erfindung einer mythischen Gestalt des zerstückelten Gottes befriedigt sein, dessen Mythen vom Werden und Vergehen erzählen. Davies deutet hiermit auf das Zerstückelungsmotiv hin, das ich schon für *The Moon Woman Cuts the Circle* geltend gemacht habe, und Siegelin für die Stierkämpfe bei Picasso in Erwägung zieht.⁷⁹¹

Tierzeremonien sind, so Findeisen, religiöse Kulthandlungen.⁷⁹² Ein Beitrag aus dem BAE liefert eine Definition des Begriffes „Kult“ im Zusammenhang mit dem Stamm der Siouan: „Means a system of religious belief and worship, especially the rites and ceremonies employed in such worship.“⁷⁹³ Diese Definition aus einer Quelle von Pollock ist für die Riten und Zeremonien, besonders angesichts der Betonung des religiösen Charakters von Kult bei der Umschreibung der Handlung im Bild *Pasiphaë* von Nutzen.⁷⁹⁴ Das von Pollock initiierte Opferritual ist aus ethnologischer Sicht eine religiöse Handlung, die einem Kult untersteht.⁷⁹⁵ Das Abbilden eines Dämons bei Pollock, entspricht den Bedürfnissen, die sich im Kult äußern. Mit dem Abbilden soll der Dämon kontrolliert und bewältigt sein.⁷⁹⁶

⁷⁸⁷ James Frazer, *Der goldene Zweig*, Bd. 1, 1977.

⁷⁸⁸ Karl Kerényi, Vorwort, in: James Frazer, Bd. 1, 1977, S. XI-XXIII; S. XXV-XXVIII.

⁷⁸⁹ Nigel Davies, *Opfertod und Menschenopfer*, Düsseldorf, Wien 1981, S. 10; S. 7-25.

⁷⁹⁰ Menschen- und Tieropfer sind bei Ritualen zur Ernteerhaltung üblich gewesen. Die Sonne, die Jahreszeiten und der Vorgang des Reifens müssen von den Göttern erbeten und belohnt werden. Opfer dienen dem Siegeswunsch, sie werden zur Abwehr von Seuchen gefordert, zur Erhaltung der Fruchtbarkeit und zum Abwenden von Hungersnot. Davies erwähnt Frazer, der den im Ritual getöteten Gott behandelt, welcher die erfolgreiche Ernte garantiert. Damit spricht Davies auf das Zerstückelungsmotiv an und verweist auf dessen Behandlung bei Mircea Eliade in „The sacred and the profane“ (Davies 1981, S. 11, S. 19). – Siehe zum Zerstückelungsmotiv das Kapitel über *The Moon-Woman Cuts the Circle* (Davies 1981, S. 11, S. 19).

⁷⁹¹ Dorothee Siegelin 1990.

⁷⁹² Hans Findeisen, *Das Tier als Gott, Dämon und Ahne*, Stuttgart 1956, S. 31, 65.

⁷⁹³ James Owen Dorsey, *A study of Siouan cults*, in: *Eleventh annual report 1889-90* (S. 361-544) S. 361.

⁷⁹⁴ Frazer, *Der goldene Zweig*, 1977, S. 70-87.

⁷⁹⁵ Ein konkretes Ritual ist in *Pasiphaë (Moby Dick)* jedoch nicht nachweisbar. Es kann sich auch nicht um die Darstellung eines Maskenfestes zu Ehren der Erde, der Luft und des Wassers zugunsten der Jäger handeln, wie es im 18th annual report, Part 1, 1896-97, S. 395, geschildert wird, denn hierzu fehlen die der Zeremonie beiwohnenden Stammesmitglieder, die Masken tragen sollten.

⁷⁹⁶ Vgl.: *Encyclopedia of World Art*, Bd. 4, 1961, „Demonology“, S. 306-335.

Um noch weiter in der Frage nach der Bedeutung der Ritualszene in *Pasiphaë* vorzudringen, stellen sich die Erläuterungen von James G. Frazer in "Der goldene Zweig" über die Ideen, auf welchen Magie in Naturstämmen beruht, als wegweisend heraus. Die von Frazer geprägte Bezeichnung "Sympathetische Magie" unterscheidet je nach Wirkungsweise zwischen Übertragungsmagie und imitativer Magie.⁷⁹⁷ Die imitative Magie stützt sich auf Nachahmung, wobei sie dem Gesetz der Ähnlichkeit folgt: Gleiches bringt wieder Gleiches hervor. Frazer:

"Die bekannteste Anwendung des Satzes, daß Gleiches wieder Gleiches hervorbringt, ist vielleicht der Versuch, den viele Völker zu allen Zeiten gemacht haben, nämlich einen Feind zu verwunden, zu schädigen oder zu vernichten durch die Beschädigung oder Vernichtung eines Bildnisses von ihm, in dem Glauben, daß geradeso wie das Bild so auch der Mensch leidet, daß er sterben muß, wenn sein Bild vernichtet wird."⁷⁹⁸

Deshalb spricht Frazer von den Sinnbildern, denen sich die nachahmende Magie bedient.⁷⁹⁹ Sinnbilder stehen für das eigentlich Gemeinte, das aber nicht direkt angesprochen werden kann, weil es entweder unmöglich ist, mit dem eigentlich Gemeinten in direkten Kontakt zu treten, oder weil die Gefahr zu groß ist oder sonst ein wichtiger Hinderungsgrund dieses unmöglich macht. Um etwas zu beschwören, muss das Erreichen des anvisierten Zieles mit Erfolg gekrönt sein, denn sonst wäre es nicht gebannt. Aber die Natur ist nicht auf diese Weise beeinflussbar, daher bedient man sich der Sinnbilder, deren Beschwörung und erfolgreiche Bannung inszeniert werden kann.

Der von Frazer erklärte Begriff der imitativen Magie kann auf das Bild *Pasiphaë* angewandt werden. Nachgeahmt wird die erfolgreiche Überwältigung eines Wesens, das sich somit als Opfer des Menschen einstellt. Den Antrieb erfährt das Ritual aus Gründen der Existenzsicherung in Anlehnung an den Fruchtbarkeitsgedanken. Ein Beispiel für die Nachahmungsmagie geben die von Frazer aufgeführten Nootka-Indianer von Britisch-Columbien, welche sich hauptsächlich von Fischen ernähren. Herrscht ein Mangel an Fischen, so baut der Zauberer eine Fisch-Nachbildung und wirft diese, begleitet von einem Gebet an die Fische, ins Wasser.⁸⁰⁰ Die hier statuierte ethnologische Auslegung von *Pasiphaë*, beruhend auf der Annahme einer Inspiration durch ein solches Beispiel der Nachahmungsmagie, kommt zu dem Ergebnis, dass eine Beschwörung von Jagderfolg mit Hilfe eines inszenierten Opfers vorliegt. Frazer erklärt, dass die Sicherstellung einer ausreichenden Menge an Nahrung zu den wichtigsten Bestrebungen der Magie zählt.⁸⁰¹ Die tiefe Verankerung der Existenzsicherung im Bereich religiöser Vorstellungen wird im Begriff des Tabu deutlich. Frazer schreibt:

"Wie die Furcht vor dem Geist des Feindes der Hauptbeweggrund für die Zurückgezogenheit und Reinigung des Kriegers ist, der diesem Feinde das Leben zu nehmen hofft oder schon genommen hat, der Jäger oder Fischer, der ähnliche Bräuche erfüllt, im wesentlichen von der Furcht vor den Geistern der Tiere, Vögel oder Fische getrieben wird, die er getötet hat oder zu töten beabsichtigt. Denn der Wilde denkt sich Tiere gewöhnlich mit Seelen und Verstand ausgestattet wie er selber und behandelt sie daher naturgemäß mit entsprechender Achtung. Geradeso wie er sich bemüht, die Geister der von ihm getöteten Menschen zu besänftigen, so versucht er auch, die Geister der getöteten Tiere zu versöhnen."⁸⁰²

⁷⁹⁷ Frazer 1977, S. 15-64.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 18.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 19.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 25.

⁸⁰¹ Ebd., S. 88.

⁸⁰² Frazer, Der goldene Zweig, 1977, S. 318; 753.

Die Geister jener Tiere, die dem Menschen eines Naturvolkes nützlich erscheinen oder die kraft ihrer Größe, Stärke oder Wildheit als besonders furchtbar gelten, müssen mit sorgfältigen, umfangreichen Riten bedacht werden.⁸⁰³ Der Walfang gehört in diesen Komplex. Frazer schildert ein Ritual der Eskimo an der Beringstraße, in dessen Verlauf die Blasen aller getöteten Jagdtiere des Jahres eine Huldigung erfahren, weil die Eskimo glauben, dass die Seelen in den Blasen leben und für eine Vermehrung der Fänge sorgen; deshalb werfen sie diese wieder in die See zurück.⁸⁰⁴

Inhalte aus dem "Goldenen Zweig" können auch für die Bedeutung des Bildmotives des Schamanen geltend gemacht werden.⁸⁰⁵ Die Aufgabe der Beschwörung, welche der Schamane übernimmt, wird bei Frazer ausführlich behandelt. Das Bildsujet der Beschwörung in *Pasiphaë* (*Moby Dick*) umfasst den Begriff der Magie. Pollock gestaltet Magie als ethnologischen Vorgang im Unterschied zu den Surrealisten, die sich ebenfalls des Themas annahmen;⁸⁰⁶ diese jedoch stellen Magie abstrakt dar, als ein nicht Fassbares, Okkultes.⁸⁰⁷

Auch die Gewalt, welche bei Ritualszenen mitschwingt, unterlegen die Surrealisten sexuell, der surrealistischen Vorstellung von Eros und Thanatos folgend, im Gegensatz zu Pollock, der Gewalt ethnologisch herleitet, als untergründige Angst, auf welche Beschwörung und Magie ausgerichtet sind, um emotionale Spannung zu entladen.

Ein Schüler von Frazer, der Ethnologe Bronislaw Malinowski, ist der Meinung, dass Magie im wesentlichen auf der Erzeugung von Emotionen beruht, die der Beschwörung dienen.⁸⁰⁸

Der Schamane imitiert Emotionen, und zwar genau diese, die dem Ziel seiner Beschwörung entsprechen - gegen die Mächte des Dunklen und Bösen etwa, löst er das Gefühl der Angst aus. Er ist der Auffassung, dass Magie sich nicht von der Beobachtung der Natur ableitet, sondern eine Fähigkeit des Menschen ist. Der Wirkungsmechanismus von Magie ist in der Erfahrung einer Notsituation nachvollziehbar. Der Mensch etwa, welcher sich im Dschungel verirrt und sich fürchtet, kämpft gegen seine Emotionen solange an, bis sie sich entladen haben und die innere Spannung verebbt, so dass er wieder einen inneren Einklang findet.

Übereinstimmungen mit *Pasiphaë* (*Moby Dick*) ergeben sich aus den in dieser Untersuchung im Kapitel Walkult gesammelten Fakten und Hinweisen, die nahelegen, totemistische Rituale mit lebenserhaltenden Motivationen der Existenzsicherung zu begründen. Religiöse Erscheinungen mit existenzsichernden Bemühungen zu erklären, ist ein Gedanke, der auf die letzten Gründe menschlichen Lebens abzielt. Metaphysik und universale Themen in Verbindung mit Ethnologie sind Stichworte aus dem Kontext des Abstrakten Expressionismus, die sich vor diesem Hintergrund nachvollziehen lassen.

⁸⁰³ Ebd., S. 318.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 321, 765.

⁸⁰⁵ CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199. - James George Frazer, *Der goldene Zweig*, 1977, S. 15-119.

⁸⁰⁶ Der Surrealist Kurt Seligmann schrieb "Das Weltreich der Magie" (1948) und von Eliphas Lévi erschien die "Geschichte der Magie", ein von Matta und den Surrealisten sehr geschätztes Werk.

⁸⁰⁷ *Das Geistige in der Kunst: Abstrakte Malerei 1890-1985*, Maurice Tuchman (Hg.), Stuttgart 1988. - Ausst.-Kat., *Okkultismus und Avantgarde: Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, Schirn-Kunsthalle Frankfurt a.M. 1995.

⁸⁰⁸ Bronislaw Malinowski, *Die Kunst der Magie und die Macht des Glaubens*, Engl. Orig.-Ausg. 1925, in: *Magie und Religion: Beiträge zu einer Theorie der Magie*, Leander Petzoldt (Hg.), Darmstadt 1978, S. 84-108.

2.4 Pollocks "Pasiphaë" in der Nachfolge von Picasso und Masson

Pollocks Nachlass enthält eine undatierte Notiz:

"Pasiphaë - daughter of Helios (the sun) and the nymph Perseis, wife of King Minos of Crete and mother of the Minotaur by her intercourse with a bull, by means of a wooden cow made by Daedalus into which she entered."⁸⁰⁹

Dieser Notiz folgen weitere Zitate zum Mythos der Pasiphaë aus Ovids "Metamorphosen" und Dantes "Göttlicher Komödie", letzteres Werk besaß Pollock in seiner privaten Bibliothek.⁸¹⁰ Die Zitate beschreiben die bestialische Lust der Pasiphaë, Tochter des Helios, der Sonne, und ihre Zusammenkunft mit dem Stier unter Verwendung eines hölzernen Pferdes, worauf Pasiphaë den Minotaurus gebiert. Ein Schriftvergleich mit handschriftlichen Notizen von Lee Krasner lässt diese Aufzeichnungen als durch ihre Hand erfolgt annehmen.⁸¹¹

Landau dagegen ist der Meinung, dass diese Notizen von James Johnson Sweeney stammen.⁸¹² Die Annahme, Pollock habe nichts über den Mythos der Pasiphaë gewusst und keinen Bezug zwischen diesem Bildtitel und dem Kunstwerk beabsichtigt, weil er auf Sweeney mit dem Ausruf "Who the hell is Pasiphaë?" antwortete,⁸¹³ wird jedoch mit Zeichnungen vor 1943 in Frage gestellt. Die Zeichnungen lassen vielmehr vermuten, dass Pollock im Verlauf seiner Beschäftigung mit der Mondsymblik und in der Auseinandersetzung mit dem malerischen Werk von Picasso und Masson auf den Mythos der Pasiphaë gestoßen ist.

So ist eine *Zeichnung*, datiert um 1939/40, vorhanden (40. Abb.),⁸¹⁴ welche eine Umsetzung der Pasiphaë vorzubereiten scheint. Vor einem grimmigen Stier sitzt eine große Frauenfigur mit einem dämonischen Kopf, dessen weit aufgerissenes Maul einen gequälten Schrei hervorstößt. In der rechten oberen Bildecke verweist eine Sonne auf den Symbolcharakter des Stieres als solares Wesen. Im Hinblick auf Pasiphaë als Mondgöttin ist dies auf eine Beschäftigung Pollocks mit der Symbolik von Sonne und Mond zurückzuführen, die schon in den Mondbildern von 1941 und 1943 behandelt wurde.⁸¹⁵ Die in der *Zeichnung* um 1939/40 noch im klassischen Sinn gelöste asexuelle Andeutung der Vereinigung Pasiphaës mit dem Stier, wird in Zeichnungen um 1943 zugunsten der Körperverschmelzung einer Frau mit einem vierbeinigen Tier aufgehoben.⁸¹⁶ Eine *Zeichnung* von ca. 1943 (41. Abb.) offeriert ein

⁸⁰⁹ Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York, Jackson Pollock Papers, Microfilm Nr. 3046, S. 266-267. - Eine Notiz, auf welche schon Putz hingewiesen hat (Putz 1975, S. 150). - Es ist auch an die Version des Mythos von Apollodorus zu denken; hier schreibt er über den Zorn des Poseidon auf Minos, welcher deswegen die Tochter des Minos, Pasiphaë, mit einer ungeheuerlichen Lust auf den aus dem Meer gesandten Stier bestraft (Apollodor's Mythologische Bibliothek, Übers. v. Christian Gottlob Moser, 1. Bändchen, Stuttgart 1828, "Biblioteca", 3. Buch, 1. Kapitel, Ziffer 3, 4; S. 133-134).

⁸¹⁰ CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199.

⁸¹¹ Vgl.: Archives of American Art, Lee Krasner Papers, Microfilm 3774, S. 698-703. Hier erscheinen italienische Zitate aus Ovids "Metamorphosen" (Kap. 8), Dantes "Purgatous" (Kap. 7; 26) und "Inferno" (Kap. 12; 13) sowie ihre englische Übersetzung.

⁸¹² Landau 1989, S. 121.

⁸¹³ Ebd., S. 124.

⁸¹⁴ CR 3, 507. - Vgl.: CR 3, 516.

⁸¹⁵ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), Bd. 3, 2. Abt., 1960, S. 1665-1673. Darin erklärt sich die Vereinigung der Pasiphaë mit dem Stier als eine Verbindung von Sonne und Mond. In der Begattung der Pasiphaë stellt Roscher eine Entsprechung zu der Entführung Europas in der Gestalt des Stieres fest (Bd. 2; 2. Abt., S. 3195). - Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen Pollock und Masson in der Behandlung des Sonnenmotives in Pasiphaë-Darstellungen.

⁸¹⁶ CR 3, 507: Brauner Bleistift auf Papier, 22,1/20,9 cm, Col. Maxwell Galleries, San Francisco. - Vgl.: CR 3, 516.

kniendes Pferd,⁸¹⁷ in dessen Körper eine liegende Frau dergestalt eingeschrieben ist, dass der weibliche Kopf den Schädel des Pferdes ausfüllt, die weiblichen Brüste im oberen Bereich des Pferdeleibes liegen und unterhalb dessen organoide Formen hervorquellen. Auffallende Entsprechungen zum Bild *Pasiphaë* ergeben sich im aufgerissenen Leib, im Ineinanderliegen zweier Gestalten und in der auf dem Boden offen auseinandergestreckten Körperhaltung. Auf die Frage, ob Pollock von Picassos *Guernica* beeinflusst worden sei, antwortete Lee Krasner in einem Interview mit B. H. Friedman, veröffentlicht 1969:

”If so, it was an awfully slow burn – say, twenty years. But there’s no question that he admired Picasso and at the same time competed with him, wanted to go past him. Even before we lived in East Hampton, I remember one time I heard something fall and then Jackson yelling, ‘God damn it, that guy missed nothing!’... Jackson was sitting, staring; and on the floor, where he had thrown it, was a book of Picasso’s work.”⁸¹⁸

Es existiert eine Zeichnung, ca. 1939/40 (42. Abb.),⁸¹⁹ die einen Stier im Verbund mit einem Pferd zeigt und aufgrund dieser Kombination an Picasso erinnert.⁸²⁰ Der Verweis auf Picasso bestätigt sich in einer weiteren Zeichnung von 1939/42,⁸²¹ auf welcher ein Stierwesen mit menschlichen Extremitäten und einem dem Minotauros von Picasso ähnlicher Kopf zu sehen ist. Cernuschi entdeckt in *Head*, ca. 1938/41, eine Umdeutung des von Picasso entlehnten Minotauros-Kopfes. Diese Umdeutung ist sehr wahrscheinlich von Eindrücken indianischer Masken der Nordwestküste inspiriert worden.⁸²² Regina Lange (1995) stellt für das Frühwerk Pollocks einen deutlichen Einfluss von Picasso fest. Sie geht davon aus, dass das Stier-Motiv bei Pollock von Picasso entlehnt ist.⁸²³ Eine weitere *Zeichnung*, ca. 1943 (43. Abb.),⁸²⁴ welche ebenfalls eine Frau auf dem Rücken eines vierbeinigen Tieres abbildet, die Landau *Pasiphaë* zuordnet,⁸²⁵ erinnert jedoch mehr an *The She-Wolf*, da der Frauenkopf in entgegengesetzter Richtung zum Tierkopf eine deutliche Ausprägung findet und dadurch weniger der Eindruck eines Ineinanderverschlungenseins entsteht, sondern eher der eines Wesens, welches aus zwei verschiedenen eigenständigen Gestalten, eines Tieres und einer Frau, zusammengesetzt ist. Die Vielbrüstigkeit des stehenden Tieres ist ein Motiv, das in dieser Form bei *The She-Wolf* auftritt, jedoch auch abgewandelt, als ovale Eier ausgebildet, in *Pasiphaë* erscheint. Sowohl der deformierte Charakter einer Gestalt als auch das Umschlungensein zweier Figuren, integriert in einem einzelnen Körper, offenbart sich als Idee schon in *Stenographic Figure*, ca. 1942,⁸²⁶ so dass die inhaltliche Komponente des Mythos der Pasiphaë, die Vereinigung mit einem Tier, einem stilistischen Figurenentwurf zugrunde liegt, der schon früher entwickelt

⁸¹⁷ CR 3, 670.

⁸¹⁸ CR 4, D 102b, S. 263.

⁸¹⁹ CR 3, 536r.

⁸²⁰ Vgl.: Ausst.-Kat., Picasso, toros y toreros, Musée Picasso Paris 1993. - Ausst.-Kat., Picasso und die Antike, Zsgst. und bearb. v. Jürgen Thimme, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1974. - Sebastian Goeppert, Herma C. Goeppert-Frank, Die Minotaurenmachie von Pablo Picasso, Genf 1987.

⁸²¹ CR 3, 557: Farbstift, Bleistift/Papier, 35,5/27,9 cm, Lee Krasner Pollock.

⁸²² Er stellt heraus, dass Pollock konfliktreiche Tierdarstellungen bei Picasso entdeckte (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 47-58; Abb.Nr. 15: *Eskimo Mask*, ca. 1900). - Cernuschi, Jackson Pollock: ”Psychoanalytic” drawings, 1992, S. 6, 14. - Jonathan Weinberg, Pollock and Picasso: the rivalry and the ‘escape’, in: Arts Magazine, Jg. 61, 1987 (S. 42-48).

⁸²³ Lange zu *Man, Bull, Bird*, ca. 1938-41 (Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange, in: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995, S. 142-263; S. 158, 154, 162).

⁸²⁴ CR 3, 677.

⁸²⁵ Landau 1989, S. 121-125.

⁸²⁶ CR 1, 88: Öl/Lw., 101,6/142,2 cm, The Museum of Modern Art, New York; Landau 1989, S. 273. - Siehe auch die formalanalytischen Bemerkungen von Regine Prange 1996, S. 56.

wurde. Ineinanderverschlungene Wesen dämonischer Natur sind in vielen Zeichnungen von Pollock zu sehen.⁸²⁷

The Water Bull, ca. 1946 (44.Abb.),⁸²⁸ liefert den gemeinsamen Nenner unter dem "Pasiphaë" und "Moby Dick" verstanden werden können. Das Motiv des Stieres aus dem Mythos der Pasiphaë und das Wassermotiv aus "Moby Dick" kommen beide in der Mondsymbolik zum Tragen. *The Water Bull* ist ein Kunstwerk, welches zur abstrakten Stilrichtung zählt, wie auch schon *Blue*, aber dennoch das beliebte Mondthema weiter aufgreift. Pollock hat die Mondthematik über einen längeren Zeitraum und in verschiedenen Stilen und Kompositionen abgewandelt bearbeitet. Er verfolgt vordergründig ein primitivistisches Bildsujet, das Tieropferitual, zu dem er Entsprechungen im griechischen Mythos und im literarischen Stoff "Moby Dick" findet. Eine Austauschbarkeit der Titel ist nur mit der Austauschbarkeit bestimmter Elemente verschiedener Kulturen zu rechtfertigen, welche durch das Kriterium der Ursprünglichkeit ihre historisch unabhängige Gültigkeit beweisen.

Den Ausführungen von Birmingham zufolge, kennt die Kunstgeschichte bis zum 19. Jahrhundert, wegen moralischen Bedenken, keine Visualisierung der ungehörigen Lust der Pasiphaë und ihre sexuelle Vereinigung mit dem Stier.⁸²⁹ Erst im 19. Jahrhundert sollte das erotische Thema an Interesse gewinnen. Am Beispiel von Gustave Moreau stellt Birmingham den Aspekt der Verführung und das tragische Moment heraus, unter welchen ein Vergleich mit den Pasiphaë-Darstellungen von Masson möglich wird, der wie viele Surrealisten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts das Musée Moreau besucht hatte.

Pollock, der in seinem Kunstwerk weder erotische Bildmotive, vergleichbar der aufreizend anmutigen Haltung der nackten *Pasiphaë* von Gustave Moreau zwischen 1880-1890,⁸³⁰ noch Liebesbekundungen abbildet, wie es etwa die fürsorglichen Bemühungen der Pasiphaë in der Zeichnung von Johann Füssli *Pasiphaë, von Liebe zum Stier erfasst, ihm Kräuter suchend*, um 1805-10, andeuten,⁸³¹ stellt mit seiner Interpretation des Mythos als Opferritual eine Weiterentwicklung dar, auch im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Masson, dessen Pasiphaë-Serie eine Fortsetzung der erotischen Umsetzung des Mythos bedeutet, wie es eine Pastell-Zeichnung der *Pasiphaë* aus dem Jahr 1937 beweist (45. Abb.).⁸³² André Masson hat sich in mehreren Bildern aus den Jahren zwischen 1932 und 1945 mit dem Mythos der Pasiphaë befasst und ihre sexuelle Vereinigung mit dem Stier zum Kern seiner Bildaussage gemacht.

Obwohl sich Pollock in einem Gespräch mit Matta und Motherwell vom Surrealismus distanzierte und sich vor allem für die Prägung eines amerikanischen Stiles einsetzte, sind Titel- und Themenanalogien zwischen Werken von Masson und ihm doch überraschend. Neben der gemeinsamen Entscheidung für den Mythos der Pasiphaë, sind es Bilder von Masson wie *Birth of Birds*, 1925,⁸³³ oder *Bird Pierced by Arrows*, 1925,⁸³⁴ welche an Kunstwerke von Pollock wie *Wounded Animal*, 1943, *Birth*, ca. 1938-41 oder *Bird*, ca. 1938-41, erinnern.⁸³⁵ Masson war von 1941 bis 1945 im Exil in den USA und erlangte Wichtigkeit

⁸²⁷ Jackson Pollock – Zeichnungen, Tilman Osterwold (Hg.), Metropolitan Museum New York, Kunstverein Stuttgart 1990.

⁸²⁸ CR 1, 149.

⁸²⁹ Doris A. Birmingham, Masson's Pasiphaë: Eros and the unity of the cosmos, in: Art Bulletin 69,2; Juni 1987 (S. 279-294).

⁸³⁰ Pierre Louis Mathieu, Gustave Moreau: Leben und Werk mit Oeuvre-Katalog, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976, Abb. S. 25.

⁸³¹ Gert Schiff, Johann Heinrich Füssli, 1741-1825, 2. Bd., Zürich, München 1973, Abb. S. 438, Kat.Nr. 1375.

⁸³² Bernard Noël, André Masson: La chair du regard, Vêrone, Paris 1993, Abb. S. 78.

⁸³³ Ausst.-Kat., André Masson, William Rubin, Carolyn Lanchner, Museum of Modern Art New York 1976, Abb. S. 109.

⁸³⁴ Ebd., Abb. S. 112. - Rushing entdeckt in Massons *Meditation On an Oak Leaf*, 1942, die Rezeption eines indianischen Mythos, wodurch er einen Bezug zu Pollock herstellen kann (Rushing 1995, S. 230, Anm. 56).

⁸³⁵ CR 1, 97: *Wounded Animal*, Öl, Gips/Lw., 96,5/76,2 cm, Col. Thomas B. Hess; CR 1, 77: *Birth*, Öl/Lw./Sperrholz, 116,8/55,2 cm, Tate Gallery London; CR 1, 72: *Bird*, Öl, Sand/Lw., 69,8/60,9 cm, Museum of

für die New Yorker Künstler zu Beginn der vierziger Jahre als Vertreter des Automatismus.⁸³⁶ Das Interesse Pollocks an Kunstwerken von Masson und inhaltliche Parallelen zwischen Bildern von Pollock und Masson sind in dieser Untersuchung schon herausgestellt worden. Auffallend ist die Nähe der Pollockschen Mondbilder zu *Pasiphaë (Moby Dick)* sowie zu Kunstwerken von Masson, die ebenfalls eine Mond- und Fruchtbarkeitssymbolik aussprechen, was gleichfalls für bestimmte Bilder von Picasso gilt. Es sei an dieser Stelle wiederholt auf die Stierkampfszenen von Picasso hingewiesen, zum Beispiel auf *Corrida: La mort du torero*, 19.9. 1933 (15. Abb.),⁸³⁷ und auf *Mithra* von Masson (19. Abb.); letzteres fällt ebenfalls unter den mythologischen Komplex des Stierkampfes.⁸³⁸

Birmingham beweist in ihrer ikonographischen Studie über Massons Pasiphaë-Versionen, dass dieser die gewalttätige und erotische Seite der sexuellen Vereinigung mit dem Stier in einer bestialischen Auslegung betont.⁸³⁹ Masson prägte Pasiphaë als Frau, die vom Stier gepeinigt wird und eine Opferrolle einnimmt. Birmingham bringt diese dunkle Seite der Erotik mit der Vorstellung von Eros und Thanatos zusammen. Dies stellt sie in den Rahmen surrealistischer Gedanken, die sich um Schöpfungskonzepte drehen, insbesondere der Einheit des Universums vermittelt der Vereinigung von Gegensätzen.⁸⁴⁰ Die Bedeutung des Kosmos in den Motiven Sonne, Mond und Sterne, ausgedrückt in der Zeichnung *Pasiphaë* von 1943, ist mit einer Fruchtbarkeitssymbolik verknüpft, die uns in der Maispflanze, in den Eiformen und der liegenden Körperhaltung der Pasiphaë als nährenden Mutter Erde begegnet, aber auch in dem Stier, welcher zudem ein Sinnbild für die zerstörerischen Kräfte des Universums ist und darüberhinaus das Symbol der schöpferischen Kraft des Künstlers vergegenwärtigt.⁸⁴¹

Dorothee Siegelin schreibt über Picassos Stierkämpfe und vergleicht diese mit Kunstwerken von Masson, um das surrealistische Interesse am Mythos im allgemeinen und am Stierkampf

Modern Art New York; vgl.: Landau 1989, S. 272. - Einen Vergleich mit Masson erwägt neben Birmingham auch Landau 1989, S. 121-125.

⁸³⁶ Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 21-26. Der Automatismus von Masson schließt das Bewusstsein nie ganz aus, so dass bestimmte Gegenstände wie Blätter und Fische im Bild erscheinen. Der Automatismus dient dazu, Gefühle instinktiver Art auszudrücken. Die künstlerische Verarbeitung von Gewalt ist im Werk von Masson häufig anzutreffen, es sei hier auf *Massacre*, 1933, verwiesen. Der Gegenstand des Todeskampfes liegt in seinen traumatischen Kindheitserlebnissen begründet, als Bauern Tiere töteten und er 1917 in den Kriegstagen verwundet in seinem Delirium die Bombardierung als ein Fest, veranstaltet zu seinem Sterben, erlebte. - B. H. Friedman 1972, S. 53-55. - Diane Waldman spricht von einer künstlerischen Nähe von Ernst und Masson, schließt jedoch aus, dass sie sich kannten, obwohl beide mit Miró befreundet waren (Ausst.-Kat., Max Ernst: Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1975, S. 39-41).

⁸³⁷ Pablo Picasso: Picasso: Toros i toreros, 1993, farb. Abb. S. 166.

⁸³⁸ Masson gibt in einem Interview zu verstehen, dass er Picasso sehr gut kannte (Demosthenes Davvetas, Inside the tomato jungle, in: Artforum, New York, Vol. 26, Nr. 2, Okt. 1987, S. 91-95).

⁸³⁹ Birmingham 1987 (S. 279-294). - Siehe weiter: Françoise Will-Levaillant, Le mythe dans l'oeuvre graphique d'André Masson, au début des années 30: Un problème d'interprétation, in: L'Art face à la crise 1929-1939, Université de Saint-Etienne Travaux XXVI, 1980, S. 119ff.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 291. - Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 28. Hier ist auch an den griechischen Eros zu denken, der aus Chaos den Kosmos schafft. - Siehe: André Breton, 2. Manifest, 1930.

⁸⁴¹ Masson betont die Fruchtbarkeit der Erde in seiner Auslegung der Göttin Pasiphaë. Birmingham macht hierfür die anthropologischen Schriften von Roger Caillois "Le mythe et l'homme" (1938) und von Johann Jakob Bachofen "Der Mythos von Orient und Occident" (1936) geltend. Die ausgedrückte Todessymbolik vergleicht Birmingham mit den schreienden Frauen Picassos in *Guernica* und in *Dream and Lie of Franco* (Birmingham 1987, S. 279-294). - Das Labyrinth im Mythos von Theseus und Minotauros war für die Surrealisten wegen des Unbewussten von einem besonderen Reiz. Masson und Bataille schlugen auch deshalb für ihre neue surrealistische Zeitschrift den Titel "Minotaure" vor. Masson entwarf für die Ausgabe Nr. 12-13 des Jahres 1939 ein Minotaure-Cover und hatte zuvor, 1938, das Kunstwerk *The Labyrinth* geschaffen (Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 47ff.). - In Massons *Die Legende vom Mais*, 1943, erkennt Maurer die Verbindung zwischen klassischer und primitiver Mythologie, wie es in Frazers "Der goldene Zweig" exemplarisch vorgeführt wird. Dabei fällt auch der Begriff der Metamorphose (Evan Maurer, Dada und Surrealismus, in: Primitivismus 1984, S. 546-607; S. 563).

im besonderen zu erhellen.⁸⁴² Masson und Picasso verstehen den Stierkampf erotisch, verbunden mit einer Komponente der Gewalt. Ausgehend von einem zunehmenden Wohlgefallen an Mythen in den dreißiger Jahren, folgert sie, daß diese Künstler über das surrealistische Interesse an Riten ethnologischer Herkunft auf den Stierkampf gestoßen sind, in welchem sie zeitlose Themen wie Liebe und Tod verarbeitet vorfinden – eine besondere Blickrichtung auf das erotische, gleichermaßen gewalttätige Moment des Stierkampfes. ”Der Stierkampf ist demnach nicht nur ein Kult, der mit verschiedenen historischen Religionen verbunden ist, sondern auch der passende Ritus für die ‘Moderne Mythologie’.”⁸⁴³ Sie verweist auf Parallelen zu Dionysos, Mithras und Christus - Figuren, welche die surrealistische Konzentration auf mythische Grundmuster anzeigen.

2.5 Ergebnis

In Pollocks Interpretation des Mythos der Pasiphaë als Ritual wird der Stier im Gegensatz zur Figur des Stieres bei Picasso und Masson zum Opfer von Obsessionen. Moby Dick und Pasiphaë haben eines gemeinsam, sie sind beide der Ausdruck für eine rituelle, fanatische Projektion des Ichs auf die Welt eines Tieres, wobei diese Obsession von Furcht und Grausamkeit geprägt ist, die eine dämonische Bildumsetzung nahelegen. Das Dämonische äußert sich in der Zwittergestalt in der Bildmitte von *Pasiphaë*, welche Züge eines Tieres und eines Menschen vereint. In dieser dämonischen Figur ist das Animalische im Menschen angesprochen, ein Triebhaftes, welches sich in der Obsession bemerkbar macht. Der unausgelebte, aufgestaute Drang nimmt einen zwanghaften Charakter an und benötigt aus diesem Grund ein Opfer, um die Anspannung zu entladen. Das Diabolische liegt auch im Wesen des Opferrituals selbst, da es zweierlei vereint anschaulich macht: das Entsetzliche, genauso wie die Befreiung davon, als Ziel und Ergebnis einer rituellen Handlung.

Wolfe liefert eine Erklärung für den Zusammenhang von ”Pasiphaë” und ”Moby Dick”.⁸⁴⁴ Der im Bildzentrum von flankierenden Zuschauern verfolgte Kampf, verstanden als die einem großen Tier, dem Wal oder dem Stier, geltende Obsession eines Menschen, stehe, mit C. G. Jung gesprochen, symbolisch für das vom Menschen erstrebte Unbewusste. Da Wolfe die Seefahrt des Ahab als Irrfahrt auslegt, das Hinabsteigen in die Unterwelt und das gleichzeitige Eintauchen ins Unterbewusstsein, deutet sie den gesamten Bereich des Bildzentrums als den Bereich des Unbewussten. Die Bildinterpretation als Darstellung eines Unbewussten ist jedoch keine ausreichende Erklärung für die groß angelegte Komposition und die dramatische Handlung; vor allem aber werden die Masken und die Bekleidung der großen Gestalten am Bildrand nicht beachtet.

Der Fruchtbarkeitsgedanke ist in diesem Gemälde von Pollock ein grundlegender Aspekt. Er liegt begründet in der Anspielung auf das Meer und der Jagd, sowie in der Fruchtbarkeitssymbolik des Wales und des Stieres.⁸⁴⁵ Die surrealistische Idee einer

⁸⁴² Dorothee Siegelin 1990, S. 57- 67.

⁸⁴³ Ebd., S. 57.

⁸⁴⁴ Judith Wolfe 1972 (S. 65-73).

⁸⁴⁵ Siehe hierzu: Karl R. H. Frick, *Das Reich Satans*, 1982. In diesem Werk untersucht der Autor die Wurzel des Teufels in Mythos und Religion, wobei er vom Ursprung in den Mond- und Liebesgöttinnen ausgeht. Er spricht vom ursprünglichen Kult einer Liebes-, Fruchtbarkeits- und Erdgöttin, Sinnbild des gebär- und nährgewaltigen Weibes, welcher von den Göttinnen Ishtar, Atargatis, Baalath und Kybele im semitischen Raum ausgeht und außerhalb desselben mit dem Kult der Magna Mater gleichzusetzen ist, wirksam in den Göttinnen Isis, Aphrodite, Ariadne, Eurydike, Venus und Nana. Der Kult der Magna Mater entwickelte sich mit der Zeit vom Fruchtbarkeitskult zum Kult der Liebe, deshalb steht Magna Mater auch in Beziehung zur Mondsymbologie (S. 190). Frick vertritt die Meinung, dass der Stier das Symbol für den ursprünglich männlichen Mondgott war.

Vereinigung von Gegensätzen im Dienst des allumfassenden Universums findet bei Pollock eine Weiterentwicklung.⁸⁴⁶ Er betont das im Fruchtbarkeitsgedanken enthaltene Sterben im Opferritual unter der Leitung von Schamanen, die das Irrationale beschwören und bannen. Die unheimliche, dämonische Natur im Tier wird vom Menschen bezwungen und bringt neue, psychische Kraft. Das im Opfer symbolisierte Sterben, gleichzusetzen mit der Entladung emotionaler Anspannung, ist in der Fruchtbarkeitssymbolik als notwendiges Werden und Vergehen auch im Mythos der Demeter und Persephone enthalten.⁸⁴⁷ Der Inhalt des griechischen Mythos versteht sich daher auf der Basis eines rituellen Kultes, der seinen Ursprung im Ruf des Volkes nach einem Opfer findet. Pollock erkennt im antiken Mythos dieselbe anthropologische Wurzel wie in primitiven Mythen. Er weiß um die Analogie zwischen einer kultischen Umsetzung von Mythen im antiken Griechenland, und den Stammesritualen primitiver Völker. Stilistisch erscheinen im Bild *Pasiphaë* (*Moby Dick*) surrealistische Züge.⁸⁴⁸ Die ethnologische Umsetzung des Mythos der *Pasiphaë* beziehungsweise das primitivistische Sujet ohne sexuelle Verweise unterscheidet sich jedoch von der surrealistischen Sichtweise,⁸⁴⁹ die Obsessionen mit der Idee von Eros und Thanatos belegt.⁸⁵⁰ William Rubin spricht von sexuellen Gedanken und einer Thematisierung von Erotik, die sich durch das Gesamtwerk von Masson ziehen.⁸⁵¹ Statt dessen tritt bei Pollock menschliche Obsession unverstellt als zeremonielle Huldigung eines Mysteriösen, Angsterregenden auf. Die Fruchtbarkeitssymbolik ist nicht mehr mit Eros und Sexualität, sondern mit dem Opferritual als solches verbunden. Das Schreckliche erklärt sich daraus, dass es keine beschönigende Antwort wie Erotik für das Zelebrieren eines Opfers gibt. Diese weitaus unverstelltere ethnologische Blickweise auf Opfer und Angst ist ein Charakterzug des Abstrakten Expressionismus.

Die kunsthistorische Erklärung des Dämons in der Bildmitte von *Pasiphaë* beläuft sich auf die unnatürliche Gestalt des Mischwesens, das sich in seinem Äußeren von realen Wesen unterscheidet.⁸⁵² Geister weichen grundsätzlich im Aussehen von ihrem

Griechische Göttinnen, die in Verbindung zum Stier stehen sind: Artemis, Europa und Pasiphaë (S. 202-204, 208-209). Der Bock als Attribut der Aphrodite deutet auf ihre dunklen Aspekte hin, die mit der Nacht, dem Mond und den Dämonen der Finsternis zusammenhängen. Sie gilt ebenso als Unterwelts- und Todesgöttin (S. 248-250, 255, 298). Hierin offenbart sich die Parallele der Aphrodite zu Hekate, Demeter und Artemis, die alle einst "ein Abbild oder ein Teilaspekt der 'Großen Mutter' gewesen sind" (S. 279).

⁸⁴⁶ Doris A. Birmingham 1987 (S. 279-294).

⁸⁴⁷ Paulys, Neue Bearb., Bd. 4, 1901, S. 2713-2764; ders., Bd. 19,1 1937, S. 944-972. – Siehe hierzu die geschilderten Initiationsriten bei Frazer, *Der goldene Zweig*, 1977, S. 1005ff.

⁸⁴⁸ So meint der Surrealist Matta, dass Pollock um 1942 ein enormes Bild mit sehr anthropomorphen Elementen gemalt hätte. Dazu sagt Busa, dass es sich dabei wahrscheinlich um *Pasiphaë* (1943) oder *Totem I*, bzw. *II*, gehandelt habe (Sidney Simon, *Concerning the Beginnings of the New York School: 1939-1943, An Interview with Peter Busa and Matta, conducted by Sidney Simon in Minneapolis in December 1966*, in: *Art International*, Lugano, Nr. 11, Sommer 1967).

⁸⁴⁹ Claude Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and significance*, 1992, S. 83.

⁸⁵⁰ In einem Interview mit Demosthenes Davvetas, äußert sich Masson über den Surrealismus und einer seiner wesentlichen Themen: die Erotik. Für Masson fußt der Surrealismus auf den psychoanalytischen Erkenntnissen von Freud, der sich, so Masson, von der griechisch antiken Mythologie, insbesondere von Eros und Thanatos, inspirieren ließ. Für ihn ist das Geheimnis der Erotik die Basis des Surrealismus, welcher neue Dimensionen der Erotik erschließt (Demosthenes Davvetas, *Inside the tomato jungle*, in: *Artforum*, New York, Vol. 26, Nr. 2, Okt. 1987, S. 91-95).

⁸⁵¹ Ausst.-Kat., André Masson, 1976, S. 26-30.

⁸⁵² *Encyclopedia of World Art*, Bd. 4, 1961, "Demonology" (S. 306-335). – Auch Mode betont für die Dämonenauffassung in der Kunst den Charakter des Mischwesens (Heinz Mode, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst*, 1974, Einführung S. 7-32). Mode stellt eine Kategorie von Mischwesen auf, die er "Menschentier" nennt, weil diese Wesen einen Tierleib aufweisen oder in Tierhaltung wiedergegeben werden, wie die Sphinx oder der Kentaur. Mit dieser Bezeichnung könnte man auch den Dämon in *Pasiphaë* belegen, welcher überwiegend mit animalischen Zügen versehen ist (S. 29). – Zum Begriff des Mischwesens, siehe weiter: Paul Tillich, *Das Dämonische*, 1926, S. 6-18.

Zugehörigkeitsbereich ab, deshalb weisen sie anthropomorphe Züge als Geist eines verstorbenen Menschen aus früherer Zeit auf und nicht-menschliche Merkmale aus jetziger Zeit.⁸⁵³ Auf den großen Dämon in *Pasiphaë* übertragen, heißt das: die anthropomorphen Füße sind Anzeichen einer menschlichen Seele, die jetzt in der Form eines korpulenten Opfer-Fruchtbarkeitsdämons aus dem Bereich des Wassers überwiegend animalische Züge hat.⁸⁵⁴ Gute Dämonen können nach den Eigenschaften, welche sie vertreten, von bösen Dämonen unterschieden werden.⁸⁵⁵ Die Zwittergestalt in *Pasiphaë* ist als Träger von Verwesung dem Gebiet des Dunklen und der Unterwelt zuzuordnen.

Nach der griechisch antiken Bedeutung des *daímon*⁸⁵⁶ als einem zwischen Menschen und Göttern vermittelnden Wesen versöhnt der Dämon bei Pollock den Ablauf der Verwesung aus dem Bereich der Unterweltsymbolik mit dem Stammesvolk, an dessen Spitze die Schamanen stehen – oder anders gesagt: Der Dämon befriedigt den mit der Erde uneins gewordenen Menschen. Bei Pollock ist das Moment des Schrecklichen in der Kreatur nicht bis zum Grausamen oder Obszönen vorangetrieben, sondern wird im Vorgang als solches wirksam. Es ist weniger das Entsetzliche, was hier interessiert, als das Mystriöse der magischen Handlung.⁸⁵⁷

Einigkeit herrscht in der Diskussion über das Dämonische in der Kunst darüber, was die Bedeutung und die Zielsetzung einer solchen Darstellung ausmacht. Der Sinn des Dämonischen liegt in dem Ausdruck von Angst und ihren Ausprägungen. Sie sind der Spiegel jenes Eindrucks, welchen der Künstler über die gesellschaftliche Zeit gewonnen hat, in der er lebt. Das dämonische Tier und der Teufel werden für Huyghe zum Indiz für Angst, Schmerzen, Zweifel und Überdrüssigkeit - das Dämonische in der Kunst ein Symptom für innere Kämpfe, die das Diabolische des Seins signalisieren.⁸⁵⁸ Und Mode ist der Meinung, dass Mischwesen Sinnbilder unmenschlicher politischer und gesellschaftlicher Kräfte sind.⁸⁵⁹ Die Zielsetzung des dämonischen Kunstwerkes liegt in der beschwörenden (Maass)⁸⁶⁰ und

⁸⁵³ Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, "Demonology" (S. 306-335).

⁸⁵⁴ Ebd. - Die Ausstellung "Idole und Dämonen" bietet mit Werner Hofmann eine Gliederung ikonographischer Komplexe an, die auch eine Zuteilung des Bildes *Pasiphaë* von Pollock erlauben. Aggressivität, Gefräßigkeit des Tieres, das Zerreißen der Beute und erotische Momente kennzeichnen die Gruppe der Tierdämonen, in welche sich *Pasiphaë* einreihen lässt. Ebenfalls möglich ist die Einordnung der *Pasiphaë* in die Gruppe der furchtbaren Mutter, die sich in mythischen Figuren wie Hekate, Aphrodite, Sphinx, Lorelei oder Kirke nachweisen lässt. Weiter stellt Hofmann eine Gruppe fest, deren Dämonen-Erfindungen sich auf antike Mythen beziehen, in die *Pasiphaë* ebenfalls eingeordnet werden kann (Werner Hofmann, Einführung, in: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, Wien 1963, S. 8-16; S. 15). - Möglich ist auch eine Klassifizierung des Dämonentyps in *Pasiphaë* als "vielköpfiges Mischwesen", ein Dämonentyp den Schmied bei Masson und Lam entdeckte. Der von Schmied festgestellte Typ des "gefräßigen Unwesens" kann auch für *Pasiphaë* gelten (Wieland Schmied, Zweihundert Jahre phantastische Malerei, 1973, S. 337).

⁸⁵⁵ Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, "Demonology" (S. 306-335).

⁸⁵⁶ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Joachim Ritter (Hg.), Bd. 2, Basel 1972, S. 1-4. Erstmals bei Platon in der Erklärung des Wesens des Eros im "Symposion". Über die menschliche Seele in Gestalt eines Dämons, ist aus der griechischen Antike zweierlei zu entnehmen: Zum einen sind böse Dämonen vom sinnlichen Leben ergriffene böse Menschenseelen und zum anderen drückt sich das Dämonische bei Plotin in der Tätigkeit der Seele des Menschen aus.

⁸⁵⁷ Das Dämonische ist stets auf ein Zweites ausgerichtet, deshalb besteht eine Beziehung zwischen Sender und Empfänger. Der Begriff des Dämonischen unterscheidet sich in der Betonung des Atmosphärischen vom Begriff des Dämons. Er leitet sich von der Beschreibung der Dämonen ab und erklärt sich dann als eine unnatürliche, nicht-reale Handlung. Weiter ist es das Kriterium der Träger- oder Überbringerschaft, welches für das Dämonische geltend gemacht werden kann (Vgl.: Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, "Demonology", S. 306-335).

⁸⁵⁸ René Huyghe, Kunst und Seele, München, Zürich 1962, S. 510-527. - Rosenberg 1986, S. 303, 309.

⁸⁵⁹ Heinz Mode 1974, S. 17.

⁸⁶⁰ Max Peter Maass, Das Apokalyptische in der modernen Kunst, München 1965, S. 127-144.

bannenden (Mode)⁸⁶¹ Funktion der Vergegenwärtigung von Beängstigendem, von dem es sich zu befreien gilt. Werner Hofmann spricht von der künstlerischen Bewältigung des Dämonischen.⁸⁶² Eingedenk dieser Ergebnisse über das Dämonische ist eine differenzierte Aussage über das Kunstwerk von Pollock möglich. Nach Pollocks Anspielung auf ein animistisches und totemistisches Glaubensverständnis der Naturvölker zeigt sich im Dämonischen nicht nur die regelmäßige Uneinigkeit des Menschen mit der Natur, der Gegensatz von Rationalem und Irrationalem, sondern es offenbart sich im Dämonischen auch der existentiell begründete zwanghafte Versöhnungswille des Menschen mit der Natur. Der Drang nach Beschwörung und Bannung des Überirdischen gilt nicht nur der Bewältigung eines allgemein Schrecklichen, sondern konkret der Bewältigung der Existenzangst des Menschen.

3. The She-Wolf (1943)

Eine vierbeinige kräftige Kreatur steht im Mittelpunkt des Kunstwerkes *The She-Wolf*, 1943 (46. Abb.),⁸⁶³ von Jackson Pollock, in Seitenansicht mit starrer Körperhaltung dargestellt. Die Zwittergestalt definiert sich durch den am rechten Ende des Korpus herausragenden Tierkopf und den am anderen linken Ende platzierten Frauenkopf. Einige Anzeichen dieses Wesens sprechen für die Einordnung unter eine bestimmte Tiergattung, andere Merkmale wiederum deuten auf eine andere Spezies hin, und einige Motive wie der Frauenkopf verweigern jegliche Zuweisung real existierender Geschöpfe.

Das grobe Schema der Körperrückteilung entspricht jener des Wolfes beziehungsweise auf den Bildtitel, doch andere Charakteristika sorgen für eine surreale Verfremdung der Gestalt mittels erheblich abstrahierter Körperformen. So tritt im Rückenbereich eine dem Bison wesenseigene starke Wölbung auf. Der rechte bisongleiche Tierkopf ist in Relation zum Körper voluminös und dunkel ausgebildet, ein rundes Auge blickt hervor, schwarze Zotteln treten aus der Mundpartie heraus und über dem Schädel sind Hörner auszumachen, welche den Eindruck eines Bisons verdichten. Die Zitzen am Bauch geben es als weibliches Tier zu erkennen. Der animalischen rechten Körperseite steht eine anthropomorphe linke Seite in Form eines Frauenkopfes und angedeuteter Brüste entgegen.⁸⁶⁴ Im Gegensatz zur frontalen Kopfansicht des Tieres ist der Frauenkopf mit großem rot umrandeten Auge im Profil wiedergegeben. Eine starke Abstraktion von Nase, Mund und Auge wird mit surreal verschobenen Gesichtszügen verknüpft.⁸⁶⁵ Dem eingeschriebenen Frauentorso ist der rote Pfeil angegliedert, die reduzierte Form eines menschlichen Rückgrates.

Die Zwittergestalt der Figur, das befremdliche Vorkommen einer Frau im Körper eines großen Tieres, begleitet vom Pfeilmotiv und einer betonten Farbkontrastierung von Schwarz, Rot und Weiß, sorgen für eine mysteriöse Ausprägung der Kreatur, die an manchen Stellen mit dem sie umgebenden magisch-irrealen Raum in Verbindung tritt. Organische und geometrische Formen neben farbigen Linien und bizarren Farbeffekten verleihen dem

⁸⁶¹ Mode vertritt die Überzeugung, dass Mischwesen in der Kunst, beispielsweise Skulpturen aus dem Mittelalter, das Magische oder Dämonische gebannt, statt bekräftigt hätten, im Vergleich zu den natürlichen Tierdarstellungen in den Höhlen von Naturvölkern, die den heutigen Menschen viel mehr an Magie und Beschwörung denken lassen. Er ist der Ansicht, dass Vorstellungen mit ihrer Bildwerdung an Zauber und Heiligkeit verlieren. Sie werden profan und erfahren Kritik und Spott (Mode 1974, S. 15).

⁸⁶² Werner Hofmann, Einführung, in: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen, Wien 1963 (S. 8-16).

⁸⁶³ CR 1, 98.

⁸⁶⁴ Auf einer Felsenmalerei aus Kantabrien ist eine menschliche Figur mit Bison-Kopf zu sehen (Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, "Demonology", S. 306-335; S. 308).

⁸⁶⁵ Surreal ist die Lage des Frauenkopfes mit langem Hals an Stelle des Tierschwanzes.

Bildhintergrund den Charakter lebendiger Wandlungsfähigkeit, dessen Übergänge von toter in lebendige Materie den dämonischen Einschlag bekräftigen. Unter Berufung auf einzelne Besonderheiten von *The She-Wolf* ist diese Gestalt als weiblicher animalischer Dämon zu definieren,⁸⁶⁶ dessen symbolische Motive, wie der Pfeil oder die formalen Anleihen bei Wolf oder Büffel, sowohl auf den Bereich der Jagd als auch auf den Fruchtbarkeitsgedanken verweisen. Sein bizarres Äußeres lässt den Dämon nicht tatsächlich zum Natur- oder Menschenreich zugehörig erkennen, doch seine tierhaften und menschlichen Merkmale sprechen für eine Vermittlerrolle, die er zwischen der realen und der irrealen Welt einnimmt. Die psychologische Interpretation des Bildes nach C. G. Jung von Freke und in seiner Nachfolge Landau geht von der bei Jung abgebildeten und erörterten römischen Skulptur der Romulus und Remus säugenden Lupa aus. Die Version ohne Säuglinge, ein Artefakt, welches die bisherige Forschung als Vorlage für *The She-Wolf* annimmt, war in den Frick-Galerien in New York zu sehen, die Pollock, so Landau, besucht hat.⁸⁶⁷ Doch sprechen stilistische Gründe gegen eine solche Rezeption. In erster Linie ist es die Zwittergestalt, die sich von der reinen Wiedergabe eines Tieres, wie es die römische Wolfskulptur ist, unterscheidet. Daneben fehlen in *The She-Wolf* die säugenden Kinder und Motive, die unmittelbar auf die Sage von Remus und Romulus hinweisen, was eine eventuelle Rezeption der römischen Lupa gänzlich in Frage stellt.

Angeregt von Jungs Erklärung gewisser Anima-Vorstellungen der alles verschlingenden Mutter im Unterbewusstsein eines Mannes, geht Freke von einem Mutterkomplex Pollocks aus,⁸⁶⁸ und Wolfe fügt ergänzend hinzu, daß hier ein Tier präsentiert wird, welches die Entscheidungsmacht über Tod und Leben besitzt.⁸⁶⁹ Landau belegt die Interpretation des Bildes als Mutterkomplex mit einer biographischen Anekdote Pollocks, nach welcher der Entstehung des Kunstwerks eine ungeliebte Besuchsankündigung seiner Mutter vorangegangen sein soll, die mit einem Alkohol-Delirium Pollocks endete.⁸⁷⁰ Im Gegensatz hierzu geht W. Jackson Rushing in einer neueren Untersuchung von einer Deutung des Kunstwerks auf der Basis ethnologischer Quellen aus. So erkennt er in *The She-Wolf* die Abbildung eines weißen Büffels: "Read from right to left, there appears from head to tail, outlined in white and showing black horns, a white buffalo, an important animal in southwestern and Plains Indian mythology."⁸⁷¹

3.1 Das primitivistische Pfeilmotiv als Ausdruck ethnologisch begründeter Magie

Ein roter Pfeil durchfährt, von den Brüsten ausgehend und mit der Spitze auf den Tierkopf rechts außen weisend, den Körper von *The She-Wolf*. Rushing hat dieses Pfeilmotiv entdeckt und auf dessen indianische Herkunft aufmerksam gemacht, für die er eine Malerei auf einer Trommel der Zuni Pueblo anführt, die Pollock 1941 in der von ihm besuchten Ausstellung

⁸⁶⁶ *The She-Wolf* fällt unter die von Mode aufgestellte Dämonen-Kategorie des "Menschentieres", in welche er Mischwesen mit einem ausgeprägten Tierleib oder Figuren, welche die Haltung eines Tieres einnehmen, einreicht (Heinz Mode 1974, S. 29). - Ein Dämon ist eine mythische Gestalt, das heißt, er entstammt einer fiktiven Zeit und unterscheidet sich deshalb in seinem Äußeren von heutigen, realen oder jemals existierenden Wesen (Encyclopedia of World Art, Bd. 4, "Demonology", S. 306-335).

⁸⁶⁷ David Freke 1972 (S. 217-221). - Landau 1989, S. 119-121. - Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, Abb.Nr. 18: Etruskisch, ca. 500 v. Chr., Capitol, Rom.

⁸⁶⁸ Ebd.

⁸⁶⁹ Judith Wolfe 1972 (S. 65-73). Die Zitzen in *The She-Wolf* würden auf das Lebenspendende der Figur hindeuten, aber das Nichtvorhandensein der Kinder verweise auf ihre zerstörerische Seite.

⁸⁷⁰ Landau 1989, S. 119-121.

⁸⁷¹ W. Jackson Rushing, 1995, S. 176.

”Indian Art of the United States” im Museum of Modern Art in New York gesehen haben dürfte.⁸⁷²

Ethnologische Abbildungen aus dem von Pollock eingeschauten Jahresbericht der Smithsonian Institution (BAE) können als weitere Bildquellen für *The She-Wolf* geltend gemacht werden. Es handelt sich dabei um Tierdarstellungen auf Töpfen und Tellern der Zuni. Den Tierkörpern ist in der Horizontalen ein Pfeil eingeschrieben, der vom Mund mit der Pfeilspitze zum Herzen führt und die sogenannte Herzlinie markiert.⁸⁷³ Hirsche, Schlangen und größere Tiere erhalten diese Herzlinie, wohingegen sie bei Fröschen und Vögeln fehlt.⁸⁷⁴ Auf einer Altar-Abbildung der Zuni findet sich eine Sandmalerei.⁸⁷⁵ Sie zeigt ein vierfüßiges Tier in einem quadratischen Feld mit ausstrahlenden Pfeilen. Die damit intendierte Beziehung des Tieres zu einem Übernatürlichen, welches auf der magischen Funktionsweise von Ursache und Wirkung beruht, drückt sich im Symbol des Pfeiles aus.

Der Beitrag ”Zuni Fetiches” von Frank H. Cushing im BAE erklärt die Bedeutung der Herzlinie für die Zuni-Indianer im Rahmen ihrer Tierverehrung und im Zusammenhang mit Tier-Fetischen.⁸⁷⁶ Cushing geht davon aus, dass die Verehrung von Tier-Fetischen auf Mythen beruht, die von Tieren handeln. Den Herzen der großen Raubtiere wird mit den Herzen ihrer Beutetiere eine magische und heilende Kraft zuteil. Der Lebensodem, der sie erfüllt, stammt von den erjagten Tieren. Der Berglöwe beispielsweise, lebt von dem Fleisch und Blut des Wildes, das ihn mit besonderen Kräften ausstattet, die vor allem sein Seh- und Geruchsvermögen schärfen. Seine eigenen besonderen Potentiale, welche von seinem Herz ausgehen, leben im Fetisch weiter: Im Fetisch atmet sein Herz.

Der Jäger bei den Zuni nimmt an, dass alles, was er von dem erjagten Tier besitzt, ihm Rang und Reichtum verleiht. Seinen eigenen Reichtum stellt er in Bezug zu jenem Raubtier, welches diesselben Tiere jagt wie er selbst. Deswegen hält er es für sein größtes Glück, wenn er einen naturalen oder einen künstlich geschaffenen Gegenstand, der von diesem Raubtier stammt, erlangt. Diesem Tierfetisch huldigt er im Glauben, die Kräfte des Tieres, die in dem Fetisch wohnen, würden sich auf ihn übertragen. Neben Wolf-Fetischen, in welchen der Wolf als Jäger in der Gestalt von stark vereinfachten Tier-Figuren vergöttert wird, erscheinen auch Adler-, Wildkatze-, oder Koyote-Fetische. Weiter stellt der indianische Glauben eine Beziehung zwischen Jagd und Krieg her. Der Kriegsgott der Zuni, ”The Knife-feathered Monster”,⁸⁷⁷ bekundet, dass der Fetisch vom Blut der Schlacht lebt. Hierin manifestiert sich die Bedeutung der Verehrung von Blut und Herz als lebenspendende Substanzen.

Einen weiteren Sinn des indianischen Pfeilmotivs erschließen die im BAE abgebildeten Zeichnungen der Ojibwa und Algonquins, welche ein hund- oder bärähnliches Tier mit der bekannten Herzlinie enthüllen.⁸⁷⁸ Die Anfertigung der Zeichnungen verfolgt den magischen Zweck, Tod oder Unglück zu überbringen. Der Pfeil, der zum Herzen verläuft, bedeutet die Tötung des Tieres mit einer für das Herz bestimmten Medizin. Dieses magische Ritual ist nicht nur für Jagdzwecke bestimmt, sondern findet seine Anwendung in all jenen Angelegenheiten, in denen eine indirekte Beeinflussung entweder der einzigste Weg ist, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, oder wo es um Steigerungseffekte geht, die einen erfolgreichen Ausgang einer angestrebten Sache garantieren sollen.

⁸⁷² Ebd., S. 176. Das Pfeilmotiv erscheint ebenfalls bei den Navaho-Indianern. - Frederic H. Douglas, R. d’Harnoncourt, *Indian Art of the United States* (1941) 1949, S. 107.

⁸⁷³ Ebd.

⁸⁷⁴ Second annual report 1880-81, Fig. 361, 362, S. 342; Fig. 452, S. 360.

⁸⁷⁵ Matilda Coxe Stevenson, *The Sia*, in: Eleventh annual report 1889-90, S. 80, Tafel XIV.

⁸⁷⁶ Frank H. Cushing, *Zuni Fetiches*, in: Second annual report 1880-81 (S. 9-45).

⁸⁷⁷ Ebd., S. 40, Tafel 10, Fig. 1.

⁸⁷⁸ Tenth annual report 1888-89, S. 495-496, Fig. 700-701.

Das Buch von James George Frazer "Der goldene Zweig" erweist sich als Quelle zur Erklärung der hier vorgebrachten Form von Magie.⁸⁷⁹ Frazer spricht über die Grundlagen der Ideen, auf welchen die Magie der Naturstämme beruht. Die Nachahmungsmagie oder imitative Magie folgt dem Gesetz der Ähnlichkeit: Gleiches bringt Gleiches hervor. Ein weit verbreitetes Beispiel hierfür betrifft den Wunsch, einen Feind zu verwunden, zu schädigen oder zu vernichten, indem ein Bildnis von ihm beschädigt oder vernichtet wird. Die Indianer Nordamerikas formen einen Menschen, dem sie schaden wollen, als Tonfigur oder aus Sand oder Asche, und stoßen diese mit einem spitzen Stock. Möglich ist auch eine andere Behandlungsweise der Figur, so als verwundeten sie den gemeinten Menschen.⁸⁸⁰

Das Bild *The She-Wolf* ist eine Darstellung von Nachahmungsmagie, die von all jenen Inhalten magischer Handlungen lebt, die hier beschrieben wurden. In den Vordergrund der Bedeutungsmöglichkeiten rückt, mit der Verbindung des Frauenkopfes, die totemistische Bedeutung einer magisch-religiösen Verbundenheit des Menschen mit seinem Totemtier. In der Idee einer Seelenverwandtschaft ist nach totemistischem Glauben auch das Prinzip der Nachahmung enthalten, welches dazu führt, dass sich der Mensch eines Naturstammes in Zeremonien oder Ritualen in Anlehnung an sein Totemtier verhält oder dieses präsentiert, gemäß seiner geistigen Vorstellungswelt.

Ein von der Forschung angenommener Einfluss von Paul Klee auf die Maler der New York School beschränkt sich auf formale und technische Rezeptionen, vor allem auf den Umgang mit Automatismus, wohingegen es für einen tatsächlichen künstlerischen Austausch, sei es vermittelt einer Begegnung oder durch einen Briefwechsel, keinen Nachweis gibt. Paul Klee war selbst niemals in den USA und verstarb schon 1940. Seinen Bekanntheitsgrad in den USA verdankt er zahlreichen Ausstellungen seiner Werke in den zwanziger Jahren. Der New Yorker Graphiker Stanley Hayter, der versuchte, Klees Automatismus und graphische Errungenschaften in seinem Atelier umzusetzen, gilt als diejenige Persönlichkeit, durch welche die Künstler der New York School den Stil von Klee rezipieren konnten.⁸⁸¹ Andrew Kagan ist mit Irving Sandler und Bernice Rose der Meinung, dass Pollocks Graffiti-Formen in *The Guardians of the Secret* und *Search for a Symbol* von Klees und Mirós automatistischen Zeichen angeregt worden sind.

Für Jackson Pollock war Paul Klee sehr wohl ein Künstler, dessen Werk er diskutierte, den er jedoch nicht in dem Maße schätzte oder zum Vorbild nahm wie Picasso oder Miró.⁸⁸² Paul Klees *Das Scherzo mit der Dreizehn*, 1922 (47. Abb.),⁸⁸³ befindet sich im Museum of Modern Art in New York und könnte dort, wenn es vor 1943 ausgestellt worden ist, von Pollock gesehen worden sein. In dieser Graphik fällt die schwarze Zahl Dreizehn in der rechten unteren Bildecke ebenso auf wie der blaue Pfeil, der sich vom unteren linken Bildrand quer

⁸⁷⁹ James George Frazer, 1977, Vorwort, S. XI.

⁸⁸⁰ Ebd., S. 18.

⁸⁸¹ Andrew Kagan, Paul Klee's influence on american painting: New York School, in: Arts Magazine, Vol. 49, Juni 1975 (S. 54-59). - Carolyn Lanchner, Klee in Amerika, in: Paul Klee: Leben und Werk, bearb. v. Jürgen Glaesemer, Wolfgang Kersten, Ursula Traffolet, übers. v. Elisabeth Brockmann, Paul-Klee-Stiftung (Hg.), Neuauf., Ostfildern-Ruit 1996 (S. 83-111).

⁸⁸² Krasner erinnert sich, dass er gegenüber den in der Ausstellung im Museum of Modern Art in New York 1941 gezeigten Werken von Paul Klee kritisch eingestellt war (Landau 1989, Kap. 6, Anm. 13, S. 255; Kap. 7, Anm. 32, Anm. 25).

⁸⁸³ Ausst.-Kat., Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart 1997, farb. Abb. S. 56, 2.46. - Ein weiteres Kunstwerk von Paul Klee, *Selbstmord eines Stubenmädchens*, 1923, offenbart einen schwarzen Pfeil, der aus der oberen linken Bildecke mit der Spitze zum linken Ohr des Stubenmädchens führt. Das Verständnis für magische Willensäußerungen, in denen die übersinnliche Beziehung zwischen Sender und Empfänger wirksam ist, lässt eine übelwollende von außen kommende Kraft, die auf das Mädchen abzielt, annehmen. Das Magische spielt sich hier im geistigen Bereich ab, symbolisch ausgedrückt in der Betonung des Kopfes, auf den sich die wesentlichen Bildinformationen konzentrieren (Ausst.-Kat., Paul Klee - im Zeichen der Teilung, Wolfgang Kersten, Osamu Okuda. u.a., Staatsgalerie Stuttgart 1995, Kat.Nr. 123).

über die horizontale Bildmitte zieht und mit der Pfeilspitze über die Dreizehn am rechten Bildrand reicht. Das in der schwarzen Dreizehn evozierte unglückbringende Magische spiegelt sich in der Bedeutung des Pfeiles wider. Gemeinsam ist beiden Motiven die im Wesen der Magie so bedeutungsvolle Sender-Empfänger-Beziehung. Die Pfeilspitze in der totemistischen Religion der Indianer Amerikas meint den übernatürlich, spirituell zu treffenden Gegenüber. Klee, welcher um den Pfeil organische Formen gruppiert, findet eine abstrakte Bildlösung der Thematik Magie im Unterschied zu Pollock, der eine konkrete Übersetzung indianischer Ethnologie wählt und die Konzentration auf das Tier lenkt. Pollock ist mit seiner artifizialen Umsetzung von Magie im totemistischen Sinn mit deutlich identifizierbaren Gegenständen näher am Surrealismus eines Max Ernst als bei der abstrakten Version eines Magie-Begriffes von Paul Klee.

Landau entwickelt eine Verbindung zwischen *The She-Wolf*, 1943, und *Wounded Animal*, 1943 (48. Abb.),⁸⁸⁴ die sie im Motiv des Pfeiles, welches auch in *Wounded Animal* zu sehen ist, herzustellen weiß.⁸⁸⁵ Als Quellennachweis führt sie das Buch von Baldwin Brown "The Art of the Cave Dweller" aus Pollocks Bibliothek an,⁸⁸⁶ worin steinzeitliche Bison-Abbildungen mit Pfeilbewurf erscheinen.⁸⁸⁷ Selbst stilistisch erkennt sie eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Kunstwerken. Künstlerische Effekte, welche das Bild wie eine steinzeitliche Felsenmalerei erscheinen lassen, unterstreichen das ethnologische Sujet eines magisch intendierten Tier-Fetisches und die primitivistische Motivwahl des Pfeiles im Tier. Indem Pollock die Oberfläche der Leinwand in beiden Fällen mit Mörtel bearbeitet, gibt er ihr den Charakter einer Felswand, wobei der Farbauftrag den Eindruck des Abgetragenseins erzielt, indem die Untergrundfläche scheinbar durchschimmert.

Claude Cernuschi greift diese Hinweise von Landau auf und geht weiter auf den Textteil des Buches von Baldwin Brown ein, in welchem sympathetische Magie mittels Felsenmalerei beschrieben ist.⁸⁸⁸ Dabei handelt es sich um eine Methode der Magie, die Objekte nicht von ihren korrespondierenden Bedeutungsinhalten unterscheidet. Handlungen, die das Objekt betreffen, sollen auf die entsprechenden Vorstellungen übergehen: ein ethnologischer Sachverhalt, der für *The She-Wolf* auch im BAE nachweisbar ist.⁸⁸⁹

"*She-Wolf* came into existence because I had to paint it. Any attempt on my part to say something about it, to attempt explanation of the inexplicable, could only destroy it."⁸⁹⁰ (Pollock 1944)

Putz deklariert den Begriff "des Unerklärbaren" zur Fiktion Pollocks und stellt fest, dass es sich dabei um das erklärbare Unbewusste von Pollock handelt. Die mit einem konkreten Gegenstand zu verbindenden Gemälde wie *The She-Wolf* sind mit kunsthistorischen Methoden selbstverständlich beschreibbar. Putz erkennt Pollocks Verteidigung der Irrationalität,⁸⁹¹ was er jedoch nicht anführt ist, dass Pollock mit dem Unerklärbaren ein

⁸⁸⁴ CR 1, 97.

⁸⁸⁵ Landau 1989, S. 119-121.

⁸⁸⁶ CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199.

⁸⁸⁷ Landau erkennt zwar die Motive Bison und Pfeil in *The She-Wolf*, interpretiert jedoch die Darstellung als Libido-Symbol im Sinn von C. G. Jung.

⁸⁸⁸ Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 52-53. - Auf einer kantabrischen Felsenmalerei erscheint eine menschliche Figur mit Bison-Kopf ((Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, "Demonology", S. 306-335; S. 308).

⁸⁸⁹ Frank H. Cushing, Zuni Fetiches, in: Second annual report, 1880-81, (S. 9-45).

⁸⁹⁰ CR 4, D 60, S. 234.

⁸⁹¹ Ekkehard Putz, 1975, S. 55-56. Kritik an der Untersuchung von Putz setzt dort an, wo er annimmt, dass Pollock eine Theorie vertreten hätte, wofür es jedoch keine ausreichenden Belege gibt. Er interpretiert die Aussagen eines Künstlers, der seine Kunstwerke nicht erklären möchte, als spezielles Konzept. Er lässt dabei außer acht, dass viele Künstler sich nicht gerne festlegen lassen. Es ist bekannt, dass Pollock ein wortkarger und eher schüchterner Mensch war, dem es wahrscheinlich ein Greuel war, Statements auf Befragung hin abzugeben.

Thematisches gemeint haben könnte, einen Bereich, der allgemein mit Unergründlichem verbunden ist. Mit dem Unerklärbaren könnte sich Pollock auf ein wesentliches Thema seiner Arbeiten, die Magie oder das Magische, bezogen haben. Dies entspricht auch seinem Verweis auf die künstlerische Umsetzung der inneren Welt, also der geistigen, seelischen und emotionalen Bereiche des Selbst, was Pollock in einer weiteren Aussage erklärt:

”The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world - in other words - expressing the energy, the motion, and other inner forces.”⁸⁹² (Pollock 1950)

Wounded Animal unterscheidet sich von *The She-Wolf* im Ermangeln einer Zwittergestalt. Das Bild ohne anthropomorphe Formen bringt den der Nachahmungsmagie unterlegten Wunsch nach Jagdglück in reiner Form zum Ausdruck. *Wounded Animal* ist, wie sich Pollock prähistorische Felsenmalerei modern dachte: Das Kunstwerk auf Leinwand statt auf Felsen ist der Spiegel wiederauflebender totemistischer Gedanken. Dargestellte magische Methoden der Naturvölker zur Erzielung von Jagdglück sind bildgewordene geistige Ideen, die von Magie und primitiver Lebenswelt geprägt sind.

Das in *Wounded Animal* noch in reiner Form auftretende primitivistische Sujet erfährt in *The She-Wolf*, bedingt durch das Mischwesen und die Hinzunahme des Motivs weiblicher Körperformen, eine deutlichere Umsetzung der künstlerischen Idee. Es kommt für das Kunstwerk eine weitere Ebene der Interpretation hinzu, ausgehend von der Betonung des weiblichen Geschlechts der eingeschriebenen Figur, für die es keine spezielle ethnologische Begründung gibt. Der picassoide Frauenkopf mit großem lang bewimperten Auge⁸⁹³ und die als rote Kreise schemenhaft angedeuteten Brüste bringen sinnbildlich das Weibliche mit in die Bildaussage hinein. Das Motiv der Weiblichkeit steht neben primitivistischen Motiven und ordnet sich dem ethnologisch begründeten primitivistischen Bildsujet des Totemtieres unter. Aus der Betrachtung der anderen Motivbedeutungen wird ersichtlich, dass ein gemeinsamer Nenner in der Mondsymbolik liegt, in welcher das weibliche Prinzip lunar geprägt ist. Pollock unterlegt dem ethnologischen Sujet neben ethnologischen Bedeutungen eine Symbolik, die ihre Erklärung in den Mythologien aller Völker im Begriff des Weiblich-Lunaren findet. Er macht es sich in den Bildern der vierziger Jahre zum Prinzip, die Mondsymbolik mit einer weiblichen Symbolik, unter Verwendung von mythologischen Motiven, zu vereinen. Deshalb ist eine Interpretation dieses Sachverhaltes aus wissenschaftlicher Sicht aus den künstlerischen Interessen der New Yorker Mythmaker herzuleiten, statt aus familiären Konflikten, die aus Gründen der Publicity überbetont wurden.

Um eine Begründung für die späteren abstrakten Werke von Pollock zu finden, besteht Putz auf eine Theorie der Verschleierung (S. 57). Putz ist der Meinung, dass Bildtitel um 1944 wie *The She-Wolf* auf gegenständliche Vorstellungen aus dem Unbewussten verweisen (S. 85-89).

⁸⁹² Interview mit William Wright (CR 4, D 87, S. 250).

⁸⁹³ Ein Vergleich der Zwittergestalt und des weiblichen Kopfes in *The She-Wolf* mit Kunstwerken von Picasso erbringt keine weiteren identischen Formen. Ähnliche Frauenköpfe von Picasso sind stets ein kubistischer Teil des Frauenaktes (vgl.: Christian Zervos, Pablo Picasso: Catalogue de l’Oeuvre complète, 30 Bde., Paris 1932 bis 1975).

3.2 Das primitivistische Bildsujet eines Totemtieres

Werner Haftmann ist der Auffassung, dass *The She-Wolf* "eine Art Totemtier darstellt, ein Wesen persönlicher Mythologie, das die Triebströme der Aggressivität und der Erotik in sich versammelt."⁸⁹⁴ Er bedient sich des Ausdrucks eines Kultisch-Zeremoniellen auch allgemein hinsichtlich der Bilder aus den vierziger Jahren. Haftmanns Bestimmung des Bildsujets steht ein reichliches ethnologisches und anthropologisches Quellenmaterial aus der Bibliothek von Pollock gegenüber, welches in Auszügen jenes von Haftmann am Bild Beobachtete nachweist und eine Konkretisierung und Erklärung möglich macht.

Der Begriff "Totem" stammt aus der Glaubenswelt der Indianer. Die wörtliche Übersetzung: "Er ist mein Verwandter", beschreibt die Verbundenheit, mit welcher sie sich ihren Totems verpflichtet fühlen, die sie weder töten noch beleidigen dürfen. Jeder Clan eines Stammes hat in seinem Totem einen übernatürlichen Helfer, nach dem er benannt ist und welcher von Generation zu Generation weitergegeben wird. Daneben gibt es auch die Möglichkeit eines persönlichen Totems, eines eigenen Schutzgeistes. Die Verehrung beruht auf dem Glauben an übernatürliche Kräfte und ihre Übertragung auf den Menschen.⁸⁹⁵ Die Namensgebung leitet sich von einer religiös-magischen Einstellung zur Natur und dem Vertrauen in die Naturkräfte ab. Totemismus ist eine Geisteshaltung, definiert im Glauben an Totems auf der Basis einer magisch-religiösen Bindung an das Tier oder eine Naturerscheinung.⁸⁹⁶

Im BAE sind verschiedene Stammesmythen veröffentlicht, welche Pollock nicht entgangen sein dürften, denn sie lassen erstaunliche Analogien zum Bildsujet von *The She-Wolf* erkennen. Um der Frage nach der Herkunft und Bedeutung des Zwitterwesens, bestehend aus einem Frauentorso und einem Tier, nachzugehen, ist an indianische Mythen und eine Mythe der Eskimo zu denken, die von Wolfsfrauen oder Büffelfrauen handeln und sich auf der Basis eines totemistischen Glaubens verstehen.⁸⁹⁷ Sie sind für die Bildinterpretation grundlegende schriftliche Quellen, die nicht nur eine künstlerische Anregung, sondern eine Übernahme und Umformung indianischer Gedanken und Bildvorstellungen in primitivistische Darstellungsweisen bedeuten.

Über die Verehrung des Wolfes als indianisches Totemtier, insbesondere bei den Assiniboin, schreibt der BAE.⁸⁹⁸ Auch die Dakota haben einen Wolf-Verband (Wolf Society), aus dem ihre totemistische Verehrung für den Wolf hervorgeht. James G. Frazer schildert in seinem Buch über Totemismus die Initiationszeremonie des Wolfsclan eines Indianerstammes in Texas. Die Initiation besteht im wesentlichen aus der Nachahmung eines Wolfes mittels Verkleidung, Verhalten und Bewegung.⁸⁹⁹ Die wichtigste Mythe der Lakota-Sioux mit dem Titel "The gift of the Sacred Pipe" hat den Büffel und gleichzeitig die Verehrung der Heiligen Pfeife zum Inhalt:

⁸⁹⁴ Werner Haftmann, Die großen Meister der lyrischen Abstraktion und des Informel, in: Seit 45: La Connaissance, Brüssel 1970 (S. 13-49), S. 23.

⁸⁹⁵ Kuno Mauer, Das neue Indianer Lexikon: Die Macht und Größe der Indianer bis zu ihrem Untergang, München 1994, S. 362-363. - Ulrich van der Heyden, Indianer-Lexikon: Zur Geschichte und Gegenwart der Ureinwohner Nordamerikas, Berlin 1992, S. 324.

⁸⁹⁶ Ulrich van der Heyden, Indianer-Lexikon: Zur Geschichte und Gegenwart der Ureinwohner Nordamerikas, Berlin 1992, S. 324. - James G. Frazer, Totemism, Edinburgh 1887, S. 1-2. Das Werk enthält eine Sammlung und Klassifizierung aller Fakten über Totemismus.

⁸⁹⁷ James Owen Dorsey, A study of Siouan cults, in: Eleventh annual report, 1889-90 (S. 361-544) S. 480-481. Vgl.: die Mythe der Eskimo über eine Wolfsfrau, S. 263, S. 330-333. - Langhorne 1989 (S. 66-92) Anm. 78.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 477-479.

⁸⁹⁹ Frazer, Totemism, Edinburgh 1887, S. 47.

”Zwei Männer waren auf der Jagd, als sie eine wunderschöne Frau auf sich zukommen sahen, die ganz in weißes Hirschleder gekleidet war. Einer der Männer hatte Verlangen nach ihr und wurde deswegen von ihrer Macht vernichtet. Den anderen schickte sie ins Lager zurück mit der Anweisung an sein Volk, alles zu ihrem Empfang vorzubereiten. Als sie dort eintraf, brachte sie die Heilige Pfeife mit und unterwies die Lakota in den sieben Riten, in denen die Pfeife gebraucht werden sollte. Danach verwandelte sie sich nacheinander in ein Büffelkalb, einen weißen und einen schwarzen Büffel und verschwand.“⁹⁰⁰

In dieser indianischen Mythe wird die religiöse Sicht auf das verehrte Tier deutlich. Die Konkretisierung von Einzelheiten und Handlungsabläufen innerhalb der realistisch anmutenden Schilderung spiegelt den Gegenwartsbezug des totemistischen Glaubens der Indianer wider, der sich in der Konzentration auf existierende statt erfundene Tiere bestätigt, wiewohl die tieferliegende Vision von einem Tiergeist eine Mischung anthropomorpher und animalischer Anteile enthält. Auf die Motive der Verwandlung einer Frau in einen Büffel bezogen, findet sich hier genau jenes beschrieben, was sich in den einzelnen Bildmotiven in *The She-Wolf* artikuliert. Pollock übernimmt primitive Motive mit einem totemistischen Gehalt aus einer indianischen Mythe. Totemistische Vorstellungen waren Pollock nicht fremd, er konnte sie sogar in seinem Privatleben schöpferisch realisieren. Zwei Photos von Friedman bestätigen, daß Pollock gesammelte Naturalien totemistisch auffasst. Für ein Photo ließ sich Pollock mit einem Knochen dergestalt ablichten, dass sein Gesicht als Maske mit einem gehörnten Stierschädel erscheint.⁹⁰¹ Auch steht hinter seinem Haus in Springs ein baumähnliches totes Pflanzengerippe in der Gestalt eines vegetabilen Totems.⁹⁰²

Was sich in den Mythen formuliert vorfindet, erfährt eine von Generation zu Generation mündliche Weitergabe.⁹⁰³ Rituale und Zeremonien um das zentrale Jagdtier der Sioux sind Teil des praktischen Lebens im indianischen totemistischen Glauben. Im BAE ist das ”White Buffalo Festival” der Dakota-Indianer aufgeführt. Einen Höhepunkt der zeremoniellen Verehrung bildet die Beschwörung der Kräfte von Erde, Wind, Sonne, Wasser und des Bisons.⁹⁰⁴ Um den Büffel als Totemtier drehen sich die Kulte der Sioux, worüber sich Pollock vermittle des BAE-Berichts von Dorsey informieren konnte.⁹⁰⁵

Weshalb der Büffel als Totemtier bei einem bestimmten Indianerstamm auftaucht und was die Indianer konkret mit einer totemistischen Verehrung dieses Tieres meinen, beschreibt der Ethnologe Ake Hultkrantz.⁹⁰⁶ Das ursprünglich größte Jagdinteresse der Shoshonen galt dem Büffel. Daraus resultiert ein ökologisch begründeter Glauben an Wächter- oder Schutztiere (animal guardians). Im Sun Dance der Plains-Indianer nimmt der Büffel eine überragende Rolle ein, weil ihm übernatürliche Kräfte zugesprochen werden. Der Büffelkopf, im Zentrum des Sun Dance aufgestellt, repräsentiert im wesentlichen die Sicherstellung der Nahrung für das kommende Jahr. Jedoch wird der Geist des Büffels hier nicht als Jagdhilfe betrachtet. Die Shoshonen haben die Idee von einem höchsten Tier (masters of the animals) entwickelt - eine Vorstellung, die in Verbindung mit der Ideologie des Sun Dance und anderen Glaubensinhalten steht. Sie huldigen einem persönlichen Schutzgeist (personal guardian

⁹⁰⁰ Peter Bolz, Im Zeichen des Sonnentanzes - Religiöses Weltbild und Ritualismus der Oglala-Sioux Nordamerikas, in: Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen: Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart, Bd. 3,2 Freiburg im Breisgau 1991 (291-303) S. 294.

⁹⁰¹ Francine du Plessix, Cleve Gray ”Who was Jackson Pollock ?”, in: Art in America, Nr. 55, Mai 1967, S. 48.

⁹⁰² B. H. Friedman 1973, o. S.

⁹⁰³ Siehe hierzu: die Mythe der Oglala, Lakota-Sioux, erzählt in der Version von Black Elk (Peter Bolz 1991, S. 291-303, S. 294).

⁹⁰⁴ Dorsey, A study of Siouan cults, in: Eleventh annual report 1889-90, S. 476.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 475-477.

⁹⁰⁶ Ake Hultkrantz, The masters of the animals among the Wind River Shoshoni, in: Ethnos, Nr. 4, 1961 (S. 198-218).

spirit), der ein Tier sein kann, von dem sie Eigenschaften übernehmen. Der Wolf erfährt bei den Shoshonen ebenfalls eine besondere Wertschätzung. Er findet Eingang in die indianische Mythologie als Schöpfergott und Herr der Tiere.

Was macht die Figur in *The She-Wolf* zu einem Totemtier und nicht etwa zu einer surrealen Gestalt? Diese Frage lässt sich unter anderem mit indianischen Bison-Darstellungen beantworten, die auf indianischer Felsenmalerei und auf einer bemalten Elchhaut der Plains-Indianer zu sehen sind, welche Pollock in der New Yorker Ausstellung von 1941 studieren konnte (49. Abb.).⁹⁰⁷ Stilistische Ähnlichkeiten in der künstlerischen Umsetzung des Tieres offenbaren sich in der Betonung wesentlicher Tiermerkmale, des gewölbten Bisonrückens, bei starker Vereinfachung der Körpergestaltung, und weiter in dem Verweis auf eine natürliche Malunterlage.

3.3 Das ethnologisch begründete Dämonische

Was den Titel seines Bildes anbelangt, so spricht Pollock von der Wölfin oder Wolfsfrau. Der mögliche Einwand auf die Übersetzung von *The She-Wolf* mit "Wolfsfrau", die Gestalt müsste einen größeren menschlichen Anteil enthalten, ist richtig, übersieht jedoch, dass der anderen Übersetzung mit "Wölfin" eine Figur ohne anthropomorphe Elemente gegenüberstehen sollte. Die Bezeichnung "Wolfsfrau" ist deshalb überzeugender, weil sie Bezug nimmt auf den ethnologischen Begriff des Totemtieres, wohingegen "Wölfin" nicht den Gedanken an ein Totemtier weckt. *The She-Wolf* übersetzt mit „Wolfsfrau“ ist auf die totemistische Auffassung eines Tieres ausgerichtet, in dem ein personifizierter Geist wohnt. Der Kopfschmuck eines Schamanen der Tlingit präsentiert eine kleine menschliche Figur in der Form einer Tierzunge, die aus dem Rachen eines Tierkopfes ragt.⁹⁰⁸ Ein Doppeltes ist mit dieser Schnitzerei ausgedrückt: Zum einen spricht das Tier symbolisch mit der Zunge eines Menschen, worin sich die personifizierte Seele äußert, zum anderen verkörpert die menschliche Figur den Schamanen selbst, welcher aus dem Tier herauspricht oder das Sprachrohr des Tieres ist.

Das in *The She-Wolf* mit dem Dämonischen verbundene Weibliche wirft ebenso wie bei den Bildern der Mondfrau und in *Pasiphaë* die Frage auf, weshalb Pollock das Dämonische mit Symbolen der Frau oder der Frau an sich verbindet und nicht etwa mit einem Mann in "Teufelsgestalt".⁹⁰⁹ In der Geschichte des Werwolfsglauben ist die Hexe, wie im Hexenhammer von 1487 beschrieben, ein Wesen, das sich durch Dämoneneinwirkung in Wölfe und andere Bestien verwandelt.⁹¹⁰ Der Begriff "Lykanthropie" meint entweder eine Hexe oder den Teufel, der sich in einen Werwolf verwandelt, oder ein von einem Dämon besessenes Tier.⁹¹¹ Die verwandten symbolischen Bedeutungen von Hund und Wolf können einen dämonisch geprägten Bezug zum Wesen der Frau herstellen. Eine Mythe der Iroquois verdeutlicht dies, welche von der Verwandlung einer Frau in einen Hund erzählt.⁹¹² Im praktischen Leben der Indianer zeigt sich dies unter anderem darin, dass die meisten Frauen

⁹⁰⁷ Frederic H. Douglas, R. D'Harmoncourt, *Indian Art of the United States* (1941) 1949, Abb. S. 25.

⁹⁰⁸ Rushing 1995, S. 114, Abb.Nr. 3.

⁹⁰⁹ Frick stellt eine Verbindung her zwischen dem Teufel als bösen Dämon und der Gestalt der Hexe. Den Ursprung des Hexenwesens erkennt er in den ältesten weiblichen Kulturen, die im Zusammenhang mit der Magna Mater, mit dem lunaren Prinzip und der aphroditischen Liebesgöttin Venus stehen. Frick gelangt zu der These, daß die 'Große Mutter' der Ursprung des weiblichen Teufels ist (Frick 1982, S. 190, 234-235, 248-250, 255, 279, 298, 309, 315-316, 318-319).

⁹¹⁰ Der Hexenhammer: Entstehung und Umfeld des Malleus maleficarum von 1487, Peter Segl (Hg.), Köln 1988.

⁹¹¹ Jane P. Davidson, *Hexen in der nordeuropäischen Kunst, 1470-1750*, Freren 1988, S. 106.

⁹¹² Erminnie A. Smith, *Myths of the Iroquois*, in: *Second annual report, 1880-81* (S. 51-116) S. 73.

sich weigern würden, ein Wolfsfell zu tragen.⁹¹³ Die Indianer gehen davon aus, dass Hexen die Gestalt von Tieren annehmen können. Eine Interpretation von *The She-Wolf* muss sich jedoch von der Figur der Hexe distanzieren, da es dafür keinerlei Beweise gibt. Vielmehr ist es naheliegend, in dem Frauenkörper die Symbolik des Weiblichen oder auch einen Gegenstand lunarer Prägung zu sehen.⁹¹⁴

Der Hinweis auf eine lunar geprägte Symbolik des Bisons in prähistorischer Zeit am Beispiel des Felsenwandreliefs der "Venus von Laussel" in der Nähe des französischen Lascaux findet sich in der antiken Mythologie bestätigt.⁹¹⁵ Das Auftauchen von Motiven mit intendierter Mondsymbolik in allen bisher besprochenen Kunstwerken der vierziger Jahre legt es nahe, ebenso bei *The She-Wolf* nach der sich hier erschließbaren Mondsymbolik zu fragen. Auch Max Ernst, der als Künstler in Pollocks unmittelbarer Nähe zu dessen Schaffenszeit Anfang der vierziger Jahre wirkte, hat in einigen Bildern und Skulpturen schon in den dreißiger Jahren bis zu seinem Tod der Mondsymbolik Ausdruck verliehen.⁹¹⁶

Was ich weiter ausführen möchte, ist die Verwandtschaft von *The She-Wolf* und der Figur des Werwolfes, beruhend auf der ihnen gemeinsamen Mondsymbolik und Magie-Komponente. Über Hunde als Symbole des Mondes berichtet Brinton, ausgehend von dem auffälligen Benehmen und Heulen der Hunde, vor allem bei Mondfinsternis - eine Besonderheit, die bei vielen Indianerstämmen bekannt ist.⁹¹⁷ Manfred Lurker spricht vom Dämonischen des in der Wildnis lebenden Wolfes und von Wolf und Hund als Todesdämonen, die ein "Bild für die Dämonie des Todesgeschehens" abgeben.⁹¹⁸ Der Wolf verkörpert die ruhelosen Seelen der Menschen, denen kein Begräbnis zuteil wurde. Von besonderem Interesse für die Bildinterpretation ist die Idee vom Wolf als Seelenträger.

Die Figur des Werwolfes ist im Volksglauben weit verbreitet. Es handelt sich dabei um eine Manifestierung menschlicher Besessenheit, der eine Fixierung auf ein angenommenes Dämonisches im Tier zugrunde liegt. Findeisen erklärt dieses Phänomen und den unterschiedlichen Rahmen, in welchem diese "altmenschheitlich-jägerische" Vorstellung in Erscheinung tritt. Tänzer mit Tiermasken stellen in Zeremonien den Geist oder Dämon dar, gegen den sich die Aufführung wenden soll. Findeisen erwähnt daneben das "mediumistische Trance-Erleben", was bedeutet, dass ein Mensch, unter Trance stehend, die Eigenschaften eines Tieres annimmt, später jedoch keine Erinnerung mehr daran hat. Dieses sogenannte Werwolfsmedium ist ein Mensch, der aus seinem Unbewußten tierische Eigenschaften schöpft und diese innerlich erlebt.⁹¹⁹ Einschlägige Lexika informieren über die dämonische Figur des Werwolfs und den bis in die Antike zurückreichenden Werwolfsglauben in seinen historischen und auch religiösen Dimensionen.⁹²⁰ Dabei fällt vor allem auf, dass für alle Völker und Kulturen eine gleiche Wurzel angenommen wird. Die Ethnologie weiß über zahlreiche indianische Beispiele vom Glauben an die Verwandlung eines Menschen in einen Wolf zu berichten, ebenso über Beispiele aus Europa, Asien und Afrika. "Die Vorstellung von

⁹¹³ Dorsey, A study of Siouan cults, in: Eleventh annual report, 1889-90, S. 477-479.

⁹¹⁴ Die Figur in *The She-Wolf* ist auf einen antiken mythologischen Ursprung zurückführbar, der auf Göttinnen lunarer Prägung hinweist. So erscheint Persephone in der Gestalt der Tierdämonen Löwe, Pferd und Hund. Diana wiederum ist eine Göttin der wilden Tiere und Herrin der Wölfe (S. 287, 295-296, 320, 322-324, 327).

⁹¹⁵ Joseph Campbell, The way of the animal powers: Historical atlas of world mythology, Vol. 1, London 1983, S. 66-68, Fig. 109.

⁹¹⁶ Astrit Schmidt-Burkhardt, Die Phasen der Nacht oder: Das kleine Einmaleins der Liebe, Hofheim 1993.

⁹¹⁷ Daniel G. Brinton, The Myths of the New World: A Treatise on the symbolism and mythology of the Red Race of America, Neuaufl., New York 1969, S. 143-146.

⁹¹⁸ Manfred Lurker, Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode, in: Antaios, Bd. 10, 1968/69 (S.199-216) S. 201, 213.

⁹¹⁹ Hans Findeisen 1956, S. 65-77.

⁹²⁰ Hans Biedermann, Dämonen, Geister, dunkle Götter, Graz 1989, S. 216-219. - Leander Petzoldt, Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister, München 1990, S. 181-183.

der Seelenwanderung, der vermeintliche Durchgang der menschlichen Seele durch thierische Körper, hängt eng damit zusammen und hat ihren Grund in dem uralten religiösen Glauben an die Wechselwirkung und Verwandtschaft aller lebendigen Wesen,“ so Richard Andree 1878.⁹²¹

Sagen aus dem Norden Europas über ”Menschen, die temporär Tiergestalt annehmen, bis sie durch Verbrennung ihrer tierischen Hülle dauernd zu Menschen werden”,⁹²² sind nach ethnologischer Deutung nur zum Teil Astralmythen (Gestirne), zumeist jedoch dem Werwolfsglauben entsprungen. Die Verbindung zwischen der Symbolik des Mondes und des Wolfes erweist sich auch darin, dass im Germanischen Wölfe als Ungeheuer betrachtet und für die Mondfinsternis verantwortlich gemacht werden;⁹²³ und darüber hinaus in der Idee, daß der Mond beim Weltuntergang von einem Wolf verschlungen wird.⁹²⁴

Das Bildsujet in *The She-Wolf* entspricht zwar annäherungsweise dem germanischen Werwolfsglauben, doch nicht überzeugend genug, da dort die Figur des männlichen Werwolfes vorherrscht. Außerdem erscheint ein Interesse des amerikanischen Künstlers am Germanentum abwegig. Tiere mit menschlichen Zügen erscheinen in der antiken Mythologie, in der christlichen Symbolik und bis in die neueste Zeit hinein mit unterschiedlicher Bedeutung. In mittelalterlichen Kunstwerken ersetzen Tiere symbolisch menschliche Charaktereigenschaften zum Zweck moralischer Veranschaulichung,⁹²⁵ wohingegen eine surrealistische Personifizierung von Tieren der Integration von Irrationalem und Disparatem dient. *The She-Wolf*, ein Kunstwerk, das zu den Anfängen des Abstrakten Expressionismus zählt, bezieht sich auf den indianischen Gedanken vom Tier als Totem, in dem sich eine Seelenverwandtschaft zwischen Mensch und Tier artikuliert. Mit der berühmten Aussage von Pollock (1942): ”Ich bin Natur”,⁹²⁶ ist eine Seelenverwandtschaft ausgesprochen, die eine veränderte religiöse Einstellung anzeigt. Pollock als Künstler des Abstrakten Expressionismus spricht von der Natur im totemistischen Sinn.

Landau erwägt einen Vergleich zwischen *The She-Wolf* und Rufino Tamayos *Tiere*, 1941 (50. Abb.),⁹²⁷ einem Kunstwerk, das einige Zeit vor der Fertigstellung von *The She-Wolf* im Museum of Modern Art in New exponiert wurde. Sie verweist auf Fritz Bultman, der sich daran erinnert, dass Pollock von einem dort ausgestellten Bild gesprochen hat.⁹²⁸ Ein Interesse Pollocks an Tamayo ist grundsätzlich nicht auszuschließen, da sich Pollock nachweislich Ende der dreißiger Jahre der mexikanischen zeitgenössischen Kunst zuwandte. Das Bild *Tiere*, beeinflusst von präkolumbischen Tierdarstellungen und Formen mexikanischer Volkskunst, drückt wie auch ein zweites Bild von Tamayo, *Löwe und Pferd*, 1942, mit den Worten von Jacques Lassaigue gesprochen, Grauen und Todesangst aus.⁹²⁹ In den Tierbildern von Tamayo vergegenwärtigt sich das Animalische. Furchterregende Wildheit und der grausame Kampf um Leben und Tod in der Tierwelt machen einen Verweis auf eine sogenannte rohe primitive Lebenswelt möglich. Im Gegensatz zu *The She-Wolf*, beschränkt

⁹²¹ Richard Andree, *Ethnographische Parallelen und Vergleiche*, Stuttgart 1878, S. 76; S. 62-80.

⁹²² Ehrenreich 1905 (S. 1-104) S. 70.

⁹²³ Ewa Chojecka, *Astronomische und astrologische Darstellungen und Deutungen bei kunsthistorischen Betrachtungen alter wissenschaftlicher Illustrationen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Veröffentlichungen des Staatlichen Mathematisch-Physikalischen Salons, Bd. 4, Berlin 1967, S. 72.

⁹²⁴ Wörterbuch der Mythologie: Götter und Mythen im Alten Europa, Hans H.W. Haussig (Hg.), Bd. 2, Stuttgart 1973, S. 71.

⁹²⁵ Beryl Rowland, *Animals with human faces: A guide to animal symbolism*, Knoxville 1973, Einführung, S. XV-XiX.

⁹²⁶ CR 4, 226.

⁹²⁷ Rufino Tamayo, *Texte von Octavio Paz, Jacques Lassaigue, Dt. übers. v. Karla Braun, B. Wolff*, Barcelona, München 1985, Abb.Nr. 20; S. 42.

⁹²⁸ Landau 1989, S. 119-121.

⁹²⁹ Rufino Tamayo, *Texte von Octavio Paz, Jacques Lassaigue*, 1985, S. 42, Abb.Nr. 20; Abb.Nr. 19.

sich Tamayo jedoch auf das Wesen des Tieres, wohingegen Pollock mit der Zwittergestalt und dem Pfeilmotiv die Verknüpfung von Mensch und Tier hervorhebt, deren tieferer Sinn in der im totemistischen Glauben verankerten Annahme ähnlicher innerer Empfindungen liegt. Das bei Tamayo und Pollock visualisierte Dämonische divergiert im Punkt des Schrecklichen. Tamayo bezieht sich mit dem Motiv der zähnefletschenden Tiere auf ein Angstgefühl, welches von der Bedrohung durch ein wildes Tier ausgeht. Pollock jedoch stützt sich auf Angst bedingte Chimären, die einer unbekanntem irrationalen Welt entstammen.

Claude Cernuschi (1992) schreibt über die Vereinigung von Mensch und Tier, das Thema der vierziger Jahre. Er spricht von primitiven und mythischen Bezügen, die sich in *The She-Wolf* offenbaren.⁹³⁰ Ein Blatt um 1944 (51. Abb.),⁹³¹ zeigt auf der Vorder- und Rückseite je eine Zeichnung. Die Zeichnung auf der Vorderseite stellt eine Gruppe mit drei Figuren dar. Eine menschliche Gestalt in sitzender Haltung mit auseinander gebreiteten Beinen, auf deren Schamgegend der Blick eines Hundes mit errigiertem Glied gerichtet ist, wird von rechts oben herab von einer Figur betrachtet, die schon in anderen Zeichnungen als Mondgesicht in Erscheinung trat. In Anbetracht des Kunstwerkes *Pasiphaë* und der sich darin bekundenden Anspielung auf die sexuelle Vereinigung des Stieres mit der Mondgöttin, findet sich in dieser Zeichnung eine weitere Variation des Mythos verarbeitet vor. Ein Verweis auf Picasso und die Figur des Minotauros erscheint naheliegend. Erstaunlicherweise führt die Zeichnung auf der Rückseite nicht zu einer Veranschaulichung der sich auf der Vorderseite anbahnenden Penetration, sondern sie präsentiert eine Symbiose zweier Wesen, vergleichbar jenes eigentümlichen Stadiums der Schwangerschaft. Allerdings erreicht die im Körper eingeschlossene Figur eine beträchtliche Größe, so dass in dieser Zeichnung vielmehr eine symbolische Vereinigung zum Ausdruck gelangt, wie sie in der totemistischen Idee einer Seelenverwandschaft in *The She-Wolf* anklingt und auf eine besondere Art und Weise eine personifizierte Seele meint.

Mit diesem Blatt erschließt sich der Zusammenhang von *Pasiphaë* und *The She-Wolf*. Vom Mythos der Pasiphaë und dem Thema der sexuellen Vereinigung eines Tieres mit einer Frau ausgehend, die Pollock als Bildsujet bei Masson und Picasso vorgefunden hatte, entwickelt Pollock, erotischen Sujets abgeneigt, aber von dem Gedanken einer Verflechtung von Tier und Mensch fasziniert, in der Auseinandersetzung mit indianischen Inhalten und deren Rezeption, ein Bildsujet, das thematisch auf die Seelenverwandschaft zweier Wesen anspielt. So kommt es, dass uns in *The She-Wolf* Motive begegnen, die von Picasso herrühren, deren Verarbeitung jedoch einem gänzlich neuartigen primitivistischen Sujet unterworfen ist. Die Abbildung eines Totemtieres in *The She-Wolf* mit dem primitivistischen Pfeilmotiv und des Frauenkörpers, in welchem sich die Symbolik des Weiblichen bekundet, ist sowohl das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem im Surrealismus behandelten Mythos der Pasiphaë, als auch das Resultat einer persönlichen Faszination an der Ethnologie sowie der Suche nach eigenen amerikanischen Bildgegenständen.

In einem Interview mit Sidney Janis bestätigt Motherwell 1967 die große Begeisterung der New Yorker Künstler an den Arbeiten von Masson. Doch persönliche Kontakte mit dem Künstler hielten sich in Grenzen, da dieser kein Englisch sprach.⁹³² In Amerika lebte Masson mit seiner Ehefrau von 1941 bis 1945 sehr zurückgezogen und besuchte New York nur selten.⁹³³ Die amerikanische Forschung geht bezüglich Komposition, Kalligraphie und der

⁹³⁰ Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and Significance, 1992, S. 52. In *Head*, ca. 1938-41, erkennt Cernuschi eine Rezeption von Motiven aus der Verarbeitung der Figur des Minotauros im Werk von Masson und Picasso (Abb. S. 48).

⁹³¹ CR 3, 717r; CR 3, 717v.

⁹³² Sidney Simon, Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An Interview with Robert Motherwell, in: *Art International*, Lugano, 11, Sommer 1967 (S. 20-23) S. 23.

⁹³³ Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 57.

Technik des Automatismus von einem direkten Einfluss auf Pollock in den frühen vierziger Jahren aus. Rubin streicht jedoch eher die Unterschiede heraus und setzt den Zeitpunkt vor 1940.⁹³⁴

Erstaunlicherweise hat sich Masson ebenfalls zur selben Zeit wie Pollock mit der Werwolf-Thematik beschäftigt. 1942 entstand das Bild *Loup garou* (Werwolf) (52. Abb.)⁹³⁵ und 1943 eine abstrakte Version davon,⁹³⁶ so dann weiß Sawin *Le Loup couleur d'automne* aus dem Museum in Grenoble anzuführen.⁹³⁷ *Loup garou* von 1942 ist das Bild einer großen biomorphen Form, die wegen ihres Umrisses und eines reißenden Oberzahnes an einen Wolfskopf mit Rumpf erinnert, wenngleich auch wesentliche gegenständliche Merkmale zur Identifikation fehlen und abstrakte organische Formen überwiegen.⁹³⁸ Das Thema der Verwandlung, im Sinn der Metamorphose von Elementen, Christa Lichtenstern spricht vom "biomorphen Formenwandel",⁹³⁹ steht hier im Vordergrund einer künstlerischen Umsetzung dessen, was Masson dem Bedeutungskanon des Begriffes "Werwolf" entlehnte. Eine Parallele zu *The She-Wolf* eröffnet sich im formalen Aspekt der Zwittergestalt, die ein Produkt der Metamorphose ist. Die Werwolfs-Figur eignet sich hervorragend zu jenen Überlegungen über die Metamorphose, wie sie der Surrealismus verarbeitet.⁹⁴⁰ Doch Pollock, der zwar den Gedanken der Metamorphose aufgreift, findet im totemistischen Glauben der Indianer eine neue Möglichkeit der künstlerischen Weiterentwicklung.

4. The Guardians of the Secret (1943)

Das Kunstwerk *The Guardians of the Secret*, 1943 (53. Abb.),⁹⁴¹ zeigt in der Bildmitte ein in der Horizontalen ausgebreitetes Rechteck, dessen weiße Grundfläche ungeordnet mit piktographischen Zeichen und schwarzen Linien, farbig untermalt, ausgefüllt ist. Es wird von zwei Figuren flankiert, welche die gesamte Höhe des rechten und linken Bildrandes einnehmen. Näher definiert wird die rechte Figur durch eine Maske mit großem blutunterlaufenen Auge und einem blockhaften Körper aus geometrischen Formen und strukturierenden Farbschlieren. Ein gelber Stab führt an der rechten Körperseite entlang. Der von der linken Schulter bis zum Boden hinabreichende schwarze Schal vermittelt den Eindruck eines verhüllenden Mantels. Analogien ergeben sich zwischen der linken und rechten Figur in Größe, blockhafter Körperhaltung und ähnlicher Körperproportion. Die linke Gestalt erhält einen geisterhaften Ausdruck vermittels einer Reihe von Rippenbögen des nackten Oberkörpers und hinabschwingender Linien, welche Gliedmaßen assoziieren, neben geometrischen Formen und einer raubkatzenartigen Maske. An der rechten Körperseite führt eine schwarze Leiste mit ornamentaler grau-weißer Struktur hinab, die jedoch auch als Teil oder Begrenzung des Rechtecks in der Bildmitte gelten kann.

Entlang des oberen Bildrandes sind auf blaugrauem Grund einzelne Tiere und ein undefinierbarer Gegenstand neben einzelnen unkonkreten Gebilden zu sehen. Rechts befindet

⁹³⁴ Ebd., S. 66-68, Anm. 59-66.

⁹³⁵ Bernard Noël, André Masson: *La chair du regard*, Vérone, Paris 1993, Abb. S. 12.

⁹³⁶ André Masson, Musée des Beaux Arts de Nîmes 1985, Abb. S. 88: *Le loup garou*, 1943, Pastell, Tusche/Karton, 45,5/61 cm, Studio Due Ci, Rom.

⁹³⁷ Sawin 1995, S. 340.

⁹³⁸ Zur Diskussion um die stilistische Einordnung des Oeuvre von André Masson, siehe: Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 13-15.

⁹³⁹ Christa Lichtenstern, *Metamorphose: Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Bd. 2, Weinheim 1992, S. 167ff.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ CR 1, 99.

sich ein schwarzer Fisch mit gelben Streifen, daneben ein roter Hahn in gekrümmter Haltung, auf den ein eingerolltes, mehrfüßiges Insekt sowie ein kelchförmiges weißes Gebilde mit eingeschriebenen Kreisen und punktuellen Farbakzenten folgt. Am unteren Bildrand erscheint ein großer liegender grau-weißer Hund oder Wolf, der von einer Reihe schwarzer Zeichen umgeben ist.

Einen frühen psychologischen Interpretationsansatz vertritt Oskar Bätschmann (1970), welcher den von Pollock auf die indianische Kunst bezogenen Begriff der Universalität mit dem Jungschen Begriff des Unbewussten gleichsetzt.⁹⁴² Die mythologischen Inhalte in *The Guardians of the Secret* sind demnach die "Vergegenständlichung der Archetypen des kollektiven Unbewußten".⁹⁴³ In der amerikanischen Forschung führt der psychologische Interpretationsansatz auf der Basis der Werke von C. G. Jung bei Freke (1972) zu einem Verweis ikonographischer Ergebnisse über eine ägyptische Herkunft des Hundes, die symmetrische Bildaufteilung (ägyptische Monumente) und die Hieroglyphen, auf den in Jungs "Psychologie des Unbewußten" zur Anschauung psychologischer Prozesse des Unbewussten angeführten Unterweltsgott Anubis.⁹⁴⁴ Das bewachte Geheimnis deutet er deshalb als das gehütete Unbewusste Pollocks eigener Psyche – der Ursprung seiner Kreativität. Gleichzeitig mit Freke erkennt Wolfe in der symmetrischen Bildaufteilung einen oberen Bereich des Bewusstseins und den Bereich des Geheimnisses als Unterbewusstsein.⁹⁴⁵ Rubin spricht vom Bild als Symbol der Libido, welche die Quelle von Geburt und Wiedergeburt im ewigen Naturkreislauf ist.⁹⁴⁶ Noch 1993 spricht Leja über Pollock mit dem Hinweis auf C. G. Jungs "Two essays on analytical psychology", in welchem die ägyptischen Wächter am Tor zur Unterwelt zur Erklärung des psychologischen Themas von Anima und Animus dienen.⁹⁴⁷ Der von Rushing (1995) in seinem Buch über den amerikanischen Primitivismus unterbreitete ethnologisch ausgerichtete Forschungsansatz liefert über *The Guardians of the Secret* interessante Ergebnisse,⁹⁴⁸ so dass schließlich Jürgen Harten (1995) in diesem Artefakt "ein Schlüsselwerk seiner Auseinandersetzung mit der Indianer-Kultur" erkennt.⁹⁴⁹

4.1 Der Bereich der Glyphen als indianischer Altar

Erstmals stellt Rushing (1995) indianische Altäre als ethnologische Vorlage für *The Guardians of the Secret* zur Diskussion. Der Altar der Zia Pueblo Schlangen-Zunft mit einer Sandmalerei und der Altar der Messer-Zunft der Zia Pueblo aus dem BAE von 1894, betrachtet er unter dem formalen Aspekt der Struktur der Altar-Darstellungen, ihrer Zwei-Dimensionalität und der Flachheit, was Rushing dazu veranlasst, in *The Guardians of the Secret* ein "Bild im Bild" zu sehen.⁹⁵⁰ Pollocks Primitivismus definiert er näher mit einer

⁹⁴² Vgl.: CR 4, D 52, S. 232.

⁹⁴³ Oskar Bätschmann 1970, S. 14.

⁹⁴⁴ David Freke 1972 (S. 217-221).

⁹⁴⁵ Judith Wolfe 1972 (S. 65-73).

⁹⁴⁶ William Rubin, Teil 2, 1979 (S. 72-91), S. 87-88. Er gibt zu Bedenken, dass Picasso das Thema der Libido in seiner Allegorie *La Vie* dargestellt hätte. Er verstärkt den Eindruck einer Picasso-Rezeption von Seiten Pollocks, indem er Picassos *Three Musicians* als Inspiration für *The Guardians of the Secret* in Erwägung zieht.

⁹⁴⁷ Leja 1993, S. 172.

⁹⁴⁸ W. Jackson Rushing 1995. - Ders., Ritual und Mythos, in: *Das Geistige in der Kunst*, 1988 (S. 273-295). - Landau 1989, S. 125-136.

⁹⁴⁹ Harten, Als Künstler noch Helden waren, in: *Ausst.-Kat. Siqueiros/Pollock*, Bd. 1, 1995 (S. 13-27) S. 24.

⁹⁵⁰ Rushing 1995, S. 181. – Siehe hierzu auch: William Rubin, Teil 2, 1979 (S. 72-91) S. 88.

”pan-indianischen Qualität”, in der sich seine assimilierende Methode der Aneignung indianischer Bildquellen verschiedenster Stämme offenbart.⁹⁵¹

Zur Ergänzung und Vertiefung der Hinweise Rushings können noch weitere ethnologische Quellen für *The Guardians of the Secret* zur Interpretation herangezogen werden. So ein Altar aus der Schlangen-Zunft (Snake Society) der Zuni (54. Abb.),⁹⁵² flankiert von zwei sitzenden indianischen Wächtern, die den Altar mitsamt den auf dem Boden aufgestellten, heiligen geheimen Kultgegenständen, darunter auch Tiere als magische Fetische und die Zeremonie als geheime Handlung bewachen. Diese Abbildung kann als Bildquelle geltend gemacht werden. Übereinstimmungen bezüglich der Bildkomposition ergeben sich in der Platzierung des Altares im Bildzentrum mit dem magischen Rechteck in *The Guardians of the Secret*; weiter in den beiden flankierenden Wächtern sowie den an der oberen Bildleiste in der Horizontalen summarisch angeordneten Kultgegenständen und den vor dem Altar liegenden Objekten.

Die einzelnen Objekte der ethnologischen Abbildung wurden von Pollock nicht in ihrer konkreten äußeren Form übernommen, sondern vielmehr in ihrer Bedeutung und Funktion. Kultgegenstände tragen allgemein den Wesenszug der Austauschbarkeit. Jeder Gegenstand kann zum Fetisch avancieren, so dass sich eine große Variabilität in der Ausprägung spezifischer Kultgegenstände ergibt. Dadurch bieten sich dem modernen Künstler in der Visualisierung eines Fetischs eine Vielzahl von Möglichkeiten.⁹⁵³ Im Unterschied zum Totem zeichnet sich der Fetisch durch seine Einmaligkeit aus. In der religiösen Konzentration auf den Einzelgegenstand erhält dieser eine magische Qualität.⁹⁵⁴

Auf weiteren ethnologischen Darstellungen von indianischen Altären der Zuni im BAE sind die Symbole, welche die Sonne als Vater und den Mond als Mutter wiedergeben, zu sehen sowie eine Sandmalerei und Wächter in Gestalt von Tieren, welche für die einzelnen Regionen der Welt stehen.⁹⁵⁵ Diese dienten Pollock insbesondere für die Anordnung von Tieren am oberen Bildrand als Quelle der Anregung. Dabei sorgte er für die künstlerische Umwandlung der ethnologischen Vorlage des indianischen Altar-Sujets in eine moderne Altar-Version. Da sich Pollock nachweislich auch in Ausstellungsbesuchen ein ethnologisches Wissen aneignete, ist es wahrscheinlich, dass er den Schrein der Hidatsa, welcher neben anderen zeremoniellen Objekten im Museum of the American Indian in New York aufgestellt war, gesehen haben dürfte.⁹⁵⁶ Somit konnte er Bildeindrücke, die er aus dem BAE und deren Erläuterungen gewonnen hatte, in der Betrachtung des realen Artefaktes festigen und vertiefen, was darüber seinen Bildkreationen zugute kam.

Eine andere Quelle für die summarische Anordnung der Tiere entlang des Bildrandes in der Form einer Bildleiste findet sich in der Zeitschrift ”Mexican Folkways”, die Pollock in seiner Privatbibliothek besaß.⁹⁵⁷ In der Ausgabe von 1928 erscheinen Abbildungen einer Tür, die anlässlich einer mexikanischen Ausstellung 1928 hergestellt wurde (55. Abb.).⁹⁵⁸ Naheliegender ist diese Bildquelle als Idee für Pollock, weil er sich insbesondere für die zeitgenössische mexikanische Kunst begeisterte. Auffallend ist die Wahl der Tiere für eine Tür-Dekoration

⁹⁵¹ Ebd., Anm. 87, S. 231.

⁹⁵² Matilda Coxe Stevenson, *The Sia*, in: Eleventh annual report 1889-90 (S. 9-157), Abb. S. 82, Tafel XV.

⁹⁵³ Zu beobachten bei Joseph Beuys, Günther Uecker oder Marcel Duchamp. - Manfred Schneckenburger, *Idol, Totem, Fetisch in der Moderne*, in: *Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972 (S. 539-553). - Werner Hofmann, *Magisches in der modernen Kunst - Grenzen und Entgrenzung*, in: *Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972 (S. 526-532). - Oto Bihalji-Merin, *Die Kunst als universale Erscheinung*, in: *Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst*, München 1972 (S. 2-11) S. 8.

⁹⁵⁴ James G. Frazer, *Totemism*, 1887, S. 1-2.

⁹⁵⁵ 23th annual report, 1901-02, S. 454, Tafel CVIII; S. 550, Tafel CXXVI; S. 551, Tafel CXXVII.

⁹⁵⁶ *Indian notes and monographs*, F. W. Hodge (ed.), *Guide to the Museum, Museum of the American Indian, first floor*, Heye Foundation New York 1922.

⁹⁵⁷ CR 4, ”Jackson Pollock’s Library”, S. 187-199.

⁹⁵⁸ *Mexican Folkways*, Mexico, Vol. 4, 1928, Abb. S. 20.

und die phantasiereiche Ausprägung der einzelnen Tierarten. Echse, Eule und ein kleiner Vogel am oberen Rand des linken unteren Türfeldes reihen sich an Gürteltier, Fisch, Taube und Wiesel.⁹⁵⁹ Die summarische Anordnung einzelner Gegenstände mit symbolstiftenden Bedeutungen ist auch bei einem Künstlerkollegen von Jackson Pollock zu beobachten. Bei Adolph Gottlieb finden sich aufgeteilte Felder mit einzelnen Tieren und Zeichen im Stil indianischer Piktographien. So ist die Abbildung eines gefährlichen Fisches mit scharfen Zähnen ein Motiv in *Expectation of Evil*, 1945 (1. Abb.),⁹⁶⁰ in der Reihe weiterer autonomer Bildzeichen, die sich gleichfalls in ihrer magisch-dämonischen Gestaltung auszeichnen. Mit dieser besonderen Form der Präsentation von Symbolen vertreten die frühen Abstrakten Expressionisten eine einfache und dennoch tiefgreifende Symbolsprache.

Der begleitende ethnologische Text zum Altar der Schlangen-Zunft beschreibt die theurgischen Riten der Sia und Zuni, in deren Mittelpunkt der Altar steht.⁹⁶¹ Geheime Kultverbände (secret cult societies) sorgen für die Heilung von Krankheiten. Verursacht werden Krankheiten nach der Auffassung dieser Verbände entweder durch okkulte Kräfte von Zauberern und Hexen oder durch verärgerte Tiere, zumeist Insekten.⁹⁶² Auf eine Krankheit, die von den Naturstämmen in diesem übernatürlichen Sinn verstanden wird, folgt die Austreibung derselben mit Hilfe von Fetischen und magischen Fertigkeiten. Zu diesem Zweck benutzen die Sia und Zuni Rituale, die sich der Altäre und der Sandmalerei bedienen. Die Sia lassen ihre Schamanen als Wächter agieren. Zeremonien zur Heilung von Krankheiten und selbst zur Erzeugung von Regen erfolgen unter einer Anzahl von Maßnahmen im Rahmen eines diffizilen Kultgeschehens.

Bei den Zuni können mit "secrets" auch die Instruktionen der Götter und der Geister an die Priester gemeint sein, welche diese Geheimnisse zur erfolgreichen Durchführung anonymer Zeremonien von Generation zu Generation in den Initiationsriten weiterreichen.⁹⁶³ Hierbei spielen die Wächter der sechs Regionen der Welt, und der Welt selbst, in Gestalt von auserwählten Tieren eine wesentliche Rolle. Jede Zunft (fraternity) kann ihre eigenen Tiere vorweisen, etwa die Klapperschlange, einen Dachs oder Wolf. Sie verkörpern die Götter der geheimnisvollen Medizin, weil sie die Geheimnisse der Heilung aufgenommen haben: "The secrets of Mystery medicine had been converted by the Divine Ones into beasts."⁹⁶⁴

4.1.1 Das Geheimnis als indianische Schutzgeister oder: Das Bild im Bild als Vision

Die Piktographien, Farbschlieren und unkonkreten Linien auf der Fläche des Rechtecks im Bildzentrum von *The Guardians of the Secret*, werfen die Frage danach auf, welche Bedeutung sich hinter dem abstrakt gestalteten Geheimnis verbirgt, worauf sich der Bildtitel bezieht. Die Frage nach dem Sinn des mitunter vielsagenden Bildtitels und danach wie sich dieser in den Motiven des Kunstwerkes niederschlägt, führt zu den ethnologischen BAE-

⁹⁵⁹ Ebd., Vol. 4, 1928, Abb. S. 20. Diese neuartige Motivwahl ist mit einer altertümlichen Komposition verbunden, die an toskanische Türentwürfe der Frührenaissance erinnert. Die Tür ist in sechs Felder aufgeteilt, wovon jedes Feld ein Relief eingerahmt mit einem Rautenvierpass mit der Darstellung einer Allegorie oder einer Art Medaillon enthält, die jeweils von einer Reihe einzelner Tiere begleitet werden (Vgl.: Gert Kreytenberg, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, 1984).

⁹⁶⁰ Ausst.-Kat., The pictographs of Adolph Gottlieb, Lawrence Alloway (et al.), New York 1994, Abb.Nr. 21.

⁹⁶¹ Matilda Coxe Stevenson, The Sia, in: Eleventh annual report 1889-90 (S. 9-157) Abb. S. 82, Tafel XV S. 73. – Siehe auch: die Altar-Abbildung der Schlangen-Zunft der Zuni mit einer Sandmalerei. Sie zeigt ein vierfüßiges Tier in einem quadratischen Feld, wovon Pfeile ausgesandt werden (S. 80, Tafel XIV).

⁹⁶² Siehe hierzu die Ausführungen im Kap. *The Moon-Woman Cuts the Circle* über die dämonische Bedeutung von Insekten.

⁹⁶³ 23th annual report, 1901-02, S. 408-410.

⁹⁶⁴ Ebd., S. 410.

Berichten über amerikanische Indianer. Es ist hier die Rede von den "guardian spirits". Das Wort "Geheimnis" kann neben anderen Bedeutungen auch den Sinn von geheimnisvollen Kräften enthalten oder mit dem adjektivischen Substantiv "Geisterhaftes" umschrieben werden. Deshalb ist es möglich, in der Untersuchung des Bildmotivs, eine Assoziationskette zwischen "The Guardians of the Secret" und "guardian spirits" zu bilden.

In den Erläuterungen zu den Dakota und Assiniboin vom Stamm der Sioux heißt es, dass jeder Indianer seinen eigenen besonderen Geist hat, der ihn bewacht (guardian spirit).⁹⁶⁵ Dieser Geist verleiht ihm große Kraft, auch im Kampf mit seinem Gegner. Der Museumsführer zum Museum of the American Indian in New York vermerkt zum Stamm der Nez Percés, dass ihre Religion auf dem Glauben an verschiedene Geister (spirits) und Kräfte basiert.⁹⁶⁶ In den Visionen der jungen Menschen kann während der Initiationsriten einer dieser Geister oder eine besondere Kraft in Erscheinung treten und als bewachender Geist (guardian spirit) zum individuellen Begleiter des Initiierenden manifestieren. Der "Guardian Spirit Dance" ist die heiligste und eine höchst mystische Zeremonie dieses Stammes, an der nur jene aktiv teilnehmen können, die mit einem bewachenden Geist gesegnet sind.⁹⁶⁷

Aus dem BAE ist weiter zu erfahren, dass die indianischen Mandan nichts tun, bevor sie nicht ihre bewachenden Geister befragt haben (guardian spirits).⁹⁶⁸ Bei den Mandan besitzt jeder Mann seinen eigenen Schutzgeist, der ein Tier oder ein anderes Objekt vertreten kann, welches ihm in seinen Visionen während der Initiationsriten begegnet ist. Die Anrufung des "Lord of Life" oder "The First Man", unter zurückgezogenem Fasten, Beten und der Verrichtung bestimmter Rituale, beschwört die Vision eines bestimmten Tieres. Nach dem Glauben der Hudson-Bay-Eskimo stehen alle Angelegenheiten des Lebens unter dem Einfluss einer höheren Kraft (greater spirit). Der Schamane allein kann mit dem Großen Geist in Verbindung treten, welcher für den Tod im allgemeinen verantwortlich ist. Das Austreiben und Fernhalten zerstörerischer und krankheitsstiftender Kräfte ist die Aufgabe des Schamanen.⁹⁶⁹

Neben den ethnologischen Zeitschriften, in denen die Figur des Schamanen vorgestellt wird, hat Pollock aus dem Bereich der Anthropologie Wissenswertes über den Schamanen erfahren. In der Schrift "Woman and religion" von Robert H. Lowie ist die Rede von einer alten Frau, welche zur Medizin-Frau avancieren konnte, weil sie durch Initiation die "guardian spirits" erlangt hatte, mit deren Hilfe sie die Natur zu beeinflussen versuchte.⁹⁷⁰ Auch in veröffentlichten Gedichten der von Pollock gelesenen Zeitschrift "Partisan Review" erscheint die Gestalt des Priesters als Diener der Unterwelt mit Bezügen zur Kultur der Naturvölker.⁹⁷¹

Noch vor Rushing erkannte Bättschmann (1970) in *The Guardians of the Secret* das "Bild im Bild".⁹⁷² Damit ist das mit Piktographien und Linien ausgefüllte Rechteck im Bildzentrum gemeint, welches er für das Geheimnis hält und wovon im Bildtitel die Rede ist.⁹⁷³ Er setzt

⁹⁶⁵ James Owen Dorsey, A study of Siouan cults, in: Eleventh annual report 1889-90 (S. 361-544) S. 475.

⁹⁶⁶ Indian notes and monographs, first floor, 1922, S. 115.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 115.

⁹⁶⁸ Dorsey, A study of Siouan Cults, in: Eleventh annual report, 1888-89 (361-544) S. 507.

⁹⁶⁹ Lucien M. Turner, Ethnology of the Ungava district, in: Eleventh annual report 1888-1889 (S. 167-350) S. 193-196. - Dies gilt ebenso für die Medizin der Indianer an der Nordwestküste (Hultkrantz 1994, S. 94-110).

⁹⁷⁰ Robert H. Lowie, Woman and religion, in: The making of man (1931) 1970 (S. 744-757).

⁹⁷¹ Louis MacNeice, The preacher, in: Partisan Review, Vol. 7, 1940, S. 316. - Vgl.: CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199.

⁹⁷² Oskar Bättschmann 1970, S. 15-22. Das Motiv des "Bildes im Bild" will er auch in *Search for a Symbol* und in *Pasiphaë* erkennen.

⁹⁷³ Landau versteht diese Zeichen als Hieroglyphen begleitet von Fischformen (Landau 1989, Kap. 7, Anm. 15, 20, 21, 22). Sie bringt die Hieroglyphen mit dem Aufsatz "Magic Circles" des Surrealisten Kurt Seligmann in Verbindung, veröffentlicht in der Zeitschrift "View", Feb.-März 1942. Hier sind Abbildungen aus dem Buch "Fourth Book of Occult Philosophy" von Cornelius Agrippa zu sehen. Diese dienten ihm als Quelle für die magischen Symbole (S. 131).

das Geheimnis mit einem Unerklärlichen gleich, als Symbol des Unbewussten und des Malens aus dem Unbewussten. Doch das Motiv des Bildes im Bild führt, für sich allein genommen, noch auf eine andere Spur. Die zwischen den Piktographien auf der weißen Grundfläche des Rechtecks aufziehenden kleinen Kreise in Verbindung mit Farbschlieren und Linien erinnern an blickende Einzelaugen und lassen auch an Augen von Fischen denken. Dies macht einen Verweis auf das Bild *Ocean Greyness*, 1953, möglich (56. Abb.).⁹⁷⁴ Dort quillen aus den kreisenden Wellen eines aufgerührten Gewässers grün, gelb und rot unterlaufene Augen hervor. Überhaupt haben wir es in dem Rechteck in *The Guardians of the Secret* infolge der eigentümlichen Kombination von abstrakter Farbbehandlung und piktographischen Elementen mit einem stilistischen Verweis auf die späteren abstrakten Werke zu tun: das Rechteck in Gestalt eines Kunstwerkes - die Offenbarung einer künstlerischen Vision, die selbst noch ein Geheimnis ist.⁹⁷⁵ Das Bild im Bild ist ein Motiv, welches Max Ernst im Zuge seiner surrealistischen Collage-Arbeiten einsetzte. *Le Surréalisme et la Peinture*, 1942, demonstriert, wie Loplop an einem abstrakten Bild malt.⁹⁷⁶ Werner Spies spricht vom 'Bild im Bild' als Wunscherfüllung.⁹⁷⁷ Er entdeckte dieses Motiv bei Max Ernst auch in seinem Roman "Une semaine de bonté", den Pollock in seiner Privatbibliothek besaß.⁹⁷⁸ Überraschend ist die Analogie zu *The Guardians of the Secret* hinsichtlich der Präsentation eines neuen Malstils.

Es ist möglich, eine Verbindung zwischen dem imaginären Kunststil, präsentiert als Geheimnis, und dem ethnologisch begründeten "Geheimnis" herzustellen. Pollock ist von den Visionen der Indianer begeistert gewesen, die sie künstlerisch in den Sandmalereien veranschaulichen. Die Sandmalereien finden ihre Bestimmung im Rahmen von geheimen Ritualen, welche dazu dienen, Krankheiten zu heilen oder das Geheimnis davon in Erfahrung zu bringen. Da für den indianischen Glauben die Wirkung von Schutzgeistern, häufig in Tiergestalt, grundlegend ist, wovon Pollock als Kenner indianischer Ethnologie wusste, erschließt sich auch das Auftauchen des Ideogramms der Fische innerhalb der Piktographien. Der Fisch wirkt dann als persönliches Totemtier Pollocks. Unter diesem Aspekt können die Tiere am oberen und unteren Bildrand als Fetische erklärt werden.

4.2 Die Wächter als Schamanen

Einige Hinweise führen zu der Identifizierung der beiden maskentragenden großen Figuren am linken und rechten Bildrand von *The Guardians of the Secret*, welche das Geheimnis bewachen oder ihre Zuständigkeit für das Geheimnis artikulieren. Das formspezifische Merkmal ihrer statuarischen, blockhaften Haltung spricht für eine Orientierung an indianischen Stelen, beispielsweise an den Kriegsgöttern der Zuni, welche in der von Pollock 1941 besuchten New Yorker Ausstellung "Indian Art of the United States" exponiert wurden.⁹⁷⁹ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist eine Anlehnung an indianische

⁹⁷⁴ CR 2, 369.

⁹⁷⁵ Parallel zur Ausstellung über indianische Kunst zeigte das Museum of Modern Art 1941 eine Klee-Retrospektive. Landau gibt zu bedenken, dass Pollock in dem piktographischen Stil von Klee eine Anregung gefunden haben könnte. Klee wurde bei Guggenheim permanent ausgestellt und war mehrmals in den Nierendorf Galerien in New York zu sehen. Nach Aussagen von Krasner stand Pollock Klee jedoch ablehnend gegenüber (Landau 1989, S. 131; Kap. 7, Anm. 23).

⁹⁷⁶ Werner Spies, Max Ernst: Loplop, die Selbstdarstellung des Künstlers, München 1982, Abb.Nr. 41, S. 30-36.

⁹⁷⁷ Ebd., S. 35.

⁹⁷⁸ CR 4, "Jackson Pollock's Library", S. 187-199.

⁹⁷⁹ Douglas (1941) 1949, S. 114.

Totempfähle ebenfalls denkbar. Doch in ihrer Funktion unterscheiden sich diese ethnologischen Objekte von jener Aufgabe, welche die Wächterfiguren im Bild von Pollock übernehmen. Zwar vermitteln die beachtlich großen Totempfähle vor den Hütten, das Beispiel der Kwakiutl aufgreifend, den Eindruck von Wächtern des Hauses, doch ihre ethnologische Bedeutung liegt in der Präsentation des ausgewählten Totems eines Clans. In diesem Sinn visualisieren sie die Symbole der Ahnen.⁹⁸⁰

Die groß angelegte plastische Arbeit *Steinbock*, 1948, (57. Abb.)⁹⁸¹ von Max Ernst vor dem Haus im nordamerikanischen Sedona,⁹⁸² gibt in ihren Figuren einen deutlich ethnologischen Bezug zu erkennen, den Sigrid Metken (1991) herausgestellt hat.⁹⁸³ Die anthropomorphen Gestalten mit Tierkopf erweisen sich in ihrer statuarischen Haltung ebenfalls als formale Rezeption der Totempfähle und bekunden analog zu den Gestalten Pollocks ihr Wesen als Wächterfiguren.

Max Ernst lebte von 1941 bis 1949 im amerikanischen Exil und wurde schon 1941 bei seiner Ankunft von Peggy Guggenheim begleitet.⁹⁸⁴ Er wirkte zu Beginn der vierziger Jahre in unmittelbarer Nähe von Pollock, da er und Pollock zur selben Zeit in der New Yorker Museumsgalerie von Guggenheim verkehrten. Eine Anekdote aus dem New Yorker Leben von Max Ernst erzählt, dass 1942, als das Bild von Ernst mit dem Titel *Junger Mann, beunruhigt durch den Flug einer nicht-euklidischen Fliege* in der Galerie von Betty Parsons ausgestellt war, ein junger amerikanischer Maler hereintrat und Ernst nach seiner Technik befragte.⁹⁸⁵ Weil Pollock wenige Jahre später die sich bei Ernst in diesem Bild abzeichnende Technik des Drippainting meisterhaft beherrschte, kann man in dem Unbekannten Pollock sehen, der zu dieser Zeit bei Betty Parsons unter Vertrag stand. Es ist deshalb nicht auszuschließen, dass Pollock Max Ernst persönlich kennengelernt hat. Dies legen weitere auffallende Parallelen nahe, die in der ethnologischen Auffassung von Bildmotiven liegen, vor allem die Vorstellung des Vogels als Totentier, die sich bei Ernst in der Figur des Loplop ausspricht, so dann insbesondere die gemeinsame Identifikation mit der Gestalt des Schamanen.⁹⁸⁶

Die Indianer Nordamerikas nennen Medizinmänner oder Schamanen neben "Männer der Kraft" auch "Männer des Geheimnisses" (Guardians).⁹⁸⁷ Bei den Maya und den Azteken finden sich ebenfalls Wächter, welche das Geheimnis hüten.⁹⁸⁸ Mit diesem Bezug zum Bildtitel von *The Guardians of the Secret* stellt sich der erste Beweis für die ethnologische Herkunft des Bildsujets ein. Mit "Guardians" sind die Wächter als Schamanen gemeint, die in ihrem Trancezustand geistig zu Orten reisen, wo sie die betreffenden Geister finden, von denen sie sich Hilfe erhoffen.⁹⁸⁹ Ihre Seelenreise ist an sich schon ein Geheimnis, und der Schamane selbst steht mit seinem Äußeren, seinen Aufgaben und seiner Wirkung symbolisch

⁹⁸⁰ Joseph Campbell, *The way of the animal powers: Historical atlas of world mythology*, Vol. 1, London 1984, S. 187ff.

⁹⁸¹ Ausst.-Kat., Max Ernst: Retrospektive zum 100. Geburtstag, Einführung von Werner Spies (Hg.), Mit Beiträgen von K. v. Maur, S. Metken, U. M. Schneede, S. Wilson, München 1991, Abb.Nr. 222.

⁹⁸² Sigrid Metken, >>Zehntausend Rothäute...<<: Max Ernst bei den Indianern Nordamerikas, in: Ausst.-Kat., Max Ernst, München 1991 (S. 357-362).

⁹⁸³ Ebd., S. 357-362. - Schmidt-Burkhardt spricht von Totemfiguren in *Male and Female*, 1942, die Pollock mittels der Orientierung an mexikanischer Kunst gewonnen hat (Astrit Schmidt-Burkhardt, Max Ernst: Die Phasen der Nacht oder: Das kleine Einmaleins der Liebe, Hofheim 1993, S. 56-57).

⁹⁸⁴ John Russell, Max Ernst: Leben und Werk, Köln 1966, S. 120-139.

⁹⁸⁵ Ebd., S. 126-128. - Ausst.-Kat., Max Ernst: Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1975, S. 54.

⁹⁸⁶ Carola Giedion-Welcker, Max Ernst, in: Max Ernst, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1963 (S. 11-17).

⁹⁸⁷ Ake Hultkrantz, Schamanische Heilkunst und rituelles Drama der Indianer Nordamerikas, Aus dem Amerik. v. K. Dietzfelbinger, München 1994, S. 45-46.

⁹⁸⁸ Burland, *Mythology of the Americas*, 1970, S. 149; 169.

⁹⁸⁹ Hultkrantz 1994, S. 45-47. - Burland, *Mythology of the Americas*, 1970, S. 49.

für das Geheimnis. Mircea Eliade schreibt über das Mysterium schamanischer Initiation, welches von Tod und Wiedergeburt handelt.⁹⁹⁰ Darüber hinaus berichten die von Pollock gelesenen Beiträge über Schamanismus im BAE vom Austausch mit übermenschlichen Kräften, von spirituellen Erscheinungen und Beschwörung mit Hilfe magischer Künste.⁹⁹¹

Weil der Schamane alle ihm übertragenen Aufgaben magisch löst und er dies auch nur kraft des animistischen Glaubens der Naturstämme mit einer spirituellen Methode vermag, hängt allem, was er vollführt, die Aura des Geheimnisvollen oder Visionären an.⁹⁹² So kann das im Bild *The Guardians of the Secret* thematisierte Geheimnis, welches in seiner eigentlichen Bedeutung abstrakt gedacht ist und eine abstrakte Umsetzung bei Pollock einfordert, auf einer anderen Bedeutungsebene auf die "geheimnisvollen" Tätigkeiten des Schamanen bezogen werden, so dass mit "Geheimnis bewachen" alle die von dem Schamanen auf magische Weise vollbrachten Arbeiten gemeint sind.⁹⁹³ Dazu gehören das Erkennen und Heilen von Krankheiten und das Stellen von Prognosen in Fragen, welche die Bereiche Jagd, Krieg, Ernte und Natur betreffen; ebenso das Bewahren der Tradition und der Mythen eines Stammes sowie die Bannung teuflischer Kräfte, welche Tod, Krankheit oder Unglück verursachen.⁹⁹⁴ Bei den Ojibwa übergaben einstmalige Geister (spirits) dem ersten Menschen Geschenke zur Verlängerung des Lebens: eine heilige Trommel für die Kranken, damit die Geister zu ihrer Mithilfe angerufen werden, eine heilige Rassel, um das Leben eines Patienten zu verlängern, Tabak zum Zeichen des Friedens und einen Hund als Begleiter. Der erste Mann avancierte unter der Anweisung dieser Geister zum Schamanen. Das gesamte Wissen eines Schamanen stammt daher von den Geistern, dessen ausführendes Werkzeug er ist und mit denen er in Kontakt treten kann.⁹⁹⁵ Weiter ist aus dem BAE zu erfahren, dass Gegenstände in Ritualen auch stammesmedizinischen Charakter haben können. Fast jeder Stamm besitzt seine eigene Stammesmedizin, um welche die Stammesmythen und die Zeremonien kreisen, und von welcher das Wohlergehen des Stammes abhängt.⁹⁹⁶

Die Schamanen der Eskimo entwerfen Masken, welche übernatürliche Wesen mit grotesken Gesichtern darbieten, die sie in ihrer Ekstase geschaut haben.⁹⁹⁷ Sie glauben an eine duale Existenz aller Lebewesen und an die Kraft der Tiere, sich menschliche Glieder, Züge oder eine menschliche Gestalt einzuverleiben. Bei Festen tragen die Beteiligten Masken mit der Abbildung von totemistischen Tieren. Der Maskenträger fühlt sich als das von ihm

⁹⁹⁰ Mircea Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt: Versuch über einige Initiationstypen*, Frankfurt a.M. 1988.

⁹⁹¹ Tenth annual report, 1888-89, S. 490. Der Begriff ist vom Asketischen des Sanskrit abgeleitet und fand seine ursprüngliche Anwendung in der Religion verschiedener Stämme in Nordasien.

⁹⁹² Kuno Mauer, *Das neue Indianer Lexikon: Die Macht und Größe der Indianer bis zu ihrem Untergang*, München 1994, S. 303-306. - Ulrich van der Heyden, *Indianer-Lexikon: Zur Geschichte und Gegenwart der Ureinwohner Nordamerikas*, Berlin 1992, S. 282. - Ake Hultkrantz, 1994, S. 29-43. - Die Übernahme des piktographischen Stils ist für Rushing ein Indiz für das Interesse Pollocks an Archaischem und Primitivem (Rushing 1988, S. 284-285).

⁹⁹³ Ake Hultkrantz 1994, S. 29-43. - *Indian notes and monographs*, Third floor, 1924, S. 140-141.

⁹⁹⁴ Kuno Mauer 1994, S. 303-306. - Ulrich van der Heyden 1992, S. 282. - Tenth annual report 1888-89, S. 490. - Hultkrantz 1994, S. 45-50; 240-256. Die Heilung erfolgt ebenso übernatürlich, wie die Krankheit entstand. Der Schamane stößt auf einen ratgebenden Geist oder er schaut die bestimmten innewohnenden bösen Geister, die er identifizieren kann, was die Kenntnis der verschiedenen Geister voraussetzt. Die Religion der Indianer Nordamerikas ist geprägt von der Idee einer kosmischen und spirituellen Harmonie aller Wesen; Krankheit und Schmerz stört diese. Der Schamane hat die Aufgabe diese Störung aufzuheben. Die Zurückführung des Kranken geschieht zuweilen in Form von Ritualen, auch Dramenritualen. Die Medizin der Navajo besteht aus Masken, Altären, Gebetsstöcken, Maismehl und Sandmalereien als Landkarten des Weltalls (S. 240). Heilrituale der Zuni und Navajo sind geprägt von Rezitationen und Rollenspielen. Sie zielen auf die Erhaltung der Einheit und Harmonie des Kosmos ab. Am Schluss wird der Patient mit der Sandmalerei in Berührung gebracht, zum Beispiel indem er hineintritt. Der Kranke wird dadurch wieder in die Harmonie des Kosmos integriert.

⁹⁹⁵ Tenth annual report, 1888-89, S. 492.

⁹⁹⁶ 17th annual report, Part 1, 1895-96, S. 242.

⁹⁹⁷ 18th annual report, Part 1, 1896-97, S. 394.

vorgeführte Tier oder denkt, dass die Kräfte des von ihm nachgeahmten Tieres auf ihn übergehen.⁹⁹⁸

Die Verknüpfung von Schamane, praktischer Religiösität und totemistischem Glauben, in welchem Tiere, Pflanzen oder Gegenstände eine Verehrung erfahren, erklärt sich am Beispiel der Zuni. Von den Zuni im Südwesten Amerikas ist bekannt, dass die Heiler ihre Kräfte im Trancezustand von den Tiergöttern der Steinfetische erhalten sollen. Die Tiergötter sind die Schutzpatrone der Heiler und gleichzeitig die Schutzgeister des bestimmten Jagdtieres. Das Einweihungsritual eines Schamanen ist eine Tod- und Wiedergeburtzeremonie, wobei der Heiler mit den Kräften jenes Tieres wiedergeboren wird, welchem er in seinen Visionen begegnet ist. "Jede Körperschaft besitzt in ihrem Versammlungshaus einen reich geschmückten Altar. Auf ihm liegen die Steinfetische der Tiergötter und viele andere heilige Gegenstände."⁹⁹⁹ Auf diesen ethnologischen Grundlagen aufbauend, lässt sich ein schlüssiger Zusammenhang zwischen den verschiedenen Bildmotiven und des Bildsujets in *The Guardians of the Secret* ermitteln. Als Wächter eines Rituals benötigt der Schamane allgemein zur Ausübung seiner Aufgaben Fetische und oder Totems.¹⁰⁰⁰ Dadurch enträtselt sich auch das Vorhandensein der Tiere, welche in *The Guardians of the Secret* ebenfalls die Rolle von Wächtern des Geheimnisses übernehmen.

Der Zauberer des südamerikanischen Tieflands stellt sich mit folgenden Attributen vor: Kürbissrassel, Schemel in Tiergestalt, Zeremonialstäbe und Schnupfgeräte.¹⁰⁰¹ Auffallend ist der lange Stab des rechten Wächters in *The Guardians of the Secret*, der als Zeremonialstab des Schamanen wirken könnte. Sie definieren sich über ihre enge Beziehung zum Vogel. Der Schamane trägt Federschmuck, um an der spirituellen Kraft des Vogels teilzuhaben, oder er strebt mit Hilfe von Drogen eine Verwandlung in einen Vogel an, um den Kosmos zu bereisen.¹⁰⁰² Es sei an dieser Stelle an zwei Tuschzeichnungen von Pollock erinnert, die Indianertrachten, Masken, Rasseln und Totems enthalten.¹⁰⁰³

Langhorne interpretiert *Naked Man*, ca. 1938-41 (58. Abb.),¹⁰⁰⁴ als Selbstporträt Pollocks. Das Motiv der Stammesmaske mit indianischem Federschmuck ist für sie der Hinweis auf seine Vision einer Berufung zum Künstler, welcher er die Gestalt des Schamanen gibt.¹⁰⁰⁵ Vermittels der Federn bezieht sich Pollock auf die ethnologisch begriffene Symbolik des Fluges eines Vogels als schamanistische Reise.¹⁰⁰⁶ Reise und Metamorphose sind Stichworte

⁹⁹⁸ Ebd., S. 394-395.

⁹⁹⁹ Hultkrantz 1994, S. 226-227; 229-232.

¹⁰⁰⁰ Tenth annual report, 1888-89, S. 492. Der BAE berichtet über die Funktionsweise der Fetische bei den Algonquians. So sollen sie Feinden Unglück bringen oder auch sexuelle Liebe erzwingen.

¹⁰⁰¹ María Susana Cipolletti, Schamanismus und die Reise ins Totenreich - Religiöse Vorstellungen der Indianer des südamerikanischen Tieflands, in: Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen: Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart, Ioan P. Culianu (Hg.), Mit Beiträgen von Peter Bolz u.a., Bd. 3,2 Freiburg im Breisgau 1991, S. 265-290.

¹⁰⁰² Besonders charakteristisch ist seine Beziehung zu Raubtieren, insbesondere zum Jaguar, der ihm ein Helfer ist oder in den er sich verwandelt. Cipolletti betont die Relevanz der Ethnoastronomie für dieses Gebiet, da diese Indianer das Firmament wie einen mythischen Text lesen (Cipolletti, 1991, S. 266-268)

¹⁰⁰³ Messinger 1990 (S. 59-66) S. 62, Abbn. 14/15, 25.

¹⁰⁰⁴ CR 1, 80; Landau 1989, farb. Abb. S. 60.

¹⁰⁰⁵ Langhorne 1989 (S. 66-92). Einen Hinweis hierauf gibt das von ihr geführte Interview mit Tony Smith am 6.3. 1973 (S. 79). Von besonderer Wichtigkeit ist eine von Langhorne genannte im Besitz von Pollock befindliche Kopie des Berichtes von Dorsey über "Siouan cults" aus dem BAE, Vol. 11, 1889-90, S. 435-50. Langhorne vermag in *Naked Man* die Symbolik von Sonne und Mond aufzuzeigen (Anm. 76-78).

¹⁰⁰⁶ Gordon bringt *Naked Man* mit Max Ernst und seinem Vogelmenschen aus "Une semaine de bonté" in Verbindung. Doch muss Gordon insofern widersprochen werden, als Pollock im Besitz des Buches in der Ausgabe von 1943 war, so dass es für das Kunstwerk, welches um 1938-41 datiert wird, als Quelle nicht in Frage kommt (Donald E. Gordon, Department of Jungian amplification, I: Pollock's "Bird", or how Jung did not offer much help in myth-making, in: Art in America, 68, Okt., Nr. 8, 1980, S. 43-56). – Wolfe 1972 (S. 65-73) mit

bei der schamanistischen Handlung. Tiere wie der Vogel, der Jaguar und die Schlange spielen eine Rolle dabei.¹⁰⁰⁷ Der Schamane, eine Schlüsselfigur im Werk von Pollock, ist in *The Mad Moon-Woman* das Gegenüber einer Verrückten und wird hier in seiner Aufgabe als Heiler anschaulich. In dieser Funktion ist er verantwortlich für die Austreibung von bösen Geistern. In *Pasiphaë* betreuen Zauberpriester die Zeremonie eines Opferrituals. Und in *The Guardians of the Secret* agieren sie als Wächter eines geheimen Rituals. Solchermaßen erschließbare ethnologische Bezüge aus dem Frühwerk Pollocks sprechen dafür, seine späteren abstrakten Gemälde im Sinn visualisierter Visionen, gewonnen in einem spirituellen Trancezustand, vergleichbar der Navaho-Sandmalerei,¹⁰⁰⁸ zu interpretieren, oder eine Bilddeutung gemäß eines schamanistischen Selbstheilungsprozesses nahezulegen.¹⁰⁰⁹

Die amerikanische Malerei kann zwar auf eine Tradition indianischer Bildsujets zurückblicken,¹⁰¹⁰ doch Jackson Pollock gelingt die Einführung einiger neuer indianischer Entlehnungen. Die Figur des Schamanen erscheint in der Kunst der USA im großen Stil erstmals bei Jackson Pollock. Möglicherweise wurde er in dieser Motivschöpfung von Max Ernst angeregt, doch ein Nachweis über eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Künstlern konnte bisher nicht erbracht werden. Es steht fest, dass die Figur des Schamanen im Werk von Jackson Pollock im Abstrakten Expressionismus von Einmaligkeit ist. Vereinzelt sind indianische Bildsujets im künstlerischen Umkreis von Pollock auszumachen, so eine Gruppe von Indianern bei Robert Motherwell in *Indians*, 1944,¹⁰¹¹ und vor allem in den Piktographien von Adolph Gottlieb, doch eine in dieser Deutlichkeit, Häufigkeit und Vielfältigkeit vorgestellte Übernahme indianischer Motive ist im Abstrakten Expressionismus nicht weiter zu beobachten.

4.3 Die einzelnen Tiersymbole und das Symbol der Maske in der Funktion von Fetischen und in der Rolle von Wächterfiguren

Einen weiten Teil des unteren Bildrandes in *The Guardians of the Secret* besetzt ein liegender Hund, welcher in seiner relativen Größe, im Vergleich zu den kleineren Tieren am oberen Bildrand, auf seine Bedeutsamkeit in der Rangabfolge der zahlreichen Bildmotive besteht. Die vielschichtige Symbolik des Hundes vermag Pollock auch in anderen Bildern in der ersten Hälfte der vierziger Jahre auszusprechen. Das Auftauchen des Hundes im Verbund mit einem Hahn sowie anderen hund- und hahngestaltigen Zwitterwesen in *"Animals and Figures"*, 1942 (59. Abb.),¹⁰¹² gibt einen Eindruck von Pollocks dämonischer Umsetzung von Lebewesen. Unweigerlich erinnert diese Zeichnung an den surrealistischen Gedanken der Metamorphose, welcher in *Pasiphaë* und *The She-Wolf* ansatzweise mitschwingt. Doch mit *The Guardians of the Secret* beweist Pollock eine andere Intention des Tiermotivs, welches er

einem Verweis auf *Painting*, ca. 1938, worin sie einen vogelartigen Kopf erkennt (S. 66). Hierbei erwähnt sie auch den Aspekt der Metamorphose (S. 66).

¹⁰⁰⁷ Ive Bonnefoy, Bd. 1, 1981, S. 546-553.

¹⁰⁰⁸ Rushing 1995, S. 189; 283-284. - Bättschmann ist bislang der einzige Autor, welcher die Wurzeln der Sandmalerei im Begriff der Fruchtbarkeit und der Natur sucht (Oskar Bättschmann 1970, S. 12).

¹⁰⁰⁹ Doyon-Bernard, Jackson Pollock: A twentieth-century Chavín schaman, in: *American Art*, Washington, Vol. 11, Nr. 3, Herbst 1997 (S. 8-31).

¹⁰¹⁰ Abraham A. Davidson, *Early American modernist painting 1910-1935*, New York 1981. – Vereinzelt erscheinen vor allem Porträt-Darstellungen von Häuptlingen (William H. Gerds, *Art across America: Two centuries of regional painting 1710-1920*, 3. Bde., New York 1990; *Amerikanische Malerei: Von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart*, Aus d. Amerik. von Lilly von Sauter, Genève 1969).

¹⁰¹¹ Ausst.-Kat., Mark Rothko, 1903-1970, New York 1978, Abb.Nr. 33, S. 47.

¹⁰¹² CR 4, 961.

hier, von Verzerrungen weitestgehend verschont, direkt und unverstellt, um seiner reinen symbolischen Aussage willen, summarisch angeordnet, in den Kontext einer dämonisch-magischen Handlung stellt. Hierbei vermag Pollock eine vielschichtige Bedeutung des Hundes anzusprechen, worin letztlich ein Hinweis auf sein methodisches Verfahren der Vieldeutigkeit liegt. Es bestätigt sich darin seine Fähigkeit, verschiedene Bedeutungen in einer symbolischen Figur zusammenzufassen, die ihre tiefe Aussagekraft als selbständiges, reines Motiv innerhalb einer bestimmten Handlung voll entfalten kann.

Landau erkennt in der Figur des Hundes den ägyptischen Anubis, Wächter am Tor zur Unterwelt.¹⁰¹³ Die stilistischen Merkmale der ägyptischen Vignetten aus dem Metropolitan Museum, auf welchen Anubis in starker Vereinfachung und zeichnerischer Ausprägung abgebildet ist, erinnern an Felsen- oder Höhlenmalereien.¹⁰¹⁴ Eine stilistische Eigenheit, die bei *The She-Wolf* erscheint und Pollocks Übernahme piktographischer Merkmale vorchristlicher Kulturen oder Stammeskunst bestätigt. Auch in der schakalähnlichen Gestalt und in der liegenden Haltung ergibt sich eine Übereinstimmung zwischen Pollocks Figur des Hundes und der Gestalt des Anubis. Der Hund bei Pollock in der Funktion eines symbolischen Wachhundes behütet gemeinsam mit den stehenden Figuren die Psyche des Malers nach Elizabeth Frank.¹⁰¹⁵ William Rubin bezieht sich auf den Hund als Attribut der Unterweltsgöttin Hekate – eine Anspielung auf die Thematik der Schrecklichen Mutter,¹⁰¹⁶ die auch in den Mondbildern und in *Pasiphaë* anklingt.

Lurker bemerkt über den Hund hinsichtlich des Todessymbolen, dass dieser neben seiner Eigenschaft als Seelenträger und Totengeleiter "nicht nur Führer der Unterwelt, sondern auch ihr Wächter" ist.¹⁰¹⁷ Selbst in der indianischen Mythologie und Symbolsprache hat der Hund eine der Unterwelt zugeordnete Bedeutung. Der heulende Hund in der Nacht wird bei den Tupis, Creeks und Iroquois mit dem Mond verbunden. Er ist das Symbol für die Göttin der Nacht und des Mondes, vergleichbar den von Hunden begleiteten griechischen Göttinnen Hekate und Diana.¹⁰¹⁸ Im Aztekischen gibt Xolotl der Sonne bei ihrer Reise durch die Nacht das Totengeleit.¹⁰¹⁹ Lurker schreibt über die Symbolik des Coyoten in nordamerikanisch-indianischen Mythen, der häufig in Beziehung zum Wolf gesetzt wird, dass er nicht nur ein Symbol für den Tod ist, sondern sogar ein Bild für die Bosheit abgibt.¹⁰²⁰ Die Verehrung des hundeähnlichen Koyoten bei den Schoschonen und anderen nordamerikanischen Indianern erlaubt es, vermöge seines totemistischen Gehaltes, der Figur des Hundes in *The Guardians of the Secret*, in Anbetracht der anderen Tiere am oberen Bildrand, ebenfalls einen totemistischen Sinn zuzusprechen. Eine derartige primitivistische Umdeutung des Hundes rückt in *The She-Wolf* in den Mittelpunkt der Bildinterpretation.

Krasners Aussage von 1967, derzufolge Pollock in dem Hund eine Vaterfigur gesehen hat,¹⁰²¹ lässt den Rückschluss zu, dass Pollock Tiere im ethnologischen Sinn als Totemfiguren betrachtete. Die Idee, ein Hund, beziehungsweise ein Tier sei Stellvertreter des Vaters, ist grundlegend für den Ahnenglauben der Indianer. In ihrem persönlichen Totem oder in ihrem

¹⁰¹³ Landau 1989, S. 127. - Manfred Lurker, Lexikon der Götter und Dämonen, 2. erw. Aufl., Stuttgart 1989, S. 32.

¹⁰¹⁴ Ebd., Abb. S. 127.

¹⁰¹⁵ Elizabeth Frank 1984, S. 44.

¹⁰¹⁶ William Rubin, Teil 1, 1979 (S. 104-123) S. 117. Rubin diskutiert alle bisherigen Interpretationen des Hundes.

¹⁰¹⁷ Manfred Lurker, Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode, in: *Antaios*, Bd. 10, 1968/69 (S. 199-216) S. 206.

¹⁰¹⁸ Daniel G. Brinton, *The myths of the new world*, 2. Aufl., New York 1969, S. 143-146.

¹⁰¹⁹ Manfred Lurker 1969 (S. 199-216). - Der Hund erfährt in seiner Stellung als höchste Gottheit im aztekischen Huanca eine besondere Verehrung (Brinton 1969, S. 143-146).

¹⁰²⁰ Ebd.

¹⁰²¹ Landau 1989, S. 127.

Stammestotem - häufig das Sinnbild eines bestimmten Tieres, lassen sie den Geist der Ahnen weiterleben, indem sie sich mit ihm identifizieren. Pollock nannte einen seiner Hunde Ahab, worin er nicht nur seine Wertschätzung für das Buch von Melville äußerte, sondern gleichfalls seine Ansicht über den Hund als beschützenden Begleiter und Respekt gebührendes Wesen. Ahab ist in "Moby Dick" das direkte Gegenüber des dämonischen weißen Wales. Er tritt als Mittlerfigur zwischen einer rationalen und einer irrationalen Welt auf, womit er in dieser Funktion eine Parallele zu der symbolischen Wächterfunktion des Hundes an der Schwelle zur Unterwelt offenbart. Auch ein Totem hat die Aufgabe, zwischen der Welt des Seins und einer spirituellen Welt zu vermitteln. Den Bezug zu Melvilles "Moby Dick" konnte Landau in dem gestalteten Rechteck im Bildzentrum herstellen.¹⁰²² Sie deutet den Bildkomplex psychologisch als Gehalte seines Unterbewusstseins in Anlehnung an C. G. Jungs Reise in das Unbewusste und eine bildhaft ausgesprochene Nachtseefahrt. Letztendlich sieht sie auch in diesem Bild die Analogie zwischen seiner künstlerischen und seiner sexuellen Kraft ausgedrückt.

In der rechten Hälfte des oberen Bildrandes ist ein roter Hahn wiedergegeben. Er findet seine ursprüngliche "Bedeutung in der magisch-religiösen Bilderwelt der Azteken",¹⁰²³ wo er auf einem Codex als Gottheit mit Adlerklaue erscheint. Die Abbildung des indianischen Hahnes wurde von der spanischen Geistlichkeit im 16. Jahrhundert entdeckt und für die Inkarnation des Teufels gehalten.¹⁰²⁴ Dieser Inhalt stimmt mit der dämonischen Prägung der Figur im Bild von Pollock überein. Im hawaiianischen Voodoo, das afrikanischen Ursprungs ist und in Amerika weitverbreitet,¹⁰²⁵ übernimmt der rote Hahn eine rituelle Funktion. Im Voodoo-Ritual trägt ein Mann, zu dessen Ehren das Ritual abgehalten wird, einen roten Hahn, das Symbol seiner arroganten Männlichkeit. Der heilige Hahn als Talisman repräsentiert die gesammelten spirituellen Kräfte.¹⁰²⁶

Der Sinn des Hahnes bei Pollock erschließt sich auch mit der indianischen Symbolik des Adlers und der Federn.¹⁰²⁷ Die Indianer verbinden mit dem Vogel einen spirituellen Gehalt. Vor allem ist es die schamanistische Vorstellung des Fluges als Reise zu den Geistern ihrer Totems – ein seelischer Vereinigungswille, der in ihrem totemistischen Glauben verankert ist.¹⁰²⁸ Bei Pollock erscheint diese ethnologisch begründete Symbolik des Vogels in *Bird* und in *Naked Man*, datiert um 1938-41 (58. Abb.). Der Hahn in seiner Funktion als Wächter agiert in der griechischen Mythologie als Attribut der Göttinnen Demeter und Athene.¹⁰²⁹ Die Rolle des Wächters erklärt sich, wie schon bei der Figur des Hundes, aus seiner besonderen Nähe zu einer spirituellen Welt, welche er behütet oder wo er vermittelnd eintritt.

Statt die Abbildung des Hahnes allein psychologisch als Verarbeitung eines traumatischen Erlebnisses zu deuten - ein Hahn stahl die abgerissene Fingerkuppe des jungen Pollock bei

¹⁰²² Ebd., S. 132, 136.

¹⁰²³ Lise Lotte Möller, Der indianische Hahn in Europa, in: Art the ape of nature, Studies in honor of H. W. Janson, New York 1981 (S. 313-340) S. 314. Möller unterbreitet hierin eine Ikonographie des Hahnes. - Knaurs Lexikon der Symbole, Hans Biedermann, München 1989, S. 175-177. - James Hall, Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western art, London 1994, S. 15-16.

¹⁰²⁴ Ebd. (S. 313-340).

¹⁰²⁵ Karen McCarthy Brown, Mama Lola: A vodou priestess in Brooklyn, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991, Vorwort; S. 111ff.

¹⁰²⁶ Ebd., S. 93-94. - Lucy P. Mair, Magie im Schwarzen Erdteil, München 1969, S. 235-238.

¹⁰²⁷ Der Adler spielt unter dem Namen "Thunderbird" eine Rolle in den Mythen der Haida und Kwakiutl. Er ist so gewaltig und furchterregend, dass er sogar den Killerwal erbeuten kann (Burland, Mythology of the Americas, 1970, S. 42). - Waldman erwägt einen Vergleich zwischen den Künstlern Pollock und Max Ernst. Sie verweist auf die Ernstsche Vogelgestalt "Loplop" und das Vogelmotiv in Pollocks *Bird* (Ausst.-Kat., Mark Rothko, 1903-1970, New York 1978, S. 40).

¹⁰²⁸ Sonne oder Mond werden bei manchen Stämmen auch als Vögel beschrieben.

¹⁰²⁹ Knaurs Lexikon der Symbole, Hans Biedermann, München 1989, S. 175-177.

einem Unfall,¹⁰³⁰ ist es sinnvoller, das Einzelmotiv im Verbund mit den anderen Bildmotiven als Teil einer komplexen Handlung zu betrachten. Wie es aus den zahlreichen indianischen Altarabbildungen und ethnologischen Beiträgen im vom Pollock gelesenen BAE zu entnehmen ist, enthält das ethnologische Sujet eines von Wächtern umstellten geheimnisvollen Altares Fetische in der Gestalt von Tieren.¹⁰³¹ Weshalb Pollock einen roten Hahn wählt und rechts davon einen Fisch plaziert, statt ein gängiges indianisches Totemtier zu nehmen, etwa den Bär oder Biber, erklärt sich vielleicht mit der Motivwahl Pollocks, die sich nicht nur auf einen Kulturkreis beschränkt. Gemeinsam ist diesen Tiermotiven die Unterweltsymbolik und der dämonische Charakter, den sie in Ritualen annehmen oder in ihrer Funktion als Mittler am Tor zur spirituellen Welt bekunden.

Der Hahn taucht in Zeichnungen von Pollock auf. Ein Blatt um 1943 zeigt zwei Hähne im Verbund mit Schlangen und anderen bizarren Formen, die sich alle gegenseitig in ihrer dämonischen Erscheinung bestätigen.¹⁰³² In einer weiteren Zeichnung findet sich die surrealistische Umsetzung des Hahnes mit einem menschlichen Gesicht, welchem ein großes Einzelauge entgegenblickt.¹⁰³³ Einige Jahre vor Pollock, vermochte Picasso den Hahn als Motiv in eine dämonische Handlung zu integrieren. Als das Opfer einer Frau funktioniert er in *Frau mit Hahn*, 1938 (18. Abb.),¹⁰³⁴ und in *Woman Slaughtering Goat*, 1938, mit Altar und Opferblut. Picasso unterlegt dem Hahn in diesen Bildern die Symbolik des Männlichen, dem die Rache der Frau gilt. Das Thema der rituellen Opferung ist bei Picasso infolge des Spanischen Bürgerkrieges, des Nazionalsozialismus und des Geschlechterkampfes gesellschaftskritisch intendiert, weshalb er den Menschen als humanes Wesen in Frage stellt.¹⁰³⁵ Im Gegensatz zu Picasso fehlt bei Pollock jegliche gesellschaftskritische oder politische Anspielung. Pollock rückt die Beziehung zu einer magisch-dämonischen Welt in den Vordergrund der Bildmitteilung.

Für das Insekt am oberen Bildrand an der linken Seite des roten Hahnes in *The Guardians of the Secret* können mehrere ethnologische Bildquellen geltend gemacht werden. Rushing nennt eine indianische Tonschale der Mimbres, an deren oberen Randbereich ein Insekt erscheint. Die Schale wurde in der von Pollock besuchten New Yorker Ausstellung "Indian Art of the United States", 1941, gezeigt.¹⁰³⁶ Ein weiteres Exponat dieser Ausstellung ist ein bemalter Poncho der Apachen aus Arizona mit der Abbildung einer Art von Tausendfüßler (60. Abb.).¹⁰³⁷ Das Tier vertritt einen Gott, der mit den mächtigen Kräften der Erde und des Himmels verbunden ist, woraus die Medizinmänner ihre magische Kraft beziehen. Im BAE finden sich weitere Abbildungen von Töpferware der Hopi mit Darstellungen von Insekten als Tausendfüßler.¹⁰³⁸ Diese Tierart ist ebenfalls auf Artefakten der Azteken zu sehen.¹⁰³⁹

Rushing erschließt jedoch noch keine auf das Kunstwerk bezogenen Inhalte. Die ethnologische Symbolik der Insekten erlaubt es hingegen, das Tiermotiv in die komplexe Aussage der Bildmotive einzubinden. Ausgehend von der Annahme, es handle sich bei den

¹⁰³⁰ Landau ist der Meinung, dass die rechte Figur ihren Arm nach dem Hahn ausstrecke, was jedoch formal kaum nachzuvollziehen ist (Landau 1989, S. 127).

¹⁰³¹ Matilda Coxe Stevenson, *The Sia*, in: Eleventh annual report, 1889-90 (S. 9-157) S. 78, S. 81. Hierin auch zur Funktion und zum Wesen der Fetische.

¹⁰³² CR 3, 697: Bürste, Feder, Tinte, Farbstifte/Papier, 47,6/62,8 cm, Coll. Mrs. Lorna Reis Poe, Los Angeles.

¹⁰³³ CR 3, 685: Feder, schwarze Tinte/orangefarbenes Papier, 30,4/22,8 cm, Lee Krasner Pollock.

¹⁰³⁴ Ludwig Ullmann, *Picasso und der Krieg*, Bielefeld 1993, Abb. S. 189.

¹⁰³⁵ Willard E. Misfeldt, *The theme of the cock in Picasso's oeuvre*, in: *Art Journal New York*, Winter 1968, 69, Nr. 28,2 (S. 146-154) S. 165.

¹⁰³⁶ Rushing 1995, Abb. S. 180. - Douglas 1949, Abb. S. 88. - Landau erwägt daneben eine embrionale Form (Landau 1989, S. 125-136).

¹⁰³⁷ Douglas, 1941, 1949, Abb. S. 20.

¹⁰³⁸ 22th annual report, 1900-1901, S. 132; S. 131 Fig. 79.

¹⁰³⁹ Henri Stierlin, *Die Kunst der Azteken und ihrer Vorläufer*, Stuttgart 1982, Abb. 137.

Insekten um Parasiten, ist es aufschlussreich, dass der Ethnologe Ehrenreich Parasiten zu Attributen des Mondes erklärt.¹⁰⁴⁰ Naturvölker führen die fleckige Erscheinung des Mondes auf einen Parasitenbefall zurück. Alles Parasitäre, wie das von Schlangen durchfahrene Gorgonenhaupt, weist auf den Mondcharakter des Gegenstandes hin.¹⁰⁴¹ Ehrenreich erwähnt daneben die parasitäre Eigenschaft des Blutsaugens,¹⁰⁴² die in Volksmythen in Verbindung mit dem Mond die Figur des Vampirs prägte.¹⁰⁴³ In *The Guardians of the Secret* kommt die dämonische Bedeutung des Insekts innerhalb eines sich durch Magie auszeichnenden Bildsujets zur Geltung.

Rushing will in dem kelchartigen weißen Gebilde, links am oberen Bildrand, die Maske eines kannibalischen Geistes, eine Tsonoqua-Maske aus dem Gebiet an der Nordwestküste erkennen.¹⁰⁴⁴ Doch kann weder diese Maske noch die in dem Aufsatz von Graham abgebildete Maske, welche häufig für Kunstwerke von Pollock aus den vierziger Jahren herangezogen wird,¹⁰⁴⁵ und auch nicht eine afrikanische Maske, die Landau in Erwägung zieht,¹⁰⁴⁶ zu tatsächlichen formalen oder stilistischen Vergleichen reichen. Im Fall dieses unkonkreten Bildmotivs ist ein formspezifischer ethnologischer Quellennachweis unmöglich, so dass von einer direkten Rezeption eines speziellen Artefaktes abgesehen werden muss.

Die Platzierung des Gebildes, welches im weitesten Sinn eine Maske ausbilden könnte, in der Reihe der einzelnen Tiere, die ihrem Wesen nach Totemfiguren sind und in dieser besonderen Bildkomposition die Funktion von Fetischen im Rahmen eines indianischen Altar-Sujets übernehmen, lässt es ebenfalls in seiner Funktion als Fetisch oder Totem gelten. Die Fetischierung der möglichen Maske im Unterschied zu den Masken tragenden Wächterfiguren hat eine Entledigung ihrer ursprünglichen Bedeutungen zur Folge. Über die ethnologische Bedeutung von Masken berichtet der BAE. Der Beitrag von W. H. Dall erklärt die Maske in ihrer Schutzfunktion, ihrer sozialen Symbolhaftigkeit im Zusammenhang mit religiösen Zeremonien und Spielen, in ihrem Sinn, humoresken Vorstellungen zu genügen, sowie in ihrer Notwendigkeit, individuelles Attribut des Kriegers zu sein, welcher damit ein Abbild seiner Fähigkeit, mit den übermenschlichen und mysteriösen Kräften in Beziehung zu stehen, zur Schau stellt.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁰ P. Ehrenreich, Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas, in: Zeitschrift für Ethnologie, Jg. 37, Supplement, Berlin 1905, S. 82-83. Schlangen und Ameisen zählt er auch zu den Parasiten.

¹⁰⁴¹ Die Azteken glauben, dass auf dem Mond ein Jaguar lebe, der die unrühmlichen Seelen fresse, daher sehen sie im Gefleckten des Jaguars eine lunare Symbolik (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 4, 1950, S. 63). – Für bestimmte Naturvölker offenbaren Parasiten eine ausgesprochene Mondsymbolik, welche auf den Tod und den Bereich der Unterwelt verweist. Siecke spricht davon, dass schönes langes Haar ein Attribut des Mondes ist. Bezeichnenderweise verwandelte Minerva das schöne Haar der Medusa aus Eifersucht in Schlangenhaar (Ernst Siecke, Mythologische Briefe, Berlin 1901, S. 103-108).

¹⁰⁴² P. Ehrenreich 1905, 2. Anm.; S. 82-83.

¹⁰⁴³ Richard Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche, Stuttgart 1878, S. 80-94.

¹⁰⁴⁴ Rushing 1995, S. 180. Die Tsonoqua-Maske wurde zwar 1941 auf der Ausstellung "Indian Art of the United States" in New York gezeigt, sie erscheint jedoch nicht in dem begleitenden Ausstellungskatalog, sondern in der Zeitschrift "Art News", 34, Feb. 1, 1941. Tsonoqua ist ein Ungeheuer, welches Kinder verschlingt, nachdem es sie mit einem Pfeifen angelockt hat (S. 574).

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 183. Er erwägt die Rezeption einer Maske der Inuit-Eskimo für *Night Sounds*, ca. 1944, und für *Birth*, ca. 1938-1941.

¹⁰⁴⁶ Landau 1989, S. 126. Die afrikanische Maske könnte er bei Peggy Guggenheim oder in den Völkerkundemuseen in New York gesehen haben.

¹⁰⁴⁷ W. H. Dall, On masks, labrets, and certain aboriginal customs, in: Third annual report 1881-82 (S. 73-204).

4.4 Ergebnis: Die Bildwerdung von Ursprüngen des Glaubens

Die Schrift "The influence of ancient Egyptian civilization in the East and in America" von G. Elliot Smith ist in "The making of man" enthalten,¹⁰⁴⁸ dessen amerikanische Ausgabe aus dem Jahr 1931 im Besitz von Pollock war. Hierbei ist die Betonung der ägyptischen Kultur herauszustreichen, die im Bild von Pollock mit dem Anubis und dem Grabhöhlencharakter des Raumes wirksam wird. Wesentliche Impulse erhielt Pollock durch den in dieser Schrift formulierten Gedanken, dass verschiedene Kulturen letztlich auf eine gleiche Quelle zurückzuführen sind. G. Elliot Smith wirft die These auf, dass die alten Kulturen auf dem Wege der Seefahrt mit ägyptischen Einflüssen gespeist wurden, so auch die präkolumbische Zivilisation Amerikas.¹⁰⁴⁹ Der Aufsatz bestätigt Pollocks synthetischen Umgang mit Symbolen und mythologischen Figuren verschiedener Kulturen und macht ihn zu einem Künstler mit einer kulturübergreifenden Symbolsprache, der Bildaussagen einen universalen Charakter verleiht.

Die Vehemenz, mit der im Expressionismus Motive afrikanischer Naturstämme entlehnt wurden, um zu einer impulsiveren Ausdruckssprache zu gelangen, sorgte für eine bis zum heutigen Tag anhaltende wandelbare künstlerische Rezeption von Kunst und Kultur der Naturvölker. Kandinskys Begeisterung an sibirischer Folklore und Ethnographie und die im Russischen gängige Auffassung vom Schamanen als Künstler gipfelt bei ihm im Malen als schamanistische Selbstheilung, da er unter Wahn und Alpträumen litt.¹⁰⁵⁰ Analog zur piktographischen Weltkarte auf der Trommel des sibirischen Schamanen begreift Kandinsky das Kunstwerk als abstrakte Weltentstehungskarte.¹⁰⁵¹ Seine eigenen Seelenbedrängnisse erkannte er im Spiegel der Zeit und formulierte programmatisch die Heilung der Kultur im Almanach des Blauen-Reiters.¹⁰⁵² Die Surrealisten entdecken in primitiven Kulturen das Vorbild einer Einheit des Kosmos,¹⁰⁵³ wobei der Schamane für die Erhaltung dieser ganzheitlichen Erfahrung Sorge trägt. Der Künstler als Schamane ist ein neuer Gegenstand in der surrealistischen Kunst, die versucht ist, vermittels der Integration von Irrationalem und Disparatem einen harmonischen Ausgleich herzustellen.

Dagegen betont Pollock die Beziehung zu einer magisch-irrationalen Welt im Schamanismus auf der Grundlage eines totemistischen Glaubensverständnisses. Aussagen seines Freundes Fritz Bultman zufolge, hätten er und Pollock häufig über "Magie und den schamanistischen Kult der Reise in spirituelle Welten" gesprochen.¹⁰⁵⁴ Dem liege, so Rushing, der Glaube Pollocks zugrunde, die spirituelle Welt sei die letztendliche Natur des Selbst.¹⁰⁵⁵ Im Gegensatz zu primitivistischen Kunstwerken des Expressionismus, in denen der Ausdruck der

¹⁰⁴⁸ G. Elliot Smith, The influence of ancient Egyptian civilization in the East and in America, in: The making of man (1931), 1970 (S. 393-420).

¹⁰⁴⁹ Ebd., für Smith findet die Reise in die Unterwelt ihren Ursprung in der ägyptischen Todesvorstellung.

¹⁰⁵⁰ Peg Weiss, Kandinsky and Old Russia: The artist as ethnographer and shaman, New Haven, London 1995, S. 72-76, 79ff.

¹⁰⁵¹ Ebd., S. 79ff., S. 108. Kreisformen versinnbildlichen bei ihm Weltkreationen und sind wie der "Reiter" Ausdruck einer neu gesehenen Welt. - Kandinsky war auf der Ausstellung "Art of Tomorrow" 1939 in New York zu sehen. Sie zeigte ausschließlich abstrakte Werke, zumeist mit einer geometrischen Formsprache (Ausst.-Kat., Art of Tomorrow, Solomon R. Guggenheim Foundation New York 1939).

¹⁰⁵² Ebd., S. 76ff. Der Blaue Reiter (St. Georg) ist eine Metapher des Schamanismus (Transport) und soll heilende Inspirationen liefern. Das Titelbild des Almanachs von 1914 präsentiert den Blauen Reiter mit einem indianischen Federschmuck (S. 76, Abb. 72). Der Federschmuck des sibirischen Schamanen bedeutet, dass er die Flügel eines Vogels besitzt, mit denen er die Reise in eine andere Welt unternimmt.

¹⁰⁵³ Elizabeth Cowling, The Eskimos, the American Indians and the Surrealists, in: Art History, Vol. 1, Nr. 4, Dez. 1978 (S. 484-500). Sie betont den Aufsatz von Kurt Seligmann in "Minotaure", Nr. 12-13, Mai 1939, über "Indian totemic legends" und "Tsimshian Indian". - Vgl.: Landau 1989, S. 255, Kap. 6, Anm. 13.

¹⁰⁵⁴ Rushing 1995, S. 189.

¹⁰⁵⁵ Ebd.

Figur ins Erschreckende verzerrt ist, etwa in *Missionar*, 1912,¹⁰⁵⁶ von Emil Nolde, will der Schamane bei Pollock in seinem geheimnisvollen Wesen verstanden werden. Die zum Fetisch avancierte Maske im 20. Jahrhundert kann wie im Expressionismus Ausdrucksträger von Emotionen sein. So rezepiert Emil Nolde volkstümliche Karnevals- und Stammesmasken und verleiht ihnen in *Maskenstilleben*, 1911, einen brutalen Zug.¹⁰⁵⁷ Pollock dagegen macht die Maske in ihrem wesenseigenen Dämonischen in der Funktion eines Fetischs einer magisch evokativen Handlung dienstbar.¹⁰⁵⁸ Diese Entwicklung führt zu der Ausprägung eines neuen Bildgegenstandes in der Nachkriegskunst: der Totenmaske. Es sei hier auf *Le Masque de la mort*, 1949, von Max Ernst verwiesen,¹⁰⁵⁹ aber auch auf die in neuester Zeit bei Arnulf Rainer auftretenden Totenmaske, dessen künstlerisches Schaffen stark von der Todesthematik durchsetzt ist.¹⁰⁶⁰

Inspiziert von James Frazers "Der goldene Zweig", welcher die Methode der Verbindung von Mythen verschiedener Kulturen zu einer These über Magie vorstellt,¹⁰⁶¹ betont Pollock in seinen primitivistischen Motiven die magische Komponente. In *The Guardians of the Secret* ist eine Form von Nachahmungsmagie dargestellt, die anhand der Ausführungen von Frazer nachvollziehbar ist.¹⁰⁶² Im Mittelpunkt des primitivistischen Bildsujets eines indianischen Rituals bei Pollock steht die Beschwörung von spirituellen Kräften auf der Basis eines totemistischen Glaubens. Die abgebildeten Tiere stehen für etwas, mit dem sie, jedes für sich genommen, im übertragenen Sinn verbunden sind, das jedoch in weiter Entfernung liegt. Ihre Hinzunahme zur rituellen Zeremonie beschwört ihre jeweiligen Zuständigkeitsbereiche. Auffallend an den Bildsujets der vierziger Jahre ist ihre Zuweisung zu dem, was der zivilisierte, moderne Mensch mit einem Unheimlichen verbindet: Mond, Totem, primitive Rituale, Magie, Zauberer. Pollock wählt solche angstbesetzten Sujets und betont in ihnen das Magische, Geheimnisvolle, nicht das Grausame. Sein Primitivismus, der von Angstbesetztem ausgeht, bewahrt die dunkle, dämonische Symbolik der Motive, nimmt ihnen jedoch durch abstrahierte Formen und ein statisches Moment ihren bedrohlichen Charakter; dadurch erhält die Betonung des Geheimnisvollen eine esoterische Prägung.¹⁰⁶³

In *The Guardians of the Secrets* agieren keine Dämonen im eigentlichen Sinn, aber die Handlung, die Masken und das Personal erfahren eine dämonische Konnotation. Der Begriff

¹⁰⁵⁶ Donald E. Gordon, Deutscher Expressionismus, in: Primitivismus 1984 (S. 377-415) S. 390-391. Nolde orientiert sich in seinem Bild *Missionar* an einer Yoruba-Skulptur und einer Tanzmaske der afrikanischen Bongo (S. 393). Es sei an dieser Stelle auch auf die *Afrikanische Holzskulptur*, 1919, von Max Pechstein verwiesen (Abb.Nr. 511).

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 391. – Siehe auch das Motiv der Maske in der Spukwelt von James S. Ensor (Wieland Schmied 1973, S. 384).

¹⁰⁵⁸ Über die Maske in der Kunst des 20. Jahrhunderts siehe: Manfred Schneckenburger, Idol, Totem, Fetisch in der Moderne, in: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972 (S. 539-553) S. 495ff.

¹⁰⁵⁹ Max Ernst, Oeuvre-Katalog, Max Ernst: Werke 1939-1953, Bearb. v. Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, 5. Bd., 2. Aufl., Houston (Texas), Köln 1987, S. 256, 76. Abb. - Die Totenmasken der Naturvölker offenbaren einen direkten Bezug zu der Idolatrie oder dem Fetischismus des Toten. Sie werden auf oder zu den Idolen gelegt (W. H. Dall, On masks, labrets, and certain aboriginal customs, in: Third annual report, 1881-82, S. 73-204; S. 95). - Zur fratzenhaften Maske entstellt sind die Gesichter der Figuren bei Karl Hofer in *Höllenfahrt*, 1947, so G. Köhrmann (Ausst.-Kat., Karl Hofer, Köln 1975, o. S.). - W. Schmalenbach diagnostiziert der Maske im Werk von Paul Klee eine Entwicklung zum "tragisch-dämonischen Bildsymbol", die sich in den späten Arbeiten zu erkennen gibt (Ausst.-Kat., Paul Klee, Düsseldorf 1964, S. 142). – Zu Klee und dem Motiv der Maske siehe auch: Herbert Read, Bild und Idee, 1961, S. 139.

¹⁰⁶⁰ Ernst-Gerhard Güse, Arnulf Rainer: Malerei 1980-1990, Stuttgart 1990, S. 101-112.

¹⁰⁶¹ James George Frazer, Der goldene Zweig, 1977, Vorwort, S. XI.; S. 18.

¹⁰⁶² Ebd.

¹⁰⁶³ Dieses stilistische Merkmal ist auch in *Hexen-Schmiede*, 1936, von Paul Klee und in *Faust und Phantom*, 1953, sowie in *Kommender Traum*, 1952, von Willi Baumeister beobachtbar (Ausst.-Kat., Paul Klee: Konstruktion-Intuition, Städt. Kunsthalle Mannheim, Stuttgart 1990, S. 124; Will Grohmann, Willi Baumeister: Leben und Werk, Köln 1963, Kat. 1466; 1464).

”dämonisch” ist vom Begriff ”Dämon” ableitbar.¹⁰⁶⁴ Der Handlung, den Masken und dem Personal ist ein Unnatürliches, Nicht-Reales eigen. Sie erfüllen das Charakteristikum der Träger- und Überbringerschaft. In ihrer Gestalt liegt die Bereitschaft und die Fähigkeit, zwischen einer realen und irrealen Welt zu vermitteln, die durch eine mittelbar ausgesprochene Mondsymbolik und Todesthematik ihren Bezug erhält. Nach ihrer Herkunft befragt,¹⁰⁶⁵ entstammen die als Schriftzeichen und Glyphen deutbaren Piktographien des in der Bildmitte gestalteten ”Geheimnisses” der Sphäre des Geistes, dem Reich des Intellekts, aus welchem Bücher, Schriftrollen, die Sprache und die Schrift hervorgehen. Die Zeichen fungieren als Überbringer und Träger eines geistigen Wissens aus dem spirituellen Bereich. Nicht die Psyche des Malers muß bewacht werden,¹⁰⁶⁶ sondern das Magische, Dämonische an sich. Eine Welt der Transzendenz ist das Thema des Kunstwerks.

Der Fetisch in der Kunst des 20. Jahrhunderts übernimmt dieselbe Aufgabe wie der Fetisch bei Naturvölkern. Er ist ein Gebrauchsgegenstand für religiöse Zwecke. Ist der Fetisch des 20. Jahrhunderts ein religiöser Gegenstand, so hat er christliche Symbole ersetzt. Der Altar bei Pollock ist ein heidnischer Opferaltar.¹⁰⁶⁷ Der Fetisch und der heidnische Opferaltar stehen für eine veränderte Religiösität, die einen christlichen Glauben auf seine Ursprünge hinterfragt und deutlich macht, dass christliche Vorstellungen einen Ersatz gefunden haben. Anbetung ist nicht mehr auf Gott, Christus oder Maria ausgerichtet, sondern auf ein selbstbestimmtes Objekt, den Fetisch. Ein Indiz für die Austauschbarkeit dessen, was angebetet wird. Anbetung wird somit zu einer individuellen Angelegenheit, die sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die Fetischierung von Alltagsgegenständen ausgedehnt hat.¹⁰⁶⁸ Das Phänomen der Anbetung und Beschwörung kann von der reinen Farbe ausgehen oder sich im Rausch des Malprozesses in späteren Kunstwerken von Pollock bekunden.

Religion und Glauben stehen im Dienst des Menschen. Es geht dem Menschen stets darum, wie er am besten mit seinen Lebensverhältnissen zurechtkommt, ob nun im Urwald oder in einer Industriegesellschaft. Was Jackson Pollock als Künstler des Abstrakten Expressionismus an der Kunst und Kultur der Naturvölker interessiert,¹⁰⁶⁹ ist, ausgehend von einer im weitesten Sinn vergleichbaren Existenzangst, die Frage nach den ursprünglichen Wurzeln von Religion – die Grundlegung eines Glaubens auf der Basis elementarer Gedanken in einer Zeit in der die eigene Religion dem Verfall preisgegeben werden muss.

5. Totem Lesson 1 (1944) und Totem Lesson 2 (1945)

Das den gesamten Bildraum einnehmende Totem in *Totem Lektion I*, 1944 (61. Abb.),¹⁰⁷⁰ besteht aus einer Figur mit zwei unterschiedlichen Köpfen, welche dem Totem seinen bipolaren Charakter verleiht. Der höhere Kopf am linken oberen Bildrand entspricht der Form eines Totenschädels mit implizierter Todessymbolik. Das glotzende Auge des Totenschädels ist blutunterlaufen und erinnert an Augen gefährlicher Raubtiere. Schnauzenförmig verläuft

¹⁰⁶⁴ Encyclopedia of World Art, Bd. 4, 1961, ”Demonology” (S. 306-335).

¹⁰⁶⁵ Ebd., S. 306-308.

¹⁰⁶⁶ Frank 1984, S. 44.

¹⁰⁶⁷ Siehe Kap. 2.3: ”Die primitivistische Ritualszene – Ritual und Magie im ethnologischen Kontext”.

¹⁰⁶⁸ Herbert Molderings, Fahrrad-Rad und Flaschentrockner, in: Ausst.-Kat., Marcel Duchamp Respirateur, Staatliches Museum Schwerin 1995 (S. 119-145) S. 124. - Gloria Moure, Marcel Duchamp, Recklinghausen 1988. - Pop Art, Marco Livingstone (Hg.), München 1992. - Tilman Osterwold, Pop Art, Köln 1989.

¹⁰⁶⁹ Oto Bihalji-Merin, Die Kunst als universale Erscheinung, in: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst, München 1972 (S. 2-11) S. 8.

¹⁰⁷⁰ CR 1, 121.

die Mund- und Nasenpartie, der Knochen ist dabei bloßgelegt und zeigt zahnförmige Ausläufer. Vom Hals führen gekräuselte Linien hinab, welche Knochenskelett und Wirbel in stark abstrahierter Form andeuten. Eine graue Substanz bildet den Korpus, aus welchem an der rechten Seite ein zweiter Körper herauswächst.

Diesem Auswuchs ist das Profil eines halbkreisförmigen Kopfes mit vereinfachten menschlichen Zügen aufgesetzt. Einen animalischen und fratzenhaften Zug erhält das Gesicht vermittels eines Auges mit vertikal durchgezogenem Strich. Im Mund steckt eine stilisierte Pfeife, wobei ein zweiter Mund im Kinnbereich, auf die Mehransichtigkeit eines Gesichtes verweisend, eine picassoide Rezeption darstellt.¹⁰⁷¹ Der Kopf offenbart jene Form des Mondes, welche Pollock in mehreren Bildern in dieser Weise übernahm. *The Moon Woman*, 1942 (23. Abb.), wählt dasselbe Augenmotiv: das mit einer Mondsichel in der Senkrechten durchgezogene Auge. Desweiteren erscheint der Kopf als Halbmond bei der rechten Figur in *Male and Female in Search of a Symbol*, 1943,¹⁰⁷² und in einigen Zeichnungen.¹⁰⁷³ Die Unnatürlichkeit der beiden Köpfe und der bipolare Körper sorgen für einen dämonischen und furchterregenden Ausdruck. Die abnorme Erscheinung entsteht in der Verknüpfung von angedeuteten anthropomorphen Körperteilen eines Armes an der rechten Seite mit einem menschlich anmutenden Oberkörper sowie Deformationen, wie sie sich aufgrund fehlender Extremitäten und einem unnatürlichen Körperauswuchs ergeben.

Abstrakte Formelemente im Raum, die zum Teil organoide Strukturen erkennen lassen, so das blickende Einzelauge in der unteren rechten Bildecke,¹⁰⁷⁴ stellen eine Verbindung zwischen Totemfigur und Raum her. Die offene Körperumrisslinie im unteren Bereich des Totems lässt Körpermasse in den Raum austreten, was im Verbund mit einem schwarz umrandeten roten Dreieck und einem ankerähnlichen Gebilde¹⁰⁷⁵ neben dem Augenmotiv zusätzlich Raum definiert und freie Übergänge gewährleistet. Das Merkmal der Metamorphose im Übergang von lebloser zu belebter Materie kennzeichnet die Missgestalt. Damit kann auch der Bildhintergrund als dämonisch-magischer Raum bezeichnet werden, aus welchem sich das Totem in seinem Umriss herauskristallisiert, ohne die Einheit mit dem Raum aufzugeben.

Dem steht die zweite Version eines Totembildes gegenüber: *Totem Lektion 2*, 1945 (62. Abb.).¹⁰⁷⁶ Vor einem graufarbenen Hintergrund schweben verschiedene Formen und abstrakte Elemente, welche sich um zwei Wesen in der Bildmitte bewegen, die im Mittelpunkt des Kunstwerkes stehen. Bei der großen schwarzen Figur im Bildzentrum, deren Kopf am oberen Bildrand anstößt und die mit ihrem Körper bis knapp vor den unteren Bildrand reicht, handelt es sich um eine hybride Kreatur mit zum Teil anthropomorphen Körperausprägungen und zum Teil animalischen Zügen. Die Deformationen des Körpers reichen von amputierten Extremitäten, über einen Kopf in der Form eines Totenschädels aus dessen überproportional breiten Augen- und Stirnpartie nur ein geöffnetes linkes Auge grauenvoll herausstarrt, bis zu in der schwarzen Körperfläche eingeschriebenen abstrakten Strukturen. Die auffallende Größe und Zentriertheit der Figur, ebenso ihre Zwittergestalt dämonischer Natur, sprechen dafür, dieses Wesen für die im Bildtitel angeführte Totemfigur zu halten.

¹⁰⁷¹ Das Motiv der Mehransichtigkeit eines Gesichtes findet sich in *Les Femmes d'Alger* von Picasso.

¹⁰⁷² CR 1, 89: Öl/Lw., 109,2/170,1 cm, Col. Constantine P. Goulandris, Lausanne, Schweiz.

¹⁰⁷³ CR 3, 717r: 20,3/27,3 cm, Col. Lee Krasner Pollock; Personifikationen des Mondes sind in CR 3, 518v zu sehen. Ein Frauenkopf mit Mondsichel in der Form von Stierhörnern erscheint in CR 3, 615.

¹⁰⁷⁴ Vgl.: CR 1, 162: *Sounds in the Grass Series*, Öl/Lw., 137/109 cm, Col. Peggy Guggenheim Foundation, Venice; *Eyes in the Heat*, 1946.

¹⁰⁷⁵ Pollock besaß einen alten Anker (Friedman 1972, Abb. o. S.).

¹⁰⁷⁶ CR 1, 122; Landau 1989, S. 274.

Die engste Beziehung entwickelt dieser Dämon zu einem rattenähnlichen Tier an seiner rechten Seite.¹⁰⁷⁷ Der Kopf mit großen spitzen Ohren und einem geöffneten Gebiss ist ihm zugewandt, und der lange Schwanz wirft sich in einer großen Welle um seinen Beinstumpf. Der attributive Charakter dieses Tieres offenbart sich in der symbolischen Bedeutung, welche Parallelen zu dem magisch-mysteriösen Bildsujet eröffnet. Das Rattengleiche und seine dynamische Bewegtheit bestätigen den dämonisch-aggressiven Ausdruck der großen Totemfigur sowie deren animalischen, furchteinflößenden Merkmale und verstärkt die schon in der Totemfigur angelegte Tendenz einer Vermittlung zwischen gegensätzlichen Welten.

Die in einem grauen Allraum frei umherschwirrenden abstrakten schwarzen Elemente mit brauner Musterung und Akzentuierungen in Weiß verbreiten eine unkontrollierte Dynamik.¹⁰⁷⁸ Spitzauslaufende und schlingernde Formen am linken Bildrand, in der linken unteren Bildecke und rechts oben begleiten organoide Formen in der rechten unteren Bildecke und links oben. Weiße Striche als Farbakzente betonen die impulsive Energie einer unkonkreten Materie, die, losgelöst, einen leeren Raum durchfährt. In der ungezielten Bewegung dieser Einzelformen ist wie in dem großen Geschöpf und dem beige gestellten Tier ein Gefährliches wirksam. In der veranschaulichten Energie liegt Bedrohung, und der bloße Aktionismus ist die Umsetzung einer furchteinflößenden Kraft. Somit bestätigt sich in diesen, die Totemfigur umgebenden Elementen der diabolische Charakter, der von ihr selbst ausgeht.

Mit den Bildtiteln liefert Pollock den konkreten Anhaltspunkt dafür, wie er seine Totembilder verstanden haben möchte: als Lektion, Lehre oder Unterweisung zum Begriff des Totems. Die statuarische Darbietung der Zwittergestalt in *Totem Lesson 1*, in welcher die Metamorphose im fließenden Übergang von Geschöpf und Raum exemplifiziert wird, steht im Mittelpunkt der ersten Bildfassung und unterscheidet sich grundsätzlich von der Dynamik des sich im Allraum bewegenden Totems in *Totem Lesson 2*, das eine weitaus expressivere, aber auch abstraktere, in der räumlichen Ausdehnung festzumachende Vorstellung eines Dämonischen gibt. Verschiedene Interpretationen eines Begriffes, oder anders gesagt: Pollocks Methode, diverse Bildvarianten zu einem gleichen Thema anzubieten, begegnet uns auch in den drei Versionen der Mondbilder, in denen ebenfalls Stufen der Dramatisierung ablesbar sind.

Pollock präsentiert mit diesen beiden Totembildern keinesfalls eine ethnologische Abbildung von Totems. Es ist hier zu überprüfen, inwieweit Pollocks künstlerische "Lektionen" mit ethnologischen Begriffserklärungen zum Totem übereinstimmen oder ob grundsätzlich zu unterscheidende Inhalte vorliegen. Seine Kunstwerke differieren in bestimmten Merkmalen von real existierenden Totems verschiedener Naturstämme und sind somit künstlerische Erfindungen. Dennoch offerieren einige stilistische Besonderheiten Analogien zu dem, was im ethnologischen Begriff eines "Totems" enthalten ist.

5.1 Der Begriff „Totem“ reflektiert im Sinn von Magie und Dynamik

"Das Totem", aus der Sprache der Algonkin-Indianer Nordamerikas wörtlich übersetzt: "Er ist mein Verwandter", entstammt als ethnologischer Begriff der Glaubenswelt der Indianer.¹⁰⁷⁹ Jeder Clan eines Stammes besitzt im Sinn eines übernatürlichen Helfers ein Totem, nach dem

¹⁰⁷⁷ Es könnte sich dabei um das rattenähnliche Opossum handeln. Ein Tier, welches in den Mythen nordamerikanischer Indianer verarbeitet vorliegt (Vgl.: John R. Swanton, *Myths and Tales of the Southeastern Indians*, 1909).

¹⁰⁷⁸ Bezüglich der Totembilder spricht Landau von einer zunehmend diffusen piktoralen Organisation mit weniger Symmetrie und weniger fassbaren Vorstellungen im Vergleich zu früheren Kunstwerken (Landau 1989, S. 137).

¹⁰⁷⁹ Kuno Mauer 1994, S. 362-363. - Ulrich van der Heyden 1992, S. 324.

er benannt ist und welches von Generation zu Generation weitergegeben wird, weshalb es nicht beleidigt werden darf. Daneben hat jeder vornehme Algonkin seinen eigenen Schutzgeist. Die Verehrung von Totems beruht auf dem Glauben an übernatürliche Kräfte und ihre Übertragung auf den Menschen. Der Begriff "Totemismus" spricht eine Geisteshaltung aus, die vom Glauben an Totems auf der Basis einer magisch-religiösen Bindung an das Tier oder eine Naturerscheinung geprägt ist. James George Frazer bietet eine in der ethnologischen Totemismus-Forschung gültige Definition an:

"A TOTEM is a class of material objects which a savage regards with superstitious respect, believing that there exists between him and every member of the class an intimate and altogether special relation...the totem protects the man, and the man shows his respect for the totem in various ways...As distinguished from a fetish, a totem is never an isolated individual, but always a class of objects, generally a species of animals or of plants, more rarely a class of inanimate natural objects, very rarely a class of artificial objects."¹⁰⁸⁰

Frazer erklärt, dass es sich bei Totems selten um künstlerische Artefakte handelt. Stammesobjekte sind an sich keine Totems, weil sie nicht als Objekte selbst für die Namensgebung stehen. Aus diesem Grund lehnt auch die "Encyclopedia of World Art" den Begriff einer totemistischen Kunst ab. Totemismus im Ethnologischen, als religiös-philosophischer Begriff, versteht sich im Bezug auf das soziale Leben und fließt damit zwar unmittelbar in die Werkgenese mit ein, doch die Umschreibung „künstlerische Manifestationen des Totemismus“ ist zutreffender.¹⁰⁸¹ Für die Totempfähle wird die Bezeichnung "totemistische Kunst" gänzlich abgelehnt, da diese in ihrer Funktion heraldische Aufgaben übernehmen. Der geschnitzte Wappenfahl nordwestamerikanischer Indianer mit Bildern des Wappentieres eines Häuptlings oder einer Familie bezeichnet die Grabstätten der Häuptlinge und verzeichnet wichtige Ereignisse. Pfähle vor einzelnen Häusern in Nordamerika aufgestellt, auf denen Masken angebracht sind, verfolgen den Zweck der Abschreckung und sollen vor bösen Geistern schützen.¹⁰⁸² Schon eher wird jenen Gegenständen der Begriff zugesprochen, welche klare Referenzen totemistischer Art nachweisen, das heißt in Zeremonien und Ritualen religiöse Inhalte repräsentieren, was sich insbesondere bei der Sandmalerei und der Felsenmalerei herausstellt.¹⁰⁸³ Allein bei australischen Naturstämmen trifft der Begriff "totemistische Kunst" auf alle Artefakte zu. Hervorzuheben ist die Erweiterung des Begriffs um eine philosophische Erklärung. Im philosophischen Sinn wird im Totemismus die Menschheit und ihre belebte und leblose Umgebung auch das Universum als eine Einheit betrachtet.¹⁰⁸⁴ Dies setzt eine meditative Anschauung der Naturerscheinungen voraus, die aus dem eigenen Lebensrythmus heraus gesteuert wird. Totemistische Konzepte können zu einem ideologischen und kulturellen System ausgearbeitet werden.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁰ Frazer, Totemism, 1887, S. 1-2.

¹⁰⁸¹ Encyclopedia of World Art, Bd. 14, 1961, "Totemism" (S. 162-168).

¹⁰⁸² Burland, Mythology of the Americas, 1970, Abb. S. 103.

¹⁰⁸³ Was die "Encyclopedia of World Art" zum Kriterium totemistischer Kunst erklärt, ihr zeremonieller oder ritueller Aspekt, ist ein Punkt, der bei Frazer in der Bedeutung tänzerischer Umsetzungen von Totems behandelt wird. Im "totem dance" wird das Tier in der Pantomime nachgeahmt, um die Zuweisung eines bestimmten Totemtieres zur Schau zu stellen. Initiationsriten können beispielsweise bei den Yuin in New South Wales das Aufmalen des Totems auf den Boden und ein anschließendes "Betanzen" beinhalten (Frazer, Totemism, 1887, S. 40-42, 38-39; Encyclopedia of World Art, Bd. 14, 1961, "Totemism", S. 162-168).

¹⁰⁸⁴ Encyclopedia of World Art, Bd. 14, 1961, "Totemism" (S. 162-168), S. 163. - Auch die philosophische Erklärung des Totemismus mit dem Verweis auf die Einheit des Universums ist von Frazer entlehnt (Totemism, 1887, S. 49).

¹⁰⁸⁵ Das wesentliche Konzept des Totemismus beruht darauf, dass der Mensch, in mythischer Grundlegung, von den Tieren und Naturerscheinungen seiner Umgebung abstammt. Der Begriff "Totem" umfasst spezifische

”The various totemistic affiliations, binding the individual and the social formations, not only place man in a close relationship with nature and the cosmos but also provide him with his status within the cult and the secular life of his society and, in addition, relate him to the mythico-historical past of his group and to the forces of creation, fertility, and procreation which proceed from the group and whose timeless efficacy he must continually reaffirm by ceremonial rites.”¹⁰⁸⁶

James G. Frazer beschreibt die häufigste Form des Totemismus: ”the clan totem”.¹⁰⁸⁷ Eine Kategorisierung, aus welcher die soziale Grundlegung des Totemismus ersichtlich wird. Die sozialen Inhalte umfassen Gebote wie die Verehrung, Achtung und Einhaltung von Taboos, die den Respekt vor dem Totem beweisen, das Markieren des Totems am Körper und Zeremonien zum Zweck der Weitergabe, des Erhalts oder der Zuweisung eines Totems.

Die religiöse Seite des Totemismus basiert im wesentlichen auf dem Abstammungsgedanken. Der BAE nimmt Stellung zu den Schöpfungsmythen der Zuni, hierbei äußert er sich über den Ursprung und die Namensgebung der Totem-Clans.¹⁰⁸⁸ Die Zuni sehen in bestimmten Kreaturen oder Objekten symbolisch den Sommer oder den Winter und unterscheiden differenziert Wesen und Charakter dieser Dinge, wobei sie eine Verbindung zu ihren Stammesmitgliedern herstellen. Es entstehen Gruppierungen aus dem Entschluss für eine bestimmte Kreatur oder eine Naturerscheinung, die damit eine Erhöhung zum Totem erfährt.¹⁰⁸⁹ Die ethnologische Bedeutung des Totems als Mittel zur klassifizierenden Gruppenausbildung mit einem sozialen Hintergrund führt dazu, die bestimmten Totems eines Clans auf Gegenständen oder in Form von Tätowierungen abzubilden, um die Gruppenzugehörigkeit zur Einhaltung von Gesetzen der Gemeinschaft optisch anzuzeigen. Mit Totem-Markierungen sind etwa Waffen gemeint, die Schnitzereien aufweisen, welche in ihrer Binnenzeichnung ein Totemtier erkennen lassen.¹⁰⁹⁰ Im Fall des Wolf-Clans wäre die Abbildung eines Wolfes auf bestimmten Gegenständen zu finden. Frauen und Männer des Wolf-Clans (wolf people) tragen ein Merkmal des Tieres am Körper oder an der Kleidung. In der sozialen Begründung des Begriffes ”Totem” ist zunächst keine Erklärung für die diabolische Wiedergabe des Totemtieres auf Gegenständen oder in Stammesmythen enthalten. Einen Anhaltspunkt für die dämonische Intention von Totems liefert der BAE in einem Bericht über den Ursprung der Totems bei den Menomini Indians.¹⁰⁹¹ ”When the Great Mystery made the earth, he created also numerous beings termed manidos or spirits, giving them the forms of animals and birds. Most of the former were malevolent.”¹⁰⁹² Bei diesem Stamm avancieren Tiere oder Vögel, zumeist als Ergebnis eines schamanistischen Rituals, infolge göttlicher Bestimmung, zum Totem, dem überwiegend eine Unterweltsymbolik anhaftet. Die den Totemtieren innewohnende Unterweltsymbolik, welche uns schon bei den Eskimo am Beispiel des Killerwals bezüglich des Gemäldes *Pasiphaë* begegnet ist, erweist sich als wesentliche Erklärung für die dämonische Ausprägung von Artefakten der Naturvölker neben der Tatsache, dass die Geisterberufung des Schamanen selbst

soziale Beziehungen, die auf der Stammesmythologie basieren (Encyclopedia of World Art, Bd. 14, 1961, S. 162-168).

¹⁰⁸⁶ Encyclopedia of World Art, Bd. 14, 1961, S. 165.

¹⁰⁸⁷ James G. Frazer, Totemism, 1887, S. 54. Daneben kommt das ”sex totem” weniger häufig vor, selten erscheint das ”individual totem”. Das ”individual totem” erhält der einzelne Indianer, indem er fastet oder sich andere Härten auferlegt. Es ist das erste Tier, das ihm im Traum erscheint.

¹⁰⁸⁸ Frank Hamilton Cushing, Outlines of Zuñi creation myths, in: 13th annual report, 1891-92 (S. 325-447) S. 386.

¹⁰⁸⁹ Ebd.

¹⁰⁹⁰ Edward William Nelson, The Eskimo about Bering strait, in: 18th annual report, Part I., 1896-97 (S. 19-518) S. 322; 322-327.

¹⁰⁹¹ Walter James Hoffman, The Menomini Indians, in: 14th annual report, Part I., 1892-93 (S. 11-328) S. 39-44.

¹⁰⁹² Ebd., S. 39.

notwendigerweise dämonische Züge annimmt. Dem folgt der furchterregende Ausdruck von Stammesobjekten, die mit schamanistischen Ritualen zusammenhängen.

Totemistische Kunst, in einem ethnologischen Sinn verstanden, muss sich vor dem Begriff "Totem" rechtfertigen, dessen Gleichsetzung mit den Begriffen "Fetisch" und "Idol" im Bereich der modernen Kunst zu beobachten ist. Künstler des 20. Jahrhunderts erschließen damit einen neuen Bereich, der noch keinen Eingang in unsere moderne Geisteswelt gefunden hat. Die Totembilder von Pollock sind keine ethnologisch korrekten bildlichen Übersetzungen dessen, was im Begriff "Totem" enthalten ist. Weder sind in den Bildmotiven selbst, noch auf einer tieferen symbolischen Ebene, Gedanken an Abstammung, Klassifizierung, Clan-Zugehörigkeit oder andere soziale Inhalte des Totemismus angesprochen. Es sind auch keine Anspielungen auf die direkte Beziehung zwischen dem Stammesmitglied und seinem Totem in den Totembildern von Pollock nachweisbar. Auch der Begriff des Rituals ist darin nicht visuell umgesetzt. Assoziationen der Fruchtbarkeit oder der Jagd verbieten sich.

Erst auf der Basis einer religiösen und philosophischen Erklärung des Totemismus, beruhend auf der Seelenvorstellung und Seelenverwandtschaft zwischen Mensch und Tier oder einer Naturerscheinung, eröffnen sich Parallelen zwischen den ethnologischen Inhalten des Begriffes und der künstlerischen Version eines Totems am Beispiel von Pollock. Hierbei sind die Gedanken der Wiedergeburt und der Seelenverwandlung maßgeblich,¹⁰⁹³ was sich in der künstlerisch vermittelten Todes- und Unterweltsymbolik einzelner Bildmotive erweist, die sich als Lektion oder Einübung zum Begriff des Totems versteht. Dies ist letztlich die Begründung für den dämonischen Ausdruck beziehungsweise die dämonische Gestaltung von künstlerischen Motiven.

Damit verbunden ist das bei James George Frazer behandelte, auf Mensch und Tier bezogene, Verwandlungsmotiv - ein grundlegender Aspekt des Totemismus, der in den Ursprungsmythen der verschiedenen Clans verarbeitet vorliegt.¹⁰⁹⁴ Solche mythologischen Beschreibungen von Mischwesen mit anthropomorphen und animalischen Zügen sind ein Anhaltspunkt für die Zwittergestalten in den Totembildern von Pollock. Dieser ethnologische Zusammenhang festigt sich dahingehend, als im Totemismus von einer magisch-religiösen Bindung an das Totemtier, dem Glauben an einen Schutzgeist und an übernatürliche Kräfte, die Rede ist.

Cernuschi findet in dem Motiv des Zwitterwesens im Werk von Pollock die Idee vom Totemismus umgesetzt, den er für den Abstrakten Expressionismus geltend macht.¹⁰⁹⁵ Die Kunst der Abstrakten Expressionisten verweise auf das Einssein des Menschen mit der Natur, welches sie thematisch auf vorbildliche Weise in der Verschmelzung von Tier und Mensch in der Kunst und Kultur der Naturvölker gelöst erkennen.¹⁰⁹⁶ Für Cernuschi gipfelt Pollocks Ikonographie in dem Interesse an der natürlichen Seite des Menschen in Verbindung zur Natur selbst.¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹³ Seckel macht für die Kunst im 20. Jahrhundert das Prinzip der Verwandlung formaler Qualitäten geltend und sieht es auch bei Pollock verwirklicht. Im Fall Pollocks beobachtet er eine Verwandlung von Urbildern in eine abstrakte Form (Curt Seckel, *Maßstäbe der Kunst im 20. Jahrhundert: Soziologische, ästhetische, psychologische Kriterien der Modernen Malerei*, Düsseldorf, Wien 1967, S. 192-196).

¹⁰⁹⁴ Frazer zitiert dabei einige Beispiele aus dem BAE (Frazer 1887, S. 77).

¹⁰⁹⁵ Cernuschi, *Jackson Pollock: Meaning and significance*, 1992, S. 76-78. Er beruft sich auf die Schrift "Animism" von Edward Tylor aus "The making of man". Es ist darin die Rede von der Ähnlichkeit des Menschen mit anderen Lebewesen. Cernuschi diskutiert dieses anhand von Bildern der Abstrakten Expressionisten, wie *Totem Sign*, 1945-46, und *Omen of the Eagle* von Rothko, oder David Smiths *Tanktotems* und Frederick Kieslers *Totem for All Religions*, 1947. Daneben zitiert er Robert Motherwell und seine Rede vom "Natureinvernehmen" und "Einssein mit der Welt" betreffend einer Rezeption von Kunst und Kultur der Naturvölker.

¹⁰⁹⁶ Ebd., S. 79.

¹⁰⁹⁷ Ebd., S. 96.

Die von James G. Frazer vertretene These, Totemismus basiere auf der Idee, dass die menschliche Seele in einem Tierkörper weiterlebt, wobei darin auch die Begründung für den religiösen Status der Tiere liegt,¹⁰⁹⁸ ist ein Gedanke, der in den Totembildern von Pollock zur Geltung gelangt. Nicht nur im Merkmal des Zwitterwesens ist die Vereinigung von Mensch und Tier als ein körperliches Charakteristikum verarbeitet, sondern, es ist, wie Frazer es sagt, die Seele, welche in eine andere Hülle schlüpft. Wie aber kann dies visualisiert werden? Die Seele, gedacht als körperlose Persönlichkeit, muß sich artefaktisch als Form manifestieren oder doch zumindest Körpermerkmalen jene Aura verleihen, welche sie selbst ausstrahlt. Bei Pollock materialisiert sich eine menschliche Seele in anthropomorphen Körpergliedern der Totemfiguren und im bösen Blick derselben; darüber hinaus in der Dynamik der körperstrukturierenden abstrakten Elemente, vorgestellt in *Totem Lesson 1*, die ein Lebendiges im Innern der Gestalt suggerieren, was ihre Fremdartigkeit bekräftigt. Dahingegen wirkt das Dynamische in *Totem Lesson 2* aus der Raumgestaltung: Die im Raum frei schwebenden Wesen und Elemente bewegen sich infolge einer unnatürlichen, fremdartigen Energie, die als abstrakte Vorstellung, als "andere Seele", im Sinn einer ungewöhnlichen Kraft, in die Darstellung hineingetragen wird. Weitere Bildmotive, die den Ausdruck eines Furchtbaren und Erschreckenden oder Schrecklichen intendieren, wie die Schwarzmalung der Figuren in *Totem Lesson 2* oder der dunkle Bildhintergrund mit den abstrusen Elementen in *Totem Lesson 1*, die bizarren Körperformen, das dissonante, aggressive Vereinen von abstrakten Formen, Linien und organoiden Elementen, lassen an ein Dämonisches denken - eine irrealer Kraft, welche durch die körperlichen Manifestationen scheint und mit einer anderen Seele identifiziert werden kann.¹⁰⁹⁹

Frazers Rede von einem System der Magie in Stammeskulturen ist ein Aspekt,¹¹⁰⁰ der sich ebenfalls in den Totembildern von Pollock abzeichnet. Magie oder magische Vorgänge sind die Begründung für solche angsterregende Wesen, deren Visualisierung keine Erklärung mit einem Realitätsbezug zulässt. In den Lektionen über Totems, die Pollock mit seinen Bildern erteilt, sind visuelle Angaben zu Magie, Dämonischem und Furchterregendem enthalten. Eine unnatürlich wirksam werdende Kraft ist wiedergegeben, die sowohl aus den Körpern spricht als auch grenzenüberschreitend in den Raum hineinwirkt.

Das Beängstigende spricht vor allem aus Kunstwerken, in welchen Dynamik eine besondere Rolle spielt, so in *Totem Lesson 2* oder *Pasiphaë*. Ein Aktionspotential, welches unmittelbar mit dem gesteigerten Ausdruck von emotionaler Bedrohung zusammenhängt. Pollocks abstrakte Bilder wie *Lucifer*, 1947 (63. Abb.),¹¹⁰¹ entstanden im körperlichen Aktionismus und einer Form von Ekstase, sind sicher von der kraftvollen Vitalität der Künstlerpersönlichkeit motiviert, in der sich beängstigende, dämonische Emotionen freisetzen und im künstlerischen Prozess zu einer Bildfindung führen. Dabei fühlt sich der Künstler im Zustand schamanistischer Selbstheilung von Angst und anderen inneren Bedrängnissen befreit. Das Dämonische äußert sich in der Dynamik freigesetzter innerer Energie, die vom Künstler auf den Gegenstand übertragen wird.

Der Beitrag "Totem art" von Wolfgang Paalen, in der von Pollock gelesenen Zeitschrift "Dyn", enthält Material über Artefakte indianischer Naturstämme an der Nordwestküste Amerikas, woraus Pollock nachvollziehen konnte, was Paalen unter dem Begriff eines Totems

¹⁰⁹⁸ James G. Frazer, *Totemism*, 1887; ders., *Totemism and exogamy*, 1910. - Alexander Goldenweiser, *Totemism*, in: *The making of man* (1931) 1970 (S. 363-392) S. 365-366.

¹⁰⁹⁹ Die 2. Pollock-Ausstellung 1945 in der Museumsgalerie von Peggy Guggenheim zeigte Bilder mit Nacht-Themen wie *Night Mist*. Hier waren auch die beiden Totembilder zu sehen (Landau 1989, S. 137).

¹¹⁰⁰ James G. Frazer, *Totemism*, 1887; ders., *Totemism and exogamy*, 1910. - Alexander Goldenweiser, *Totemism*, in: *The making of man* (1931) 1970 (S. 363-392) S. 366.

¹¹⁰¹ CR 1, 185.

versteht.¹¹⁰² Darüberhinaus finden sich bei Paalen Ansätze zum Wesen von Dämonen im Hinblick auf Angst in Naturstämmen, die eine Quelle für die diabolische Auslegung von ethnologischen Inhalten im Werk von Pollock bedeuten. Paalens Verteidigung des dämonischen Ausdrucks von Stammesobjekten auf der Basis ethnologischer Begründungen, versteht sich im Rahmen eines amerikanischen Kulturkonzepts zur Aufwertung und Popularisierung indianischer Kunst und Kultur. Eine besondere Herausstellung als "Totem-Kunst" erfahren die vor den Hütten aufgestellten Totempfähle, wiewohl er sich der Funktion der Totempfähle als Gegenstände der Heraldik eines Ahnenkultes bewusst ist. "But it is only on the Northwest-Coast of America that totem poles attain the monumental power that makes them rank among the greatest sculptural achievements of all time."¹¹⁰³

Mit Paalens Hervorhebung der Magie als Form emotionaler Kommunikation gewinnt die totemistische Glaubenswelt der Indianer eine besondere Attraktivität für einen jungen Künstler wie Pollock, da sich hier eine Ausdrucksmöglichkeit anbietet, die einen Weg zu neuen Bildschöpfungen verspricht. Paalen betont das Moment der Aktion für magische Prozesse, die sich in Ritualen auslösen, wobei er auch im "Totemistischen" und deren magischen Grundlegung den Impuls der Dynamik erkennt.¹¹⁰⁴ Dynamik, synonym für Aktion, als Komponente von Magie im Gegenstand des Totems, findet ihre künstlerische Umsetzung vorzugsweise in *Totem Lesson 2* und lässt damit darauf schließen, dass Pollock die Schrift Paalens rezipiert hat. Die Darstellung eines Aktionspotentials als Antwort auf die Frage, wie Magie ohne eine personalbesetzte Handlung, sozusagen abstrakt, künstlerisch umgesetzt werden kann, ist ein wesentliches Merkmal des Pollockschen Oeuvre.¹¹⁰⁵

Pollocks Interpretation des Totems orientiert sich an einer Schrift, die, obgleich surrealistischer Herkunft, in verstärktem Maß indianische Kunst und Kultur zu durchleuchten sucht. Die surrealistische Auslegung von Totemismus fällt dagegen, vom ethnologischen Ausgangspunkt sich fortbewegend, insbesondere bei Max Ernst, im Sinn einer "Belebung der Natur" aus - die Metamorphose einbeziehend. Dasselbe gilt für den surrealistischen Begriff der Magie. Mag der Surrealismus sich auch in theoretischen Schriften eines ethnologischen Interesses versichern, Magie im Surrealismus fällt trotzdem in das Bildsujet des Traums, im Unterschied zu den Totembildern von Pollock, der Magie in ein ethnologisches Bildsujet überträgt. Pollock bezieht sich viel enger auf das ihm vorliegende ethnologische Material aus verschiedenen Bereichen.

Eine weitere Quelle für die Totembilder von Pollock ist die anthropologische Schrift "Totemism" von Alexander Goldenweiser aus "The making of man" (1931), ein Buch im Besitz von Pollock.¹¹⁰⁶ Goldenweiser unterbreitet darin mehrere einschlägige Theorien über den Totemismus und diskutiert diese. Der Idee von einer Seele im Unterschied zu Geistern räumt Emile Durkheim, von Goldenweiser zitiert, einen größeren Stellenwert ein.¹¹⁰⁷ Goldenweiser konkretisiert dessen Standpunkt mit Wilhelm Wundt, welcher über die Seele in

¹¹⁰² Wolfgang Paalen, Totem art, in: Dyn, Nr. 4-5, New York 1944 (S. 8-37). - Vgl.: Kap. 2. - Landau 1989, S. 137. - Bezugnehmend auf die Schrift von Paalen spricht Cernuschi von der Ambiguität der Totempfähle und der Ambivalenz im symbolischen Gehalt der Gottheiten archaischer Kulturen (Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 78-83).

¹¹⁰³ Ebd., S. 17.

¹¹⁰⁴ Ebd., S. 20.

¹¹⁰⁵ Pepe Karmel, Pollock at work: The films and photographs of Hans Namuth, in: Ausst.-Kat., Jackson Pollock. Kirk Varnedoe, Pepe Karmel; The Museum of Modern Art New York 1998, S. 87-137. - Matthew L. Rohn, Visual dynamics in Jackson Pollock's abstractions, diss., University of Michigan 1984. - Walter Kambartel, Jackson Pollock's Action Painting, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Norbert Werner (Hg.), Bd. 2, Gießen 1973 (S. 263-279).

¹¹⁰⁶ Alexander Goldenweiser, Totemism, in: The making of man (1931) 1970 (S. 363-392). - Joseph Dechelette, The art of the reindeer epoch, in: The making of man (1931) 1970 (S. 95-103) S. 99-103.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 369.

Form eines Körpers auf der ersten Entwicklungsstufe des Totemismus schreibt, wo Totentiere Träger der Seelen sind, und sich erst später die Vorstellung von der Seele als Atemhauch oder Schatten entwickelt.¹¹⁰⁸

Sein eigener soziologischer Ansatz zur Erklärung des Totemismus basiert auf der Erkenntnis von sprachlichen Analogien totemistischer Art in der modernen Gesellschaft. Sowohl eine Mystifikation und Vermenschlichung von Tieren, als auch eine Neigung zur Klassifizierung mit einer an Tiergattungen orientierten Namensgebung, sei in der modernen Sprachentwicklung zu beobachten, die jedoch keinem religiösen System entspringe.¹¹⁰⁹ Die Feststellung solcher rudimentärer totemistischer Erscheinungen muss Pollock in seinen eigenen Tendenzen bestätigt haben, so dass er "Totemistisches" mit Goldenweiser als etwas Zeitgemäßes empfinden konnte. Auch der Zusatz im Bildtitel "Lektion" zum Begriff "Totem" spielt auf theoretische Erklärungen und Definitionen zum Totemismus an. Eine Art von Zugang, den Pollock bei Frazer, Paalen und Goldenweiser studieren konnte. Die Totembilder sind der künstlerische Beweis seiner Reflexion und einzigartigen Interpretation von Quellen ethnologischen Inhaltes.

5.2 Anverwandlung indianischer Formen wie der Zwittergestalt

Die Exponate der Ausstellung "Indian art of the United States" im Museum of Modern Art in New York 1941 veranschaulichen, dass es außer den Totempfählen keine Objekte mit der Bezeichnung "Totem" gibt.¹¹¹⁰ Ein Totem kann, wie es der Kopfschmuck eines Häuptlings der Tsimshian an der Nordwestküste demonstriert, in Gestalt eines Bibers, also eines Totentieres des Stammes, auftreten.¹¹¹¹ Der Kopfschmuck ist deshalb eine künstlerische Manifestation des Totemismus. Er fällt jedoch erst dann unter die Kategorie totemistischer Kunst, wenn er im Rahmen einer Zeremonie einen religiösen Stellenwert einnimmt.

Masken verschiedener Stämme, so der Iroquois und Kwakiutl, mit menschlichen, ins Groteske überzogenen Zügen können mythische Wesen oder Geister wiedergeben, die insofern Totems sind, als sie die Ahnen einer Familie oder eines Stammesverbandes verkörpern.¹¹¹² Es gibt Holzmasken der Eskimo aus Südwest-Alaska, deren abstoßendes Erscheinungsbild allein den Zweck der Abschreckung böser Kräfte verfolgt. Andere Masken wollen lediglich Zuschauer im Rahmen von Zeremonien und Feiern belustigen.¹¹¹³ Praktische und soziale Funktionen der Masken sind jedoch stets in einer tieferen Sinnschicht mit magischen Glaubensinhalten verbunden. Eine Holzkonstruktion aus Vancouver Island, die gleichzeitig als Maske fungiert, repräsentiert ein Seemonster mit einem menschlichen Kopf.¹¹¹⁴ Dieses Objekt bekundet einen existentiell begründeten Wunsch. Im Rahmen von Tanzeremonien anlässlich des Frühlings, in der Zeit der Lachsfänge, soll der Lachs aus Furcht vor dem Ungeheuer ans Ufer drängen. Eine weitere Holzskulptur zeigt einen Schamanen in Trance, dessen Vision eines Wolfgeistes in einer plastischen Darstellung auf seinem Kopf plaziert erscheint.¹¹¹⁵ In diesem Wolfgeist tritt uns das Bild eines Totems vor Augen, wiewohl das Artefakt selbst kein Totem ist,

¹¹⁰⁸ Ebd.

¹¹⁰⁹ Ebd., S. 390-391.

¹¹¹⁰ Douglas, Indian art of the United States (1941) 1949, Abb. S. 160.

¹¹¹¹ Ebd., Abb. S. 29.

¹¹¹² Ebd., Abb. S. 141, Abb. S. 156.

¹¹¹³ Ebd., S. 172-173.

¹¹¹⁴ Burland, Mythology of the Americas, 1970, Abb. S. 10. - Elsy Leuzinger, Kunst der Naturvölker, in: Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband III., Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1978 (S. 11-97).

¹¹¹⁵ Ebd., Abb. S. 28.

sondern totemistische Kunst. Andere Stammesobjekte in Gestalt von Mischwesen in den Händen der Schamanen dienen häufig der Verzauberung oder Beschwörung in Ritualen.¹¹¹⁶

Die einzelne Maske als Gegenstand ist kein Totem, sondern bestenfalls totemistische Kunst. Künstlerische Manifestationen des Totemismus sind demnach die Darstellung von Totemtieren, mythischen Wesen, bösen oder komischen Kräften oder Geistern in Form von Masken und auf Gebrauchsgegenständen. In besonderen Fällen handelt es sich bei den Artefakten um Beispiele totemistischer Kunst, insofern sie eine rituelle Funktion übernehmen. Die schon von Graham und Rushing für *The Guardians of the Secret* herangezogene Eskimo-Maske aus Alaska (64. Abb.),¹¹¹⁷ welche in der Ausstellung "Indian Art of the United States" 1941 zu sehen war, wird aufgrund ihrer extremen Verzerrungen als Repräsentation eines Geistes eingeschätzt, der von einem Mediziner im Verlauf einer schamanistischen Trance gesehen wurde. Ein Totenschädel, welcher als Teil der Maske anstelle eines Kopfes oberhalb der ovalen Platte herausragt, kommt sowohl für den Kopf in *Totem Lesson 1* als auch für *Totem Lesson 2* als Vorlage in Betracht.¹¹¹⁸ Der Rezeption dieses typologischen Merkmals schließt sich jedoch keine Übernahme stilistischer Merkmale an.

In Hinsicht auf das Motiv des Totenschädels sei auf die Stuckfigur aus einem Grab in Zaachila, Mexiko, hingewiesen (65. Abb.).¹¹¹⁹ Sie eröffnet stilistische Ähnlichkeiten zu dem linken Kopf der Totemfigur in *Totem I*, welche im Kopfprofil mit schnabelartigem Gebiss, fliehender Stirn im Übergang zum runden haarlosen Hinterkopf, einem großen rund umrandeten Auge und waagrechtem Abschluss der Unterkiefer und Kinnpartie liegen. Eben dieser Kopftypus in Frontansicht wiederholt sich im Bild *Totem Lesson 2*. Pollock pflegte zwar ein Interesse für mexikanische Kunst und Kultur,¹¹²⁰ doch mangelnde Nachweise für seine Kenntnisnahme dieses Artefaktes lassen es nicht zu, von einer Rezeption zu sprechen. Allerdings offeriert die ausgewiesene Nacht- und Todessymbolik der furchterregenden Stuckfigur, die Gestalt des "Herrn der Nacht" aus der Götterwelt der Azteken, eine weitere Parallele zu den Totemfiguren von Pollock. Mit den Köpfen in der Form von Totenschädeln vermitteln die Totemfiguren eine Todessymbolik, die sich als Lektion zum Begriff "Totem" versteht.

Die Totembilder von Pollock entsprechen nicht der Repräsentationsform totemistischer Kunst indianischer Naturstämme. Pollocks Bilder enthalten weder eine Maske noch einen Gebrauchsgegenstand oder einen Totempfehl. Die Zuweisung eines real existierenden Tieres ist trotz animalischer Merkmale der Figuren unmöglich. Auch kann ihnen kein bestimmter Gegenstand entnommen werden, der im ethnologischen Bereich Träger von Totemfiguren ist. Es handelt sich um künstlerische Erfindungen, die nicht auf der Aneignung eines ethnologischen "Totems" beruhen. Primitivismus bezeugt sich in den Totembildern in dem inhaltlichen Bezug zum Totemismus, der sich in den künstlerischen Komponenten und in der Symbolik niederschlägt. So gelangt das Motiv der zweifigurigen Gestalt in den Masken der Eskimo oder in der Kunst der Haida, welche die zwei Seiten eines Tieres, die innere Seelenseite und die äußere Körperseite zeigt, in *Totem Lesson 1* zur Anschauung. Dieses Merkmal indianischer Stammesobjekte wurde im Ausstellungskatalog des Museums of Modern Art von 1941 besonders hervorgehoben:

¹¹¹⁶ Ebd., Abb. S. 51.

¹¹¹⁷ Douglas, Indian art of the United States (1941) 1949, Abb. S. 31.

¹¹¹⁸ Eine australische oder afrikanische Herkunft der Maske als Vorlage, ist aufgrund stilistischer Unterschiede auszuschließen.

¹¹¹⁹ Werner Rockstroh, Unbekanntes Mexiko, 1984, S. 72, Abb. 14; S. 82.

¹¹²⁰ Er las unter anderem die mexikanische Zeitschrift "Mexican Folkways". – Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 2, 1995, S. 186.

”The strange double animals seen so frequently in Northwest Coast art...they are just a representation of the two sides of one and the same animal, and illustrate a tendency toward realism, not a desire to express mystic powers. The Northwest Coast people always considered all aspects of their model, and used this device to give a complete rendering of their subject when they portrayed it on a two-dimensional plane.”¹¹²¹

Der Geist eines Seehundes kommt in einer anderen Maske zum Ausdruck, die in zwei Zonen unterteilt ist: die eine enthält die Figur des Seehundes und die andere macht den Geist des Seehundes sichtbar (66. Abb.).¹¹²² Die Holzskulptur von Thunderbird, einem mythischen Wesen der Haida an der Nordwestküste, veranschaulicht die Gestalt eines Adlers, in dessen Bauch ein grimmiges menschliches Antlitz eingeschnitzt ist. In der mythischen Welt der Haida ist Thunderbird ein Tier, das einen zweiten Kopf an seinem Bauch besitzt.¹¹²³ Im Unterschied zu den doppelfigurigen Wesen oder Wesen mit zwei Köpfen, die auf Objekten von nordamerikanischen Stämmen zu sehen sind, gestaltet sich die Mehrfigurigkeit bei Pollock im ungezielten Herauswachsen der Formen, statt in einer achsialen, analytisch-symmetrischen Form indianischer Artefakte.

Rushing will in dem zoomorphen Dämon in der Bildmitte von *Totem Lesson 2* eine Variation der Himmelsvater-Darstellung der Navaho-Sandmalerei erkennen; zu sehen war das Original in der von Pollock besuchten New Yorker Ausstellung ”Indian art of the United States” 1941.¹¹²⁴ Aufgrund erheblicher stilistischer Unterschiede ist jedoch von diesem Artefakt als Vorbild für die Totembilder abzusehen. Insbesondere deshalb, weil die Sandmalerei sich durch eine geometrische Stilrichtung und eine achsiale Komposition auszeichnet und sich auf der Ebene der Bedeutung ein Vergleich mit Pollock erübrigt, da die indianische Figur des Himmelsvaters personal ausgelegt ist im Gegensatz zu der diabolischen Gestalt von Pollock mit animalischen Zügen.

Auf die indianische Herkunft untersucht, verweist das Motiv der stilisierten Pfeife im Mund des rechten halbmondgesichtigen Kopfes der Totemfigur in *Totem Lesson 1* auf eine Friedenssymbolik.¹¹²⁵ Doch die Bedeutung des Friedens erlaubt keine sinnvolle Verknüpfung mit dem Begriff ”Totem”. Pollocks Verwendung der Pfeife geschieht auf eine sinnverfremdende Weise. Die indianischen Zitate der Pfeife und der ”Rothaut” des zweiten Kopfes, dienen vielmehr der Bestätigung des indianischen Bildsujets, woraus sich ein Hinweis auf die geographische Einordnung des Begriffes ”Totem” entnehmen lässt. Deshalb sind diese beiden Merkmale der Totemfigur ein Teil der ”Lektion”, eine nähere Definierung der modernen schöpferischen Version eines Totems.

¹¹²¹ Douglas (1941) 1949, S. 11-12.

¹¹²² Ebd., Abb. S. 171.

¹¹²³ Burland, *Mythology of the Americas*, 1970, Abb. S. 57.

¹¹²⁴ Rushing 1995, S. 186. - Douglas (1941) 1949, Abb. S. 17. - Vgl. die Abbildung eines Navajo-Sandgemäldes in: Elsy Leuzinger, *Kunst der Naturvölker*, in: *Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband III.*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1978, Abb.Nr. 373.

¹¹²⁵ Die heilige Pfeife der Sioux erklärt sich in ihrer Bedeutung und Symbolik als Bestandteil des ”danse du soleil” (Ive Bonnefoy 1981, S. 14). - Die wichtigste Mythe der Lakota-Sioux mit dem Titel ”The gift of the sacred pipe” handelt von der Verehrung der Heiligen Pfeife und dem Büffel (Peter Bolz, *Im Zeichen des Sonnentanzes*, in: *Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen*, Bd. 3,2 1991, S. 291-303; S. 294). - Das Tabakrauchen hat vor allem bei den nordamerikanischen Indianern einen besonderen Stellenwert. Pfeifen der verschiedensten Stämme finden sich im *Museum of the American Indian*, das Pollock sicher besucht hat (*Indian notes and monographs*, F. W. Hodge ed., first floor, *Museum of the American Indian*, New York 1922). - Aus dem BAE ist zu erfahren, daß die Pfeife generell ein Symbol des Friedens ist (Rev. J. Owen Dorsey, *Omaha sociology*, in: *Third annual report 1881-82*, S. 221-224). - Über die Bedeutung der Friedenspfeifen schreibt Garrick Mallory, *Picture-writing of the American Indians*, in: *Tenth annual report, 1888-89*, S. 377, S. 609.

5.3 Moderne Totembilder - Pollocks Umsetzung des Totemismus im Allraum

Manfred Schneckenburger erklärt:

”Idol, Totem, Fetisch werden spätestens seit dem Surrealismus Leitthemen der modernen Kunst...Andere Prototypen des Transhumanen im 20. Jahrhundert gruppieren sich geradezu um ethnologische Leitbilder. >Totem< und Totempfahl werden eine Grundform plastischer Expressivität...”¹¹²⁶

Das Bild von Man Ray *Totem*, 1914 (67. Abb.),¹¹²⁷ an der Figur eines Kriegsgottes der Zuni geschult, stellt sich als archaisches Götzenbild in Gestalt eines im klassischen Sinn veredelten und allem Menschlichen entleerten Torso dar. Der Torso steht vor dem Hintergrund einer Phantasiewelt stark vereinfachter Totempfähle. In diesen formbezogenen ethnologischen Anleihen ist der Einfluss von Alfred Stieglitz erkennbar, in dessen Galerie Man Ray zu dieser Zeit verkehrte, um von den avantgardistischen Tendenzen des Stieglitz-Kreises zu profitieren.¹¹²⁸ Dagegen ist José Clemente Orozcos *Totem Poles*, 1932-34,¹¹²⁹ die moderne Bildschöpfung von Totempfählen der Tlingit und Kwakiutl. In der Senkrechten sind entlang des Pfahles zumeist Vögel mit betont großem Schnabel, neben anderen Tieren und menschlichen Figuren übereinander angeordnet. Das Sujet, die Form und der Stil sowie die Inhalte der Motive erweisen sich als direkte indianische Entlehnungen.

Pollock las die Kunstzeitschrift ”View”, ein Forum des aktuellen Kunstgeschehen New Yorks. Die Ausgabe April 1942, ist völlig Max Ernst gewidmet, welcher zu diesem Zeitpunkt in der Valentine Gallery in New York eine Ausstellung zeigte. Die in ”View” veröffentlichte Liste dieser Exponate enthält unter anderen das Bild *Totem und Tabu*.¹¹³⁰ Henry Miller schreibt über Ernst in dieser Ausgabe, wie vertraut ihm dessen Welt der Wunder und Mysterien ist.¹¹³¹ Bei Max Ernst erheben sich in *Totem und Tabu*, 1941 (68. Abb.),¹¹³² Baumstämme oder Wildwachsendes als Pfähle, deren Haltungen und Vibrationen der Ausdruck von wiederbelebter Natur im surrealistischen Sinn ist. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht der sich in der linken Bildhälfte erhebende Baumstamm, dessen Geäst durch einen in der Metamorphose umgestalteten Kopf unnatürlicher Ausprägung ersetzt ist. Die künstlerische Interpretation mit einem direkten Verweis auf das ethnologisch geprägte Werk ”Totem und Tabu” des Psychologen Sigmund Freud bekundet in den Bildmotiven ethnologische Bezüge inhaltlicher Art, wiewohl die von Max Ernst dämonisch belebte Natur nichts mit Artefakten der Naturstämme gemeinsam hat, sondern die moderne Vorstellung eines totemistischen Denkens ausspricht. Ernst greift den sich im Totemismus oder Animismus manifestierenden Gedanken an eine beseelte Natur auf.

¹¹²⁶ Manfred Schneckenburger, Idol, Totem, Fetisch in der Moderne, in: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst, 1972 (S. 539-553) S. 539-540. Dies ist schon im Expressionismus zu beobachten, wo Kunstwerke häufig Masken, Figuren und Bildsujets zeigen, die sich an der Kunst und Kultur der Naturstämme orientieren.

¹¹²⁷ Primitivismus, 1984, Abb. 663, S. 474.

¹¹²⁸ Merry Foresta, Wiederkehrende Motive in der Kunst von Man Ray, in: Man Ray: 1890-1976, sein Gesamtwerk, Schaffhausen 1989 (S. 7-49) S. 11-14.

¹¹²⁹ Landau 1989, Abb. S. 62. - Olav Münzberg, Michael Nungesser, José Clemente Orozco: Wandbilder, in: José Clemente Orozco, Egbert Baqué, Heinz Spreitz (Hgg.), Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch, Berlin 1981 (S. 174-185) o. Abb.; S. 345.

¹¹³⁰ View, April, Nr. 1, New York 1942, S. 18-19.

¹¹³¹ Henry Miller, Another Bright Messenger, in: View, April, Nr. 1, New York 1942 (S. 17).

¹¹³² Ausst.-Kat., Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, farb. Abb.Nr. 208.

Deutlich ist an diesen Bildbeispielen abzulesen, dass die artifizielle Idee eines Totems eine Weiterentwicklung erfährt. Die Faszination gilt nicht mehr der Einzelfigur, mit stark menschlichem Bezug wie im Expressionismus, sondern der Natur, insbesondere der Pflanzenwelt. Noch immer ist die Totem-Interpretation mit der Form des Totempfahles verbunden. Hiervon grenzen sich jedoch die Totembilder des Abstrakten Expressionismus ab. Das Kunstwerk von Mark Tobey *Eskimo Idiom*, 1946 (69. Abb.),¹¹³³ bestätigt, in der Wahl des Sujets und der Motive, die sich vom Surrealismus abgrenzende Richtung Pollocks. An den Künstler Louis Bunce aus Portland, Oregon, schreibt Pollock 1946, dass er die Kunstwerke von Morris Graves und Mark Tobey noch immer sehr schätzt.¹¹³⁴ Er sah die Ausstellung von Mark Tobey 1943 in der Willard Gallery.¹¹³⁵ *Eskimo Idiom* vereint viele Komponenten des Totemismus und bezieht sich konkret anhand von Motiven, Komposition und Handlung, aber auch in der Gestaltung des Raumes auf totemistische Inhalte. Das Kunstwerk könnte für eine moderne Umsetzung von Totemismus im eigentlichen Sinn gehalten werden. Wie bei Pollock und Adolph Gottlieb werden Tiere, hier vor allem der Fisch, wie Symbole behandelt. Eine Figur mit anthropomorphen und animalischen Zügen steht im Mittelpunkt, um welche sich piktographische Zeichen gruppieren, in Analogie zu den Totembildern von Pollock. Die Welt der Bildsprache im Leben der Naturstämme und die geistig-seelische Verwandtschaft mit dem Tier, das als Nahrungsquelle ihre Existenz sichert, ist bei Tobey im Fisch ausgedrückt. Auch der totemistische Gedanke der Naturvölker an eine lebendige Seele im Tier spiegelt sich in der Zwittergestalt der Hauptfigur in *Eskimo Idiom* wider. Und weiter ist es der Komplex der Bildmotive, hineingestellt in einen abstrakten Allraum, welcher sich auf die magisch-dämonische Welteinstellung der Naturvölker bezieht. Kurz nach der Entstehung von Pollocks Totembildern taucht ein Kunstwerk von Masson auf: *Totem*, 1946 (70. Abb.).¹¹³⁶ In Massons Tierkampfszenen zeichnet sich schon vor 1929 eine Nähe zum Totemismus ab, der im späteren Verlauf in die abstrakte Richtung des Surrealismus einfließt.¹¹³⁷ Nicht nur die Formen und die Raumgestaltung definieren sich abstrakt, sondern es ist auch die Auffassung dessen, was Masson unter einem Totem versteht, die in *Totem* noch verkürzter ist als bei Max Ernst. Lawrence Saphire beobachtet einen nordwestamerikanischen Charakter des Totem im Sinn einer surrealistischen Umsetzung vermittelt androgyner, erotischer und kriegerischer Züge,¹¹³⁸ was so kaum nachvollziehbar ist. Es handelt sich dabei vielmehr um die Gestaltung eines Dämonischen. Um 1944/45 hat Masson eine Gruppe bestehend aus drei Kunstwerken jeweils mit dem Titel *Demon of Uncertainty* geschaffen, die eine Beschäftigung Massons mit dem Thema des Dämonischen nahelegen. Lanchner begründet dies mit Massons Bewältigung des Krieges, mit seiner psychologischen

¹¹³³ Ausst.-Kat., Tobey's 80: A Retrospective, Seattle Art Museum and the University of Washington Press 1970, Abb.Nr. 53. - Pollock kannte Tobey nicht vor 1944. 1944 waren sie gemeinsam in zwei Gruppenausstellungen vertreten, so dass sie hier zusammengetroffen sein könnten (Simon Morley, Yanks, in: Art Monthly, Nr. 198, Juli-August, London, 1996; S. 9-12).

¹¹³⁴ Jackson Pollock: Supplement Nr. 1, 1995, S. 69.

¹¹³⁵ Cernuschi, Jackson Pollock: Meaning and significance, 1992, S. 116.

¹¹³⁶ André Masson: L'oeuvre gravé, Surréalisme 1924-49, Lawrence Saphire, Vol. I., New York 1990, Abb. Kat.Nr. 234, S. 365.

¹¹³⁷ Dorothee Siegelin 1990, S. 83-84. Sie zitiert Carl Einstein, der in der Zeitschrift "Documents", 1, 1929, einen Beitrag über Masson mit dem Titel "André Masson: Etude ethnologique" veröffentlichte. Darin ist die Rede von einer totemistischen Identifikation des Menschen mit einem Objekt. In "Minotaure" 2, 1933, veröffentlichte Leiris einen Aufsatz über afrikanische Ritual-Opfer. Siegelin stellt heraus, dass das Interesse an Ethnologie und das Bewusstsein für Riten und primitive Mythen französischer Herkunft ist (S. 28). - Will Grohmann, Bildende Kunst und Architektur, Frankfurt a. M. 1953, S. 191. - William Rubin spricht von der Abbildung eines Totems in Massons *Meditation on an Oakleaf*, 1942, ein Kunstwerk, welches Pollock in seinem Bild *Totem Lesson I* beeinflusst haben soll (Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 61-68). - Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 1954, S. 400.

¹¹³⁸ André Masson, New York 1990, S. 364.

Interspektion und persönlichen Problemen. Doch bemerkt sie darüber hinaus die Wichtigkeit des Themas für das Gesamtwerk, die Nähe zu der Serie der Massaker und dem Thema der Mutter Erde.¹¹³⁹

Um den stark vereinfachten Totenkopf in der Bildmitte legen sich gebündelte Striche, Straffierungen, Punkte und zeichnerische Formen. Eine Aura, die eine gewisse Gestalt annimmt, welche in Richtung des Bildrandes deutlich an auratischer Spannung verliert. Die sichtbare Energie um den Totenkopf ist mit dem Begriff der Magie zu verbinden. Magie, die sich in Form einer irrationalen Kraft, von einem magisch prädestinierten Gegenstand ausgehend, auf ein anderes Gegenüber richtet. Mit abstrakten Stilmitteln gelingt es Masson, der Magie ein Bild zu geben. Allein aus dem Titel ist die Ableitung eines ethnologischen Verständnisses von Magie möglich. Aber der Totenkopf ist, wiewohl er eine Todessymbolik ausspricht, kein ethnologisches Objekt, sondern begründet sich in seiner Tradition als beliebter Gegenstand der Todessymbolik. Was bei Masson als abstrakt visualisierte Magie dämonischer Natur unter dem Begriff "Totem" gehandelt wird, hat sich bei Pollock in *Totem Lesson 2* schon vorbereitet. Den geheimnisvollen Vorgang als dynamischen Prozess zu verstehen, welcher von geisterhaften Wesen und von aktivierten verselbständigten Formen ausgeht, ist eine bei Pollock erstmals zu beobachtende Interpretation des Begriffes "Totem". Doch sind bei Pollock, wegen den Tiermotiven und animalischen Körpermerkmalen der Totemfigur in *Totem Lesson 2*, ethnologische Bezüge zum Begriff nachweisbar. Bei Max Ernst fehlt die Darstellung von Magie zugunsten einer Ausarbeitung dämonisch belebter Natur.¹¹⁴⁰

Easter and the Totem, 1953 (29. Abb.),¹¹⁴¹ von Jackson Pollock unterscheidet sich grundlegend von den Totembildern der vierziger Jahre. Organoide Formen und eine Phallussymbolik, wohl das Ergebnis einer Assoziation der senkrechten Form der Totempfähle, präsentieren eine abstrakte Bildversion. Dem abstrahierenden Zugriff fällt das gegenständliche Motiv anheim. Der Sinnentleerung des ethnologischen Begriffes "Totem" und des christlichen Begriffes "Ostern" stellt Pollock ein neues Bild entgegen. Was er mit "Easter and the Totem" bezeichnet, drückt sich in einer reduzierten Formensprache aus. Ausgehend von den frühen Totembildern und einer aus ihnen hervorgehenden Bezugnahme zu Inhalten des Totemismus ist feststellbar, dass Pollocks frühen ethnologisch begründeten Bildentwürfen im Zuge einer Abstraktion und Sinnverfremdung die Besinnung auf die Ursprünge folgt. Die Reduktion christlicher Bedeutung in der künstlerischen Umsetzung von Ostern erzielt eine Erinnerung an einfachere Glaubensvorstellungen des Animismus und Totemismus. Eine weitere Reduktion ergibt die Besinnung auf Gegenstände, ohne ihnen gegenüber eine Glaubenshaltung einzunehmen. Der Gegenstand soll allein aus seiner Form heraus wirken. Die Konzentration und Aufmerksamkeit fällt nun auf die auratische Energie des Gegenstandes als solcher.

Verfolgt man die künstlerische Entwicklung des Bildsujets des "Totems" weiter, so ist die Hinwendung zu einer formorientierten Symbolsprache zu beobachten. *Fetish with a yellow Background*, 1954, von Alan Davie,¹¹⁴² offenbart die Spannung zwischen einer aus geometrischen Bestandteilen ornamentalen Charakters zusammengesetzten Figur und einem abstrakten Raum, der als Farbfläche seine eigene Symbolsprache besitzt. Die Ästhetisierung der Welt bei Davie, die selbst dem Raum einen Warencharakter verleiht, geht mit einer religiösen Tendenz einher, in den Dingen das Beseelte zu sehen, die Dinge anzubeten oder auch nur ihre schöne Form zu verherrlichen. So wird selbst der noch wenige Jahre zuvor magisch definierte Allraum durch reine Farb- und Formwerte ersetzt, deren entleerte

¹¹³⁹ Ausst.-Kat., André Masson, New York 1976, S. 171.

¹¹⁴⁰ Siehe Kap. 3: "Die Distanzierung vom Surrealismus im Exil in den USA".

¹¹⁴¹ CR 2, 374; Landau 1989, farb. Abb. S. 233.

¹¹⁴² Alan Davie, International Festival Edinburgh, Kunstverein Braunschweig e.V., Badischer Kunstverein e.V. Karlsruhe, London 1971, Abb.Nr. 3. - Michael Horovitz, Alan Davie, London 1963.

Schönheit für das steht, was unter der veränderten Wahrnehmung gewandelter geistiger und religiöser Prozesse zu untersuchen ist. Das *Totem* von Sam Francis aus dem Jahr 1981 orientiert sich nur noch an der senkrecht aufstrebenden Form von Totempfählen der Naturstämme (71. Abb.).¹¹⁴³ Das aus geometrischen Einzelformen zusammengesetzte Totem ist eine auf rein formale Qualitäten reduzierte Interpretation der ethnologischen Vorlage, die ihre Aussage aus der Spannung der blockhaften archaischen Form bezieht, die sich dem unkonkreten Raum entgegenstellt.

Es steht fest, dass Jackson Pollock als Künstler des Abstrakten Expressionismus in den Bildern seiner Frühphase einen magisch besetzten Allraum zur Anschauung bringt, den er mit Hilfe der ethnologisch begründeten Bildmotive formuliert. Seine Wahrnehmung des Raumes verändert sich von realistischen Konzepten hin zu magisch-abstrakten Vorstellungen, weil er Natur und Glauben aus der Sicht des Totemismus kennenlernt. Die künstlerische Vorliebe für dämonische Motive sorgt für eine dämonische Auslegung oder Fokussierung auf das, was er im Bereich der Ethnologie mit Dämonischem in Verbindung bringt. Dämonische Vorgänge spielen sich im Bereich der Magie ab, und Magie selbst als ein irrationaler Begriff gestaltet sich am besten abstrakt. Dämonische Wesen, Geister und Zwittergestalten, die einem übersinnlichen Raum angehören, eignen sich hervorragend, um eine ethnologisch inspirierte Welt der Magie und Dämonie zu visualisieren. Diese Sujetwahl hat sich bei Pollock als logisches Zwischenglied in der künstlerischen Entwicklung zu rein abstrakten Kunstwerken herausgestellt.

¹¹⁴³ Connie W. Lembark, *The prints of Sam Francis: A catalogue raisonné 1960-1990*, Vol. 2, New York 1992, Abb. S. 20.

6. Ergebnis

Indem der Künstler des Abstrakten Expressionismus eine abstrakte Malweise wählt, befreit er die Bedeutung von der gegenständlichen Form, oder anders gesagt: Der konkreten Bezeichnung steht ein abstraktes Bezeichnetes gegenüber.¹¹⁴⁴ Weil dem Bildtitel als Bezeichnung der Darstellung kein konkreter dinghafter Gegenstand als Bild zugeordnet wird, ist die Grenze eines genau festgelegten Gegenstandes durchbrochen, und es eröffnet sich ein größeres Spektrum an Deutungsmöglichkeiten der Bezeichnung. Letztlich tritt der Benennung ein Bild des scheinbaren Nichts gegenüber. Doch es ist nicht das Bild eines Nichts, sondern es ist das Bild all jener Bedeutungen, die der Betrachter auf einer abstrakten Ebene mit der bestimmten Darstellung und mit Hilfe des Bildtitels verknüpft hat. Es ist daher anzunehmen, dass es dem abstrakten Künstler um die Loslösung alter Zuordnungen von Bedeutungen bei gleichbleibenden Begriffen geht - oder mit de Saussure gesprochen, alter überkommener Verknüpfungen von Sachen mit Namen,¹¹⁴⁵ die seiner Trennung von einer gewohnten Wahrnehmung der Welt und tradierten Vorstellungen sowie einer Hinwendung zu einer neuen Weltansicht entsprechen: also eine erweiterte grenzenüberschreitende Wahrnehmung.¹¹⁴⁶ In logischer Konsequenz sucht sich ein solcher Künstler den passenden Gegenstand, der für ihn der entsprechende Ausdruck ist.

Das Dämonische, im Randbereich zwischen Abstraktem und Figurativem angesiedelt, eröffnet insbesondere Jackson Pollock, aber auch anderen Künstlern wie Paul Klee, Wols oder Karel Appel, die Möglichkeit, ihre grenzenüberschreitende Wahrnehmung umzusetzen.¹¹⁴⁷ Einige Bildtitel von Pollock aus seiner Hauptschaffenszeit, in welche die Kunstwerke des Actionpainting fallen, verweisen auf einen dämonischen Gehalt. Neben *Lucifer*, 1947 (63. Abb.) und *Alchemy*, 1947,¹¹⁴⁸ finden sich Bezeichnungen aus dem Themenkreis der Nacht, beispielsweise *Night-Mist*, ca. 1944.¹¹⁴⁹ Zu den Werken, die einen Restbestand figurativer Anteile enthalten, zählen *Triad*, 1948, *Cut Out*, ca. 1948-50, *Cut-Out Figure*, 1948, *Out of the Web: Number 7*, 1949,¹¹⁵⁰ und Bilder aus dem Spätwerk wie *Number 7*, 1951, *Number 10*, 1951 und *Number 23*, 1951/ "Frogman".¹¹⁵¹ Aber nur ein tiefreichender Blick auf das frühere Werk kann Erklärungen zum Verständnis des Gehaltes dieser abstrakten Darstellungen liefern und aufzeigen, wo genau der abstrahierende Zugriff ansetzt und welche Richtung er nimmt. Schließlich können Bildinhalte abstrakter Artefakte ohne Betrachtung der gegenständlichen Vor- und Nachformen, insoweit sie sich im Frühwerk oder Spätwerk bekunden, nicht beweiskräftig erschlossen werden.

Die "neue Kunst" der USA, präsentiert im Abstrakten Expressionismus und definiert in den theoretischen Schriften von Barnett Newman, Mark Rothko und Adolph Gottlieb, beruht auf der Frage nach universalen Themen, welche die Künstler bei den indianischen Naturvölkern suchen, auch weil sie dort eine Parallele zu ihrer Existenzangst finden, die sie künstlerisch in einer dämonischen Bildsprache umsetzen wollen.¹¹⁵² Aus einem Pamphlet dreier führender

¹¹⁴⁴ Ferdinand de Saussure, Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Übers. v. Herman Lommel, (1916), 2. Aufl, Berlin 1967, S. 76-80.

¹¹⁴⁵ Saussure (1916) 1967, S. 76.

¹¹⁴⁶ Das Geistige in der Kunst: Abstrakte Malerei 1890-1985, Maurice Tuchman (Hg.), Stuttgart 1988.

¹¹⁴⁷ Vgl.: Ausst.-Kat., Willi Baumeister, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, Ulrike Gauss, Staatsgalerie Stuttgart 1989. – Constance Naubert-Riser, Klee: Die Meisterwerke, Zug, Schweiz 1990. – Ausst.-Kat., Karel Appel, Arbeiten auf Papier, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1982.

¹¹⁴⁸ CR 1, 185; CR 1, 179.

¹¹⁴⁹ CR 1, 104; vgl.: CR 1, 111.

¹¹⁵⁰ CR 2, 198; CR 4, 1030; CR 4, 1031; CR 2, 251.

¹¹⁵¹ CR 2, 324; CR 2, 326; CR 2, 335.

¹¹⁵² Zum Verständnis der Kunst des Abstrakten Expressionismus sei die Beschäftigung mit dem Primitiven unerlässlich, so Stewart Buettner, American art theory, 1945-1970, Ann Arbor, Michigan 1981, S. 81.

amerikanischer Institutionen der Kunst von 1950 heißt es zur Verteidigung der abstrakten Künstler:

„Contrary to those who attack the advanced artist as anti-social, we believe in his spiritual and social role... Though his spiritual energy may be religious in the broadest sense, he should not be asked to be priest or saint. Though his art may symbolize discipline or liberty, he cannot be asked to save civilization...“¹¹⁵³

Was Jackson Pollock im totemistischen Glauben der indianischen Naturvölker aufspürt, sind Bildmotive und Bildsujets: das Totem in den Totembildern, das Totemtier in *The She-Wolf*, die indianischen Piktographien und die Figur des Schamanen, vor allem jedoch die dämonisch-totemistische Vorstellungswelt, das Ritual und der Begriff der Magie. Das Dämonische im Frühwerk von Pollock ist der Ausdruck seiner geistigen Verarbeitung ethnologischen Materials.

Neben Wesen mit Zwittergestalt verleiht Pollock bestimmten Bildmotiven im Frühwerk einen mysteriösen Charakter. Er betont die geheimnisvolle Bedeutung eines Bildgegenstandes, beispielsweise die des Mondes in den Mondbildern oder der Tiere in *The Guardians of the Secret*, unter Nutzung der Mond-, Todes-, Unterwelt-, und Fruchtbarkeitssymbolik, die selbst wiederum in der künstlerischen Umsetzung zu existentiellen Gedanken hinführt. Der Raum erhält eine magisch-dämonische Prägung, und in der magischen Handlung liegt selbst ein Dämonisches, was in *Totem Lesson 2* gut zu beobachten ist. Das Moment des Schrecklichen enthält bei Pollock ein irrationales Verwandlungsgeschehen, womit geisterhafte Vorgänge anklingen. Das Dämonische bei Pollock drückt sich im magischen Vorgang der Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Welten aus. Sender und Empfänger werden im Bereich des Atmosphärischen wirksam. Der Zusammenhang zwischen Metaphysik und dem Enigmatischen und Dunklen wird dabei insbesondere kraft des speziellen Verständnisses indianischer Kultur in den theoretischen Schriften seines Kollegen Barnett Newman offensichtlich.¹¹⁵⁴

Pollocks Ausspruch „I am nature“¹¹⁵⁵ und sein Glaube, daß die spirituelle Welt letztlich die Natur des Selbst sei,¹¹⁵⁶ ist eng mit der totemistischen Glaubensvorstellung indianischer Naturvölker verbunden. In der Kunst von Pollock spiegelt sich eine veränderte religiöse Einstellung wider, die mit seiner neuen Sichtweise auf das Leben zusammenhängt. Die in geistig-seelischer Hinsicht gemeinte Verbundenheit mit indianischen Naturvölkern führt zu einem ethnologisch begründeten Primitivismus, der seinen Sinn aus den ursprünglichen sozialen Beweggründen der indianischen Naturvölker bezieht. Dieser ethnologisch begründete Primitivismus erweist sich durch die Betonung dämonischer Magie spirituell ausgerichtet. Er ist insofern mit Universalität und Metaphysik verbunden, als seine ethnologischen Wurzeln in der Anlehnung an indianische Mythen und indianische Symbolsprache auf elementare Gedanken und auf die letzten Fragen des Seins verweisen. Dem entspricht beispielsweise der unmittelbare Bezug auf das Naturphänomen und der direkte Verweis auf den Naturvorgang der Mondabnahme im Zerstückelungsmotiv in *The Moon-Woman Cuts the Circle*, welcher die Grundlage der Mythenbildung ist.

Das Universale entdeckt Pollock vor allem in der Verbindung von Mythen und Symbolen verschiedener Kulturen, die er auf eine gleiche Quelle zurückführen kann. Die

¹¹⁵³ René D'Harnoncourt et al, A statement on modern art (1950), in: Clifford Ross, Abstract Expressionism: Creators and critics, An anthology, New York 1990 (S. 230-233) S. 232.

¹¹⁵⁴ Barnett Newman, Das plasmische Bild, Teil 1, 1945 (Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 112-113); ders., Art of the South Seas, 1946 (Barnett Newman, O'Neill, 1990, S. 100; dt.: Barnett Newman, Bern, Berlin 1996, S. 146-147).

¹¹⁵⁵ Landau 1989, S. 159.

¹¹⁵⁶ Rushing 1995, 189.

Neuinterpretation von Mythen zeigt sich bei Pollock in der Aktualisierung von mythischen Ursprüngen und den ihnen zugrundeliegenden elementaren Gedanken unter dem Fokus auf die grausamen Elemente des Mythos aller Kulturen. Das Universale und die Metaphysik hängen mit dem Wunsch nach einer spirituellen Sprache zusammen. Religiöse Erscheinungen mit existenzsichernden Bemühungen zu erklären, ist ein Gedanke, der auf die letzten Gründe menschlichen Lebens abzielt. Deshalb haben wir es in einem Kunstwerk wie *Lucifer* sowohl mit einem erweiterten Raum-, Handlungs-, und Gegenstandsverständnis zu tun, das dämonisch-magisch die Grenze des bisher real gültigen Wahrnehmens sprengt, als auch mit einem auf ursprüngliche Glaubensformen starken Naturbezugs zurückblickenden Bildgehalt.

Abkürzungen

BAE: Annual report of the bureau of ethnology to the secretary of the Smithsonian institution. J. W. Powell. Washington, Jge. 1880-1902.

CR: Jackson Pollock. A catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works. Francis Valentine O'Connor, Eugene Victor Thaw (ed.). 4 Bde., New Haven, London 1978.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

Annual report of the bureau of ethnology to the secretary of the Smithsonian institution. J. W. Powell. Washington, Nr. 2, Jg. 1880-81; Nr. 3, Jg. 1881-82; Nr. 6, Jg. 1884-85; Nr. 10, Jg. 1888-89; Nr. 11, Jg. 1889-90; Nr. 13, Jg. 1891-92; Nr. 14, Teil 1, Jg. 1892-93; Nr. 16, Jg. 1881-82; Nr. 17, Teil 1, Jg. 1895-96; Nr. 18, Teil 1, Jg. 1896-97; Nr. 22, Jg. 1900-1901; Nr. 23, Jg. 1901-02.

Archives of American Art. Smithsonian Institution, New York, Adolph Gottlieb papers. Microfilm N/69-49, S. 220.

----- American Museum of Natural History Dept. of Anthropology correspondence with Barnett Newman. Microfilm 4588, S. 1, S. 4.

----- Barnett Newman papers. Microfilm 3481, S. 322-324; S. 353-354.

----- Jackson Pollock papers. Microfilm 3046, S. 266-267.

----- Lee Krasner papers. Microfilm 3771, 3774.

----- William Baziotès papers. Microfilm N/70-21, S. 139.

The Arts. New York, Vol. 14, Nr. 1, Juli 1928.

Bachofen, Johann Jakob. Das Mutterrecht. In: The making of man. An outline of anthropology. V. F. Calverton (ed.). Westport, Connecticut (1931) 1970. S. 157-167.

Barnett Newman: Schriften und Interviews 1925-1970. Aus dem Amerik. v. Tarcisius Schelbert. Bern, Berlin 1996.

Bataille, Georges. Le sacré. In: Cahiers d'Art. Nr. 1-4, 1939. S. 47-50.

Calas, Nicolas. And her body became enormous luminous and splendid. In: View. New York, Nr. 1, 1942. S. 20-21.

Carpenter, Edward. The intermediate type as prophet or priest. In: The making of man. An outline of anthropology. V. F. Calverton (ed.). Westport, Connecticut (1931) 1970. S. 619-632.

Cushing, Frank H. Zuni breadstuff. Museum of the American Indian New York 1920.

- De Zayas, Marius. African negro art. Its influence on modern art. Modern Gallery, New York 1916.
- D'Harnoncourt, René, et al. A statement on modern art (1950). In: Clifford Ross. Abstract Expressionism. Creators and critics. An anthology. New York 1990. S. 230-233.
- Dickens, Charles. Der Weihnachtsabend. Zürich 1918.
- Dostojewski, Fedor M. Die Dämonen. Übertr. v. E. K. Rahsin. Frankfurt a. M., Hamburg 1970.
- Douglas, Frederic H., R. d'Harnoncourt. Indian art of the United States. Orig.-Ausg. 1941, The Museum of Modern Art New York 1949.
- Frazer, James. Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion. Übers. v. Helen von Bauer. Orig.-Ausg. 1890, Ungek. Ausg., Frankfurt a. M. 1977.
- Goldenweiser, Alexander. Totemism. In: The making of man. An outline of anthropology. V. F. Calverton (ed.). Orig.-Ausg. 1931, Westport, Connecticut 1970. S. 363-392.
- Gottlieb, Adolph und Mark Rothko. The portrait and the modern artist (1943). In: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb: A retrospective. Lawrence Alloway, Mary Davis MacNaughton. Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York 1981. Appendix B, S. 170-171.
----- Statement (13. Juni 1943). In: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb: A retrospective. Lawrence Alloway, Mary Davis MacNaughton. Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York 1981. Appendix A, S. 169.
- Graham, John D. Primitive art and Picasso. In: Magazine of Art. New York, April 1937. S. 236- 239.
- Guggenheim, Peggy. Ich habe alles gelebt. Bekenntnisse einer Sammlerin aus Leidenschaft. 1. Aufl., Bern, München 1980.
- Indian notes and monographs. F. W. Hodge (ed.). Guide to the museum, first floor, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York 1922.
----- F. W. Hodge (ed.). Guide to the museum, third floor, Museum of the American Indian. Heye Foundation, New York 1924.
- Jackson Pollock. A catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works. Francis Valentine O'Connor, Eugene Victor Thaw (ed.). 4 Bde., New Haven, London 1978.
----- Supplement Nr. 1. A catalogue raisonné of paintings, drawings and other works. Francis V. O'Connor (ed.). The Pollock-Krasner Foundation, New York 1995.
- Krasner, Lee. Interview mit B. H. Friedman (1969). In: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros. Jürgen Harten. Bd. 2, Kunsthalle Düsseldorf 1995. S. 136-137.
- Lawrence, D. H. The rainbow. London 1977.

- Lowie, Robert H. Woman and religion. In: The making of man. An outline of anthropology. V. F. Calverton (ed.). Orig.-Ausg. 1931, Westport, Connecticut 1970. S. 744-757.
- MacNeice, Louis. The Preacher. In: Partisan Review, Vol. 7, 1940. S. 316.
- The Magazine of Art. Washington, Vol. 34, Nr. 8, 1941. S. 408-411.
- Magnus, Albertus. Bewährte und approbirte sympathische und natürliche egyptische Geheimnisse für Menschen und Vieh. Freiburg im Breisgau 1979.
- Mark Rothko. In: Ausst.-Kat., Mark Rothko, 1903-1970: A retrospective. Diane Waldman. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1978. S. 40.
- Melville, Herman. Moby Dick oder Der Wal. Vollst. Ausg., aus d. Amerik. übertr., Nachw. u. Erläuterungen v. Richard Mummendey. Orig.-Ausg. 1851, Stuttgart, Hamburg, München 1978.
- Mexican Folkways. Mexico, Vol. 4, 1928; Vol. 5, 1929.
- Miller, Henry. Another Bright Messenger. In: View. New York, April, Nr. 1, 1942. S. 17.
- Minotaure. Paris, Heft 1, 1933.
- Motherwell, Robert. Die Welt des modernen Malers (1944). In: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros. Jürgen Harten. Bd. 2, Kunsthalle Düsseldorf 1995. S. 160.
- O'Neill, John P. (ed.). Barnett Newman. Selected writings and interviews. New York 1990.
- Paalen, Wolfgang. Art and science. In: Dyn. New York, Nr. 3, Herbst, New York 1942. S. 4-9.
- . The new image. In: Dyn. New York, Nr. 1, April-Mai, New York 1942. S. 6-15.
- . Surprise and inspiration. In: Dyn. New York, Nr. 2, Juli-August, New York 1942. S. 4-10.
- . Totem Art. In: Dyn. New York, Nr. 4-5, New York 1944. S. 8-37.
- Partisan Review. New York, Vol. 6, Nr. 1, Herbst 1938.
- Plessix, Francine du, Cleve Gray. "Who was Jackson Pollock ?". In: Art in America. New York, Nr. 55, Mai 1967.
- Primitive art. A guide leaflet to collections in the American Museum of Natural History. Guide leaflet no. 15. Supplement to the American Museum Journal, Vol. 4, Nr. 3, Juli 1904.
- Reinhardt, Ad. How to look at Iconography (20.10. 1946). In: Ausst.-Kat., Myth-Making: Abstract Expressionist painting from the United States. David Craven. Tate Gallery Liverpool 1992. S. 37.

- Ridley, F. A. The natural history of satan. In: Now. Nr. 7, 2. Teil, Herbst 1941. S. 27-30.
- Rothko über Rothko (1945). In: Ausst.-Kat., Mark Rothko 1903-1970: Retrospektive der Gemälde. Museum Ludwig Köln 1988. S. 59-60.
- Seligmann, Kurt. Magic circles. In: View. New York, Vol. 1, Feb.-März 1942. S. 3.
- Simon, Sidney. Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943. An interview with Peter Busa and Matta, conducted by Sidney Simon in Minneapolis in December 1966. In: Art International. Nr. 11, Sommer, Lugano 1967. S. 17-20.
- Concerning the beginnings of the New York School: 1939-1943: An interview with Robert Motherwell, conducted by Sidney Simon in New York in January 1967. In: Art International. Nr. 11, Sommer, Lugano 1967. S. 20-23.
- Smith, G. Elliot. The influence of ancient egyptian civilization in the east and in America. In: The making of man. An outline of anthropology. V. F. Calverton (ed.). Orig.-Ausg. 1931, Westport, Connecticut 1970. S. 393-420.
- Swanton, John R. Tlingit myths and texts. Washington 1909.
- Twain, Mark. Gesammelte Werke. Bd. 5. Otto Wilck. München 1967.
- Valliere, James T. Interview: De Kooning on Pollock. In: Partisan Review. New York, Nr. 4, Herbst 1967. S. 603-605.
- The View. New York, Series III., Nr. 1-4, April-Dez. 1943.
- West, Nathaniel. Miss Lonelyhearts. New York 1933.
- Wissler, Clark. Star legends among the American Indians. The American Museum of Natural History. Guide leaflet series no. 91, New York, N.Y. 1936.

2. Ausstellungskataloge

- Adolph Gottlieb. Whitney Museum of American Art New York 1968.
- Alan Davie. International Festival Edinburgh, Kunstverein Braunschweig e.V., Badischer Kunstverein e.V. Karlsruhe, London 1971.
- André Masson. Musée des Beaux Arts de Nîmes 1985.
- William Rubin, Carolyn Lanchner. The Museum of Modern Art New York 1976.
- Art of tomorrow. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1939.
- Elementarzeichen: Urformen visueller Information. Neuer Berliner Kunstverein e.V., Berlin 1985.

Fantastic Art, Dada, Surrealism. Alfred H. Barr Jr. (ed.). The Museum of Modern Art
New York 1936.

Idole und Dämonen. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963.

The interpretive link. Abstract Surrealism into Abstract Expressionism. Works on paper 1938-
1948. Newport Harbor Art Museum. Newport Beach, California 1986.

Jackson Pollock. Francis O'Connor. Museum of Modern Art New York 1967.

----- . Black and white. Marlborough-Gerson Gallery New York 1969.

----- . Zeichnungen. Tilman Osterwold (Hg.). Metropolitan Museum New York,
Kunstverein Stuttgart 1990.

----- . Jackson Pollock: "Psychoanalytic" drawings. Claude Cernuschi. London,
Duke University Museum of Art 1992.

----- . Kirk Varnedoe, Pepe Karmel. The Museum of Modern Art New York 1998.

Joan Miró 1893-1993. Marisa Inzaghi. Fundació Joan Miró, Barcelona 1993.

José Clemente Orozco 1883-1949. Egbert Baqué, Heinz Spreitz (Hgg.). Leibniz-Gesellschaft
für kulturellen Austausch, Berlin 1981.

Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart 1997.

Mark Rothko, 1903-1970. A retrospective. Diane Waldman. The Solomon R. Guggenheim
Foundation, New York 1978.

Max Beckmann. Meisterwerke 1907-1950. Karin von Maur (Hg.). Staatsgalerie
Stuttgart 1994.

Max Ernst. W.-Richartz Museum Köln 1963.

----- . Retrospective. The Solomon R. Guggenheim Museum New York 1975.

----- . Retrospektive zum 100. Geburtstag. Einführung von Werner Spies (Hg.). Mit
Beiträgen von K. v. Maur, S. Metken, U. M. Schneede, S. Wilson. München 1991.

Myth-Making: Abstract Expressionist painting from the United States. David Craven. Tate
Gallery Liverpool 1992.

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Schirn-Kunsthalle
Frankfurt a.M. 1995.

Paul Klee - im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees
1883-1940. Mit vollst. Dokumentation. Wolfgang Kersten, Osamu Okuda. u.a.
Staatsgalerie Stuttgart 1995.

----- . Konstruktion-Intuition. Städt. Kunsthalle Mannheim, Stuttgart 1990.

Picasso: Toros y toreros. Musée Picasso Paris 1993.

----- . Picasso und die Antike. Zsgst. und bearb. v. Jürgen Thimme. Badisches
Landesmuseum Karlsruhe 1974.

----- , Musée. Catalogue sommaire des collections. 2 Bde, Paris 1985.

- The pictographs of Adolph Gottlieb. Lawrence Alloway (et al.). The Phillips Collection Washington D.C., New York 1994.
- Prints and related drawings by the Carracci Family. A catalogue raisonné. Diane de Grazia Bohlin. National Gallery of Art Washington 1979.
- Ribera 1591-1652. Alfonso E. Pérez Sánchez, N. Spinosa. Museo del Prado Madrid 1992.
- Sam Francis. Pontus Hulten. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn 1993.
- Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros. Jürgen Harten. 2 Bde., Kunsthalle Düsseldorf 1995.
- Third enlarged catalogue of the Solomon R. Guggenheim collection of non-objective paintings. New York 1938.
- Tobey's 80. A retrospective. Seattle Art Museum and the University of Washington Press 1970.
- Wols. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Fotos. Frankfurter Kunstverein 1965.

3. Sekundärliteratur

- Ahlander, Leslie Judd. Mexikos Wandmaler und die New Yorker Schule. In: Ausst.-Kat., Wand Bild Mexico. Nationalgalerie Berlin 1982. S. 207-213.
- André Masson. L'Oeuvre Gravé. Vol. I.: Surréalisme 1924-49. Lawrence Saphire. New York 1990.
- Andree, Richard. Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Stuttgart 1878.
- Antikes Zaubergerät aus Pergamon. Richard Wunsch (Hg.). Berlin 1905.
- Apollodor's Mythologische Bibliothek. Übers. v. Christian G. Moser. 1. Bändchen, Stuttgart 1828.
- Ashton, Dore. Crisis and perpetual resolution. In: Ausst.-Kat., The interpretive link. Abstract Surrealism into Abstract Expressionism. Works on paper 1938-1948. Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California 1986. S. 29-32.
- . The New York School. A cultural reckoning. New York 1973.
- Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Wilhelm Roscher (Hg.). Leipzig, 1. Bd., 1. Abt., 1884-86; 1. Bd., 2. Abt., 1886-1890; 2. Bd., 2. Abt., 1894-97; 4. Bd., 1909-1915.

- Bätschmann, Oskar. Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (Orig.-Ausg. 1978). In: Bildende Kunst als Zeichensystem. Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorie-Entwicklungs-Probleme. Köln 1979. S. 460-484.
- . Jackson Pollock. Luzern 1970.
- Bandmann, Günther. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951.
- Barthel, Thomas S. Das Herzopfer in Altmexiko. Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen. Biberach an der Riß 1967.
- Bauer, Wolfgang, u.a. Lexikon der Symbole. Wiesbaden 1980.
- Becker, Udo. Lexikon der Symbole. Herder: Freiburg, Basel, Wien 1992.
- Bellinger, Gerhard J. Knaurs Lexikon der Mythologie. München 1989.
- Benzing, Brigitta. Kunstethnologie. In: Ethnologie: Einführung und Überblick. Hans Fischer (Hg.). 3., veränd. und erw. Aufl., Berlin 1992. S. 265-279.
- Berger, Roland, Dietmar Winkler. Künstler, Clowns und Akrobaten. Der Zirkus in der bildenden Kunst. Berlin 1983.
- Bernhart, Joseph. Chaos und Dämonie. Von den göttlichen Schatten der Schöpfung. München 1950.
- Bialostocki, Jan. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden 1966.
- Biedermann, Hans. Dämonen, Geister, dunkle Götter. Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten. Graz 1989.
- Bihalji-Merin, Oto. Die Kunst als universale Erscheinung. In: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst. Ausst. veranst. vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972. S. 2-11.
- Bilang, Karla. Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Berlin, Köln 1990.
- Birmingham, Doris A. Masson's Pasiphaë. Eros and the unity of the cosmos. In: Art Bulletin. Nr. 69,2 Juni 1987. S. 279-294.
- Bolz, Norbert. Das Böse jenseits von Gut und Böse. In: Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen. Carsten Colpe, Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hgg.). Frankfurt a.M. 1993. S. 256-273.
- Bolz, Peter. Im Zeichen des Sonnentanzes - Religiöses Weltbild und Ritualismus der Oglala-Sioux Nordamerikas. In: Mircea Eliade. Geschichte der religiösen Ideen. Bd. 3,2: Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Ioan P. Culianu (Hg.), Freiburg im Breisgau 1991. S. 291-303.

- Bonnefoy, Ives. Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique. Bd. 1, Paris 1981.
- Brinton, Daniel G. The myths of the new world. A treatise on the symbolism and mythology of the red race of America. Neuaufl., New York 1969.
- The Britannica encyclopedia of American art. Milton Rugoff (ed.). Chicago, New York 1973.
- Brock, Bazon. Zur Ikonographie der gegenstandslosen Kunst. In: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge. München 1990.
- Bruegel. Die Gemälde. Gesamtausgabe von Fritz Grossmann. Köln 1955.
- Burland, Cottie. Mythologie der Indianer Nordamerikas. Wiesbaden 1970.
- Burland, Cottie, W. Formann. Gefiederte Schlange und Rauchender Spiegel. Freiburg im Breisgau 1977.
- Burland, Cottie, I. Nicholson, H. Osborn. Mythology of the Americas. London, New York, Sydney, Toronto 1970.
- Butlin, Martin. The paintings and drawings of William Blake. Plates. New Haven, London 1981.
- Campbell, Joseph. Mythologie der Urvölker. Aus d. Amerik. v. Hans-Ulrich Möhring. Bd. 1, Basel 1991.
- . The way of the animal powers. Historical atlas of world mythology. Vol. 1, London 1983.
- Carleton Hobbs, Robert. Early Abstract Expressionism. A concern with the unknown within. In: R. C. Hobbs, G. Levin. Abstract Expressionism. The formative years. Ithaca, London 1978. S. 8-26.
- Caso, Alfonso. The Aztecs. People of the sun. Oklahoma 1958.
- Cassirer, Ernst. Die Philosophie der Aufklärung. 1. Aufl., Tübingen 1932.
- Cassou, Jean. Jenkins. Stuttgart 1963.
- Cernuschi, Claude. Jackson Pollock. Meaning and significance. New York 1992.
- Charlot, Jean. The Mexican mural renaissance 1920-1925. New Haven, London 1963.
- Chojacka, Ewa. Astronomische und astrologische Darstellungen und Deutungen bei kunsthistorischen Betrachtungen alter wissenschaftlicher Illustrationen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Bd. 4: Veröffentlichungen des Staatlichen Mathematisch-Physikalischen Salons. Berlin 1967.

- Choucha, Nadia. Surrealism & the occult. Shamanism, magic, alchemy, and the birth of an artistic movement. Rochester, Vermont 1992.
- Cipolletti, María Susana. Schamanismus und die Reise ins Totenreich - Religiöse Vorstellungen der Indianer des südamerikanischen Tieflands. In: Mircea Eliade. Geschichte der religiösen Ideen. Bd. 3,2: Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Ioan P. Culianu (Hg.). Freiburg im Breisgau 1991. S. 265-290.
- Clark, Timothy J. J. Pollock. Abstraktion und Figuration. Ein Essay. Aus d. Amerik. übers. v. Evelyn Preis. Hamburg 1994.
- Cotterell, Arthur. Die Welt der Mythen und Legenden. München 1990.
- Cowling, Elizabeth. The Eskimos, the American Indians and the Surrealists. In: Art History. Vol. 1, Nr. 4, Dez. 1978. S. 484-500.
- Dam, Willem C. van. Dämonen und Besessene. Die Dämonen in Geschichte und Gegenwart und ihre Austreibung. Aschaffenburg 1970.
- Das Problem der Abstraktion. Eine Diskussion zwischen Hubertus Gaßner, Rainer Jochims, Hans-Ernst Mittig und Florian Rötzer. In: Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Monika Wagner (Hg.). Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991. S. 288-308.
- Davenport, Guy. Civilization and its opposite in the nineteen-forties. In: Ausst.-Kat., Art of the forties. The Museum of Modern Art New York 1991. S. 15-32.
- Davidson, Abraham A. Early american modernist painting 1910-1935. New York 1981.
- Davidson, Jane P. Hexen in der nordeuropäischen Kunst, 1470-1750. Freren 1988.
- Davies, Nigel. Opfertod und Menschenopfer. Glaube, Liebe und Verzweiflung in der Geschichte der Menschheit. Düsseldorf, Wien 1981.
- Davvetas, Demosthenes. Inside the tomato jungle. In: Artforum. New York, Vol. 26, Nr. 2, Okt. 1987. S. 91-95.
- Del Guercio, Antonio. Orozco in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: José Clemente Orozco 1883-1949. Egbert Baqué, H. Spreitz (Hgg.). Berlin 1981. S. 268-287.
- Dervaux, Isabelle. Avant-garde in New York, 1935-1939: The Ten. Diss., New York University 1992.
- Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique. Ive Bonnefoy. Bd. 1, Paris 1981.
- Doss, Erika. Benton, Pollock, and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism. The University of Chicago 1991.

- Doyon-Bernard, Suzette. Jackson Pollock: A Twentieth-century Chavín shaman. In: *American Art*. Washington, Vol. 11, Nr. 3, Herbst 1997. S. 8-31.
- Drößler, Rudolf. *Als die Sterne Götter waren. Sonne, Mond und Sterne im Spiegel von Archäologie, Kunst und Kultur*. Leipzig 1976.
- Egli, Hans. *Das Schlangensymbol. Geschichte, Märchen, Mythos*. Olten 1982.
- Ehrenreich, P. Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen Nordamerikas. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, Jg. 37, Supplement, Berlin 1905. S. 1-104.
- Eliade, Mircea. *Geschichte der religiösen Ideen. Vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart*. Bd. 3,2 Freiburg i. Br., Basel, Wien 1991.
-----*. Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*. Frankfurt a.M. 1988.
- Elsen, Albert. *Paul Jenkins*. New York 1973.
- Emboden, William A. *Jean Cocteau. Die visuelle Kunst*. Stuttgart, Zürich 1989.
- Encyclopedia of World Art*. Bd. 4, New York, Toronto, London 1961.
- Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Jürgen Mittelstraß ((Hg.)). Bd. 1, korr. Nachdr., Stuttgart 1995.
- Ethnologie: Einführung und Überblick*. Hans Fischer (Hg.). 3., veränd. und erw. Aufl., Berlin 1992.
- Findeisen, Hans. *Das Tier als Gott, Dämon und Ahne. Eine Untersuchung über das Erleben des Tieres in der Altmenschheit*. Stuttgart 1956.
- Fingesten, Peter. Die Bedeutung des Symbolbegriffes in der modernen Kunst. In: *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*. Manfred Lurker (Hg.). 1. Erg.-Bd., Baden-Baden 1982. S. 41-47.
- Firestone, Evan R. Herman Melville's "Moby-Dick" and the abstract expressionists. In: *Arts Magazine*. März 1980. S. 120-124.
- Foresta, Merry. Wiederkehrende Motive in der Kunst von Man Ray. In: *Man Ray: 1890-1976. Sein Gesamtwerk*. Schaffhausen 1989. S. 7-49.
- Forstner, Dorothea. *Die Welt der Symbole*. 2. verb. Aufl., Innsbruck, Wien, München 1967.
- Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M. 1969.
- Frank, Elizabeth. *Jackson Pollock. Orig.-Ausg.* New York 1983, Luzern, München 1984.

- Frazer, James G. Totemism. Edinburgh 1887.
- Freeman, Judi. Von Seelenfängern und Hebammen. Alfred Stieglitz und Emanationen aus den Vereinigten Staaten. In: Ausst.-Kat., Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. 1995. S. 403-430.
- Freke, David. Jackson Pollock: A symbolic self-portrait. In: Studio International. Nr. 184, Dez. 1972. S. 217-221.
- Frick, Karl R. H. Das Reich Satans. Luzifer, Satan, Teufel und die Mond- und Liebesgöttinnen in ihren lichten und dunklen Aspekten – eine Darstellung ihrer ursprünglichen Wesenheit in Mythos und Religion. Graz 1982.
- Friedman, B. H. Jackson Pollock. Energy made visible. Wiltshire 1972.
- Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985. Maurice Tuchman (Hg.). Stuttgart 1988.
- Giedion-Welcker, Carola. Max Ernst. In: Max Ernst. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1963. S. 11-17.
- Goeppert, Sebastian, Herma Goeppert-Frank. Pablo Picasso. Minotauromachie. Frankfurt a.M., Leipzig 1993.
- Goldwater, Robert. Primitivism in modern art. Orig.-Ausg. 1938, revised ed., New York 1967.
- Goodrich, Lloyd. Albert P. Ryder. New York 1959.
- Gordon, Donald E. Department of Jungian amplification, I: Pollock's "Bird", or how Jung did not offer much help in myth-making. In: Art in America. New York, 68, Okt., Nr. 8, 1980. S. 43-56.
- . Deutscher Expressionismus. In: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). (Aus d. Amerik.), München 1984. S. 377-415.
- Grohmann, Will. Bildende Kunst und Architektur. Frankfurt a. M. 1953.
- . Willi Baumeister. Leben und Werk. Köln 1963.
- Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion. Wolf Dietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stagl (Hgg.). 2. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1993.
- Güse, Ernst-Gerhard. Arnulf Rainer. Malerei 1980-1990. Stuttgart 1990.
- Gusinde, Martin. Die Feuerlandindianer. Bd. 2: Die Yamana. Wien 1937.
- Haftmann, Werner. In: Ausst.-Kat., Matta. Nationalgalerie Berlin 1970. (o.S.)
- . Die großen Meister der lyrischen Abstraktion und des Informel. In: Seit 45. Bd. 1, Brüssel 1970. S. 13-49.
- . Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954.

- Hall, James. Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western Art. London 1994.
- Harding, Esther. Frauen-Mysterien. Einst und Jetzt. Orig.-Ausg. London, New York 1935, Zürich 1949.
- Harten, Jürgen. Als Künstler noch Helden waren. In: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros. Jürgen Harten. Bd. 1, Kunsthalle Düsseldorf 1995. S. 13-27.
- Helfrich, Klaus. Menschenopfer und Tötungsrituale im Kult der Maya. Berlin 1973.
- Henze, Anton. Pablo Picasso. Berlin-Dahlem 1959.
- Herder-Lexikon Symbole. 3. Aufl., Freiburg im Breisgau, Basel, Wien 1995.
- Herding, Klaus. Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1992.
- Herrmann, Ferdinand. Symbolik in den Religionen der Naturvölker. Bd. 9, Stuttgart 1961.
- Hess, Thomas B. Pollock: The art of a myth. In: Art News. 62, Nr. 9, Jan. 1964. S. 39-40; S. 62-65.
- Heyden, Ulrich van der. Indianer-Lexikon. Zur Geschichte und Gegenwart der Ureinwohner Nordamerikas. Berlin 1992.
- Heynen, Julian. Barnett Newmans Texte zur Kunst. Hildesheim 1979.
- Hirsch, Sandford. Adolph Gottlieb and art in New York in the 1930s. In: The pictographs of Adolph Gottlieb. Lawrence Alloway (et al.). New York 1994. S. 11-29.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie. Joachim Ritter (Hg.). Bd. 2, Basel 1972.
- Hofmann, Werner. Einführung. In: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen. Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1963. S. 8-16.
----- . Magisches in der modernen Kunst - Grenzen und Entgrenzung. In: Weltkulturen und moderne Kunst. Ausst. veranst. vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972. S. 526-532.
- Hultkrantz, Ake. Schamanische Heilkunst und rituelles Drama der Indianer Nordamerikas. Aus dem Amerik. v. K. Dietzfelbinger. München 1994.
----- . The masters of the animals among the Wind River Shoshoni. In: Ethnos. Nr. 4, 1961. S. 198-218.
- Huyghe, René. Kunst und Seele. München, Zürich 1962.
- Jackson Pollock: Mit Kommentaren von Regina Lange. In: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Bd. 1, 1995. S. 142-263.

- Jung, C. G. Gesammelte Werke. Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. 9. Bd., 1. Halbbd., Olten 1976.
----- . Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. 5. Bd., Olten 1973.
- Kagan, Andrew. Paul Klee's influence on american painting. New York School. In: Arts Magazine. New York, Vol. 49, Juni 1975. S. 54-59.
- Karmel, Pepe. Pollock at work: The films and photographs of Hans Namuth, in: Ausst.-Kat., Jackson Pollock. Kirk Varnedoe, Pepe Karmel. The Museum of Modern Art New York 1998. S. 87-137.
- Kertelge, Karl. Teufel, Dämonen, Exorzismen in biblischer Sicht. In: Teufel - Dämonen – Besessenheit. Zur Wirklichkeit des Bösen. Walter Kasper, Karl Lehmann (Hgg.). Mainz 1978. S. 9-39.
- Knaurs Lexikon der Symbole. Hans Biedermann. München 1989.
- Koch, Rudolf. Das Zeichenbuch. 2. erw. Aufl., Offenbach a.M. 1926.
- Köhrmann, Gerd. Der Maler des Menschen und des Menschlichen. In: Ausst.-Kat., Karl Hofer. Baukunst, Köln 1975. (o. S.)
- Lader, Melvin P. Peggy Guggenheim's Art of This Century. The Surrealist milieu and the American avant-garde 1942-47. Diss., University of Delaware 1981.
- Lanchner, Carolyn. Klee in Amerika. In: Paul Klee: Leben und Werk. Bearb. v. Jürgen Glaesemer, Wolfgang Kersten, Ursula Traffelet, übers. v. Elisabeth Brockmann. Paul-Klee-Stiftung (Hg.), Neuaufl., Ostfildern-Ruit 1996. S. 83-111.
- Lanczkowski, Günther. Aztekische Sprache und Überlieferung. Berlin, Heidelberg 1970.
- Landau, Ellen G. Jackson Pollock. London 1989.
- Langer, Susanne K. Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Aus d. Amerik. übers. v. Ada Löwith. Frankfurt a.M. 1965.
- Langhorne, Elizabeth L. Jackson Pollock's "The Moon-Woman Cuts the Circle". In: Arts Magazine. New York, März 1979, Nr. 53. S. 128-137.
----- . Pollock, Picasso and the Primitive. In: Art History. 12, Nr. 1, März 1989. S. 66-92.
- Larsen, Roger Allen. Beyond the drip. Jackson Pollock and the demons within. California State University 1997.
- Lavin, Irving. Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin. Aus dem Amerik. v. G. Burger und A. Thiemann. In: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Andreas Beyer (Hg.). Berlin 1992. S. 11-22.
- Leach, Marjorie. Guide to the gods. Santa Barbara, California 1992.

- Lehmann, Karl. Der Teufel - ein personales Wesen ? In: Teufel - Dämonen - Besessenheit. Zur Wirklichkeit des Bösen. Walter Kasper, Karl Lehmann (Hgg.). Mainz 1978. S. 71-98.
- Leider, Philip. Surrealist and not Surrealist in the art of Jackson Pollock and his contemporaries. In: Ausst.-Kat., The interpretive link. Abstract Surrealism into Abstract Expressionism. Works on paper 1938-1948. Newport Harbor Art Museum. Newport Beach, California 1986. S. 43-46.
- Leja, Michael. Reframing abstract expressionism. Subjectivity and painting in the 1940s. New Haven, London 1993.
- Lembark, Connie W. The prints of Sam Francis. A catalogue raisonné 1960-1990. Vol. 2, New York 1992.
- Levin, Gail. Amerikanische Kunst. In: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). (Aus d. Amerik.), München 1984. S. 464-485.
-----, Richard Pousette-Dart's emergence as an abstract expressionist. In: Arts Magazine. New York, Vol. 54, März 1980. S. 125-129.
- Lexikon der Symbole. Wolfgang Bauer, Irmtraud Dürmotz (Hgg.). 1. Aufl., Wiesbaden 1980.
- Lichtenstern, Christa. Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bde. 1-2, Weinheim 1992.
- Lot-Falek, E. Die Mythologie der Eskimos. In: Mythen der Völker. Bd. 3, Frankfurt a.M., Hamburg 1967. S. 297-307.
- Lurker, Manfred. Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen. München 1990.
-----, Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode. In: Antaios. Bd. 10, 1969. S. 199-216.
-----, Lexikon der Götter und Dämonen. 2., erw.Aufl., Stuttgart 1989.
-----, Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur. 2. vermehrte Aufl., Baden-Baden 1974.
- Maass, Max Peter. Das Apokalyptische in der modernen Kunst. München 1965.
- MacNaughton, Mary Davis. Adolph Gottlieb: His life and art. In: Ausst.-Kat., Adolph Gottlieb: A retrospective. Lawrence Alloway, Mary Davis MacNaughton. Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York 1981. S. 11-53.
- Malinowski, Bronislaw. Die Kunst der Magie und die Macht des Glaubens. (Engl. Orig.-Ausg. 1925). In: Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Leander Petzoldt (Hg.). Darmstadt 1978. S. 84-108.
- Mark Rothko. Diane Waldman. New York 1997.
- Mason, J. Alden. Das alte Peru. Eine indianische Hochkultur. Zürich 1965.
- Masson, André. L'oeuvre gravé. Surréalisme 1924-49. Vol. I., New York 1990.

- Mathieu, Pierre Louis. Gustave Moreau: Leben und Werk mit Oeuvre-Katalog. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976.
- Mauer, Kuno. Das neue Indianer Lexikon. Die Macht und Größe der Indianer bis zu ihrem Untergang. München 1994.
- Maurer, Evan. Dada und Surrealismus. In: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). Aus d. Amerik., München 1984. S. 546-607.
- Max Ernst. Oeuvre-Katalog. Werner Spies (Hg.). 5 Bde. Bd. 5: Max Ernst: Werke 1939-1953. Bearb. v. Werner Spies, Sigrid und Günter Metken. 2. Aufl., Houston (Texas), Köln 1987.
- Mazal, Otto. Die Sternenwelt des Mittelalters. Graz 1993.
- McCarthy Brown, Karen. Mama Lola. A vodou priestess in Brooklyn. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991.
- McNickle, Mollie. American responses to Surrealism: Barnett Newman. In: The interpretive link. Abstract Surrealism into Abstract Expressionism. Works on paper 1938-1948. Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California 1986. S. 51-56.
- Meier, Gert. Die Wirklichkeit des Mythos. Bern, Stuttgart 1990.
- Mensching, Gustav. Die Religion. Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze. Stuttgart 1959.
- Metken, Sigrid. >>Zehntausend Rothäute...<<. Max Ernst bei den Indianern Nordamerikas. In: Ausst.-Kat., Max Ernst, München 1991. S. 357-362.
- Meyer Schapiro. The social bases of art (1936). In: Ausst.-Kat., Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros. Jürgen Harten. Bd. 2, Kunsthalle Düsseldorf 1995. S. 31-37.
- Michelsen, Peter. Mephistos >eigentliches Element<. Vom Bösen in Goethes >Faust<. In: Das Böse: Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen. Carsten Colpe, Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hgg.). Frankfurt a.M. 1993. S. 229-255.
- Miedzinski, Charles. The moon in modern art and poetry. A study of the transformative feminine in the modern creative male. Diss., Union Graduate School-West 1977.
- Mintz Messinger, Lisa. Das zeichnerische Werk von J. Pollock. In: Jackson Pollock: Zeichnungen. Metropolitan Museum New York, Württ. Kunstverein Stuttgart 1990. S. 59-66.
- Misfeldt, Willard E. The theme of the cock in Picasso's oeuvre. In: Art Journal. New York, Winter 1968/69, Nr. 28,2. S. 146-154; S. 165.
- Mode, Heinz. Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen. Stuttgart 1974.

- Möller, Lise Lotte. Der indianische Hahn in Europa. In: Art the ape of nature. Studies in honor of H. W. Janson. New York 1981. S. 313-340.
- Molderings, Herbert. Fahrrad-Rad und Flaschentrocker. In: Ausst.-Kat., Marcel Duchamp Respirateur. Staatliches Museum Schwerin 1995. S. 119-145.
- Moser, Bruno. Bilder, Zeichen und Gebärden. Die Welt der Symbole. München 1986.
- Myers, John Bernard. Surrealism and New York painting 1940-1948: A reminiscence. In: Artforum. Nr. 15, April 1977. S. 55-57.
- The Mythology of all races. 13 Bde. Bd. 10: North American. Hartley Burr Alexander. New York 1964.
- Negri, Patrick. Signs of being: A study of the religious significance of the art of Barnett Newman, Jackson Pollock, and Mark Rothko. Diss., Graduate Theological Union 1990.
- Neues Wörterbuch der Völkerkunde. Walter Hirschberg (Hg.). Berlin 1988.
- Neumann, Erich. Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen. Zürich 1956.
- Noël, Bernard. André Masson. La chair du regard. Vêrone, Paris 1993.
- Nowald, Inken. Elementarzeichen in der klassischen Moderne. In: Ausst.-Kat., Elementarzeichen: Urformen visueller Information. Neuer Berliner Kunstverein e.V., Berlin 1985. S. 35-49.
- Oberhuber, Konrad. Der Zeichner J. Pollock. In: Jackson Pollock: Works on paper. Stedelijk Museum Amsterdam, Wien 1994. S. 7-31.
- Oesterreicher-Mollwo, Marianne. Einleitung. In: Herder-Lexikon Symbole. Freiburg im Breisgau 1978. S. 7-8.
- O'Hara, Frank. Robert Motherwell. New York 1965.
- Panofsky, Erwin. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hariolf Oberer, Egon Verheyen (Hgg.). Berlin 1964.
- Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Georg Wissowa (Hg.). 1.-2. Reihe, Stuttgart 1894-1972.
- Platon. Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch. Gunther Eigler (Hg.). Des Sokrates Apologie (u.a.). Bearb. v. Heinz Hofmann. 2. Bd., 3., unveränd. Aufl., Darmstadt 1990.
- , Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch. Gunther Eigler (Hg.). Das Gastmahl (u.a.). Bearb. v. Dietrich Kurz. 3. Bd., 2. unveränd. Aufl., Darmstadt 1988.
- Pochat, Götz. Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwhissenschaft. Köln 1983.

- Polcari, Stephen. Orozco and Pollock: Epic transfigurations. In: American Art. New York, Vol. 6, Sommer 1992. S. 37-57.
- Poley, Stefanie. Unter der Maske des Narren. Mit Beiträgen von Hanne Bergius u.a., Stuttgart 1981.
- Pouente, Nello. Klee. Genf 1960.
- Prange, Regine. Jackson Pollock: Number 32, 1950. Aus d. Reihe "kunststück", Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1996.
- Price, Sally. Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft. Aus dem Amerik. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a.M. 1992.
- Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). Aus d. Amerik., München 1984.
- Putz, Ekkehard. Jackson Pollock. Theorie und Bild. Hildesheim, New York 1975.
- Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas. Bd.4: Wahrsagerei, Himmelskunde und Kalender der alten Azteken. Aus dem aztekischen Urtext Bernardino de Sahagun's. Lateinamerikanische Bibliothek (Hg.), Berlin 1950.
- Read, Herbert. Bild und Idee. Köln 1961.
- Reid, Jane D. The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s. Bd. 1-2, New York, Oxford 1993.
- Die Religionen der Menschheit. Bd. 7: Die Religionen des alten Amerika. Walter Krickeberg u.a., Stuttgart 1961.
- Rhodes, Colin. Primitivism and modern art. London 1994.
- Rindauer, Gerhart. Zum Dämonischen in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. In: Ausst.-Kat., Idole und Dämonen. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963. S. 17-20.
- Robertson, Bryan. Jackson Pollock. Köln 1960.
- Rockstroh, Werner. Unbekanntes Mexiko. Verborgene Tempelstätten und Kunstschatze aus präkolumbischer Zeit. Köln 1984.
- Rodolfo Pallucchini, P. Rossi. Tintoretto. Le opere sacre e profane. Bd. 2, Milano 1982.
- Rose, Barbara. Amerikas Weg zur modernen Kunst. Köln 1969.
- . Jackson Pollock: The artist as culture hero. In: Hans Namuth, Pollock painting, New York 1980. Einführung, o. S.
- . Miró in America. The Museum of Fine Arts Houston 1982.

- Rosenberg, Alfons. Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. Mit e. Vorwort von Otto Betz. 2. erw. Aufl., München 1986.
- Rosenkranz, Karl. Ästhetik des Häßlichen (Orig.-Ausg. 1853). Mit e. Nachwort von Dieter Kliche (Hg.). 2. überarb. Aufl., Leipzig 1996.
- Rothfuchs-Schulz, Cornelia. Aspekte der Kunstethnologie. Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst. Berlin 1980.
- Rousseau, Henri. Die Dschungelbilder. Mit einem Text von Cornelia Stabenow. München 1984.
- Rowland, Beryl. Animals with human faces. A guide to animal symbolism. Knoxville 1973.
- Rubin, David S. A case for content: Jackson Pollock's subject was the automatic gesture. In: Arts Magazine. New York, Vol. 53, März 1979. S. 103-109.
- Rubin, William. Der Primitivismus in der Moderne. Eine Einführung. In: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). (Aus d. Amerik.), München 1984. S. 8-91.
- , Pablo Picasso. In: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). Aus d. Amerik., München 1984. S. 248-353.
- , Pollock as Jungian Illustrator: The limits of psychological criticism. In: Art in America. New York, Nov. 1979, Teil 1, S. 104-123; Dez. 1979, Teil 2, S. 72-91.
- Rühle, Oskar. Sonne und Mond im primitiven Mythos. Tübingen 1925.
- Rushing, William Jackson. Native American art and the New York avant-garde: a history of cultural primitivism. University of Texas, Austin 1995.
- , Ritual und Mythos: Amerikanische Eingeborenen-Kultur und Abstrakter Expressionismus. In: Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart 1988. S. 273-295.
- Russell, John. Max Ernst. Leben und Werk. Köln 1966.
- Sandler, Irving H. Der Abstrakte Expressionismus. In: Seit 45. 1. Bd., Brüssel 1970. S. 50-72.
- , D. Rubin, E. Langhorne, W. Rubin. Department of Jungian amplification, II. More on Rubin on Pollock. In: Art in America. New York, Okt. 1980. S. 57-67.
- Saussure, Ferdinand de. Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Übers. v. Herman Lommel. Franz. Orig.-Ausg. 1916, 2. Aufl, Berlin 1967.
- Sawin, Martica. Surrealism in exile and the beginning of the New York School. Massachusetts 1995.
- Schade, Siegrid. Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit. Worms 1983.

- Schauer, Lucie. Zeichen - von Jahrtausenden. In: Ausst.-Kat., Elementarzeichen: Urformen visueller Information. Neuer Berliner Kunstverein e.V., Berlin 1985. S. 7-8.
- Schawelka, Karl. Das Primitive als Kulturschock. In: Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Monika Wagner (Hg.). Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991. S. 218-236.
- Schiff, Gert. Johann Heinrich Füssli, 1741-1825. 2. Bd., Zürich, München 1973.
- Schmied, Wieland. Zweihundert Jahre phantastische Malerei. Berlin 1973.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich. Philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen und zu einer Theorie der menschlichen Kultur. In: Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion. Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stagl (Hgg.). 2. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1993. S. S. 275-307.
- Schmidt, Georg. Umgang mit Kunst. Olten, Freiburg im Breisgau 1966.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit. Die Phasen der Nacht oder: Das kleine Einmaleins der Liebe. Hofheim 1993.
- Schmied, Wieland. Zweihundert Jahre phantastische Malerei. Berlin 1973.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich. Philosophische Überlegungen zum Verstehen fremder Kulturen und zu einer Theorie der menschlichen Kultur. In: Grundfragen der Ethnologie. Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stagl (Hgg.). 2. überarb. und erw. Aufl., Berlin 1993. S. 275-307.
- Schmitt, Ursula. In: Ausst.-Kat., Matta. Nationalgalerie Berlin 1970. (o. S.)
- Schneckenburger, Manfred. Magische Zeichen. In: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst. Ausst. veranst. vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972. S. 532-539.
- , Idol, Totem, Fetisch in der Moderne. In: Ausst.-Kat., Weltkulturen und moderne Kunst. Ausst. veranst. vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade, München 1972. S. 539-553.
- Schneede, Uwe M. Max Ernst. Stuttgart 1972.
- Schröder, Anneliese. In: Wieland Schmied. 200 Jahre phantastische Malerei. Berlin 1973.
- Schwarz, Hans. Im Fangnetz des Bösen. Sünde - Übel - Schuld. Göttingen 1993.
- Seckel, Curt. Maßstäbe der Kunst im 20. Jahrhundert. Soziologische, ästhetische, psychologische Kriterien der Modernen Malerei. Düsseldorf, Wien 1967.
- Seligmann, Kurt. Das Weltreich der Magie. 5000 Jahre geheime Kunst. Übertr. v. Helmut Kissling. Amerik. Orig.-Ausg. 1948, Eltville am Rhein 1988.
- Siecke, Ernst. Mythologische Briefe. Berlin 1901.

- Siegelin, Dorothee. Picassos Stierkämpfe im Kontext surrealistischer Diskussionen um Mythos und Stierkampf. Diss., München 1990.
- Simoni, M. Die Mythologie der Mittelamerikaner. In: Mythen der Völker. Pierre Grimal (Hg.). Bd. 3, Frankfurt a.M., Hamburg 1967. S. 173-197.
- Spies, Werner. Max Ernst. Loplop: die Selbstdarstellung des Künstlers. München 1982.
- Starobinski, Jean. Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays. Aus d. Franz. v. M. Jakob. Frankfurt a. M. 1985.
- Stierlin, Henri. Die Kunst der Azteken und ihrer Vorläufer. Von Teotihuacán bis Tenóchtitlan. Stuttgart 1982.
- Strauss, Thomas. Der Künstler und der Narr. In: Stefanie Poley. Unter der Maske des Narren. Stuttgart 1981. S. 172-183.
- Stromberg, Kyra. Der lesende Mensch. Das Buch in der Kunst. In: Kunst und Antiquitäten, Nr. 5, 1983. S. 16-29.
- Symbolik der Religionen. Ferdinand Herrmann (Hg.). Bd. 9: Ferdinand Herrmann. Symbolik in den Religionen der Naturvölker. Stuttgart 1961.
- Tamayo, Rufino. Texte von Octavio Paz, Jacques Lassaigue. Dt. übers. v. Karla Braun, B. Wolff. Barcelona, München 1985.
- Thalbitzer, William. Die kultischen Gottheiten der Eskimos. In: Archiv für Religionswissenschaft. Bd. 26, 1928. S. 364-430.
- Thiel, Josef Franz. Grundbegriffe der Ethnologie. Vorlesungen zur Einführung. 5. Aufl., Berlin 1992.
----- . Religionsethnologie. Grundbegriffe der Religionen schriftloser Völker. Berlin 1984.
- Tillich, Paul. Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.
- Trimborn, Hermann. Das Götterbild in den alten Kulturen Amerikas. In: Götterbild in Kunst und Schrift. Hans-Joachim Klimkeit (Hg.). Bonn 1983. S. 19-35.
- Ullmann, Ludwig. Picasso und der Krieg. Bielefeld 1993.
- Varnedoe, Kirk. Abstrakter Expressionismus. In: Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. William Rubin (Hg.). Amerik. Orig.-Ausg., München 1984. S. 629-676.
- Verspohl, Franz-Joachim. Die Moderne auf dem Prüfstand. Pollock, Wols, Giacometti. In: Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Monika Wagner (Hg.). Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991. S. 513-532.

- View: parade of the avant-garde. An anthology of View magazine (1940-1947). Charles Henri Ford (ed.). New York 1991.
- Volkman, Kurt. Das Becherspiel. Darstellungen des Zauberers in der bildenden Kunst. Das 15. und 16. Jahrhundert. Düsseldorf 1954.
- Volp, Rainer. Das Kunstwerk als Symbol. Gütersloh 1966.
- Walden-Awodu, Dagmar. >Geburt< und >Tod<: Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks. Worms am Rhein 1995.
- Warburg, Aby. Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit e. Nachwort v. Ulrich Raulff. Berlin 1996.
- Wedewer, Rolf. Bildbegriffe. Stuttgart 1963.
- Weiss, Peg. Kandinsky and Old Russia. The artist as ethnographer and shaman, New Haven, London 1995.
- Wentink, Charles. Moderne und primitive Kunst. 2. Aufl., übers. und bearb. v. Rolf und Senta Wunnenberg, Freiburg im Breisgau (1974) 1978.
- Wilhelmi, Christoph. Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M., Berlin 1980.
- Wilms, Franz-Elmar. Das Tier: Mitgeschöpf, Gott oder Dämon. Frankfurt a.M. 1987.
- Winter, Amy. Wolfgang Paalen, "DYN" and the American avant-garde of the 1940s. Diss., City University of New York 1995.
- Wolfgang Paalen, DYN und die Entstehungsgeschichte des Abstrakten Expressionismus. In: Ausst.-Kat., Wolfgang Paalen: Zwischen Surrealismus und Abstraktion. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Klagenfurt 1993. S. 145-180.
- Wittkower, Rudolf. Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst (Orig.-Ausg. 1955). In: Bildende Kunst als Zeichensystem. Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorie-Entwicklung-Probleme. Köln 1979. S. 226-256.
- Wörterbuch der Mythologie. Hans H. W. Haussig (Hg.). Bd. 2: Götter und Mythen im Alten Europa, Stuttgart 1973.
- Wörterbuch der Symbolik. Manfred Lurker (Hg.). Stuttgart 1979.
- Wolfe, Judith. Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery. In: Artforum. 11, Nr. 3, Nov. 1972. S. 65-73.
- Wyss, Beat. Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996.

Zähringer, Damasus. Die Dämonen. In: *Mysterium Salutis*. Johannes Feiner, Magnus Löhner (Hgg.). Bd. 2, Zürich, Köln 1967. S. 996-1019.

Abbildungsapparat

0. Amerikanische Landkarte. In: Frederic H. Douglas, R. d'Harnoncourt. *Indian Art of the United States*. The Museum of Modern Art New York (1941), 2. Aufl. 1949. S. 100.

1. Adolph Gottlieb, *Expectation of Evil*, 1945. Öl, Gouache, Tempera/ Lw., 109,54/68,9 cm; Los Angeles County Museum of Art.

2. Mark Rothko, *The Omen of the Eagle*, 1942. Öl/Lw., 64,77/45,1 cm; Mark Rothko.

3. Adolph Gottlieb, *Oedipus*, 1942. Öl, Sand/Leinen, 86,21/65,72 cm; Adolph und Esther Gottlieb Foundation New York.

4. Jackson Pollock, *Out of the Web: Number 7*, 1949; 1949. Öl, Lack/Masonit, ausgeschnitten, 121,5/244 cm; Staatsgalerie Stuttgart.

5. Jan Matulka, *Hopi Snake Dance, Number I*, 1917-18. Bleistift, Wasserfarbe, Farbstift/Papier, 38,1/30,48 cm; Whitney Museum of American Art New York.

6. Jackson Pollock, *The Moon-Woman Cuts the Circle*, ca. 1943. Öl/Lw., 106,6/101,6 cm; Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Paris.

7. Hekate triformis, römische Gemme.

8. Jackson Pollock, *Portrait and a Dream*, 1953. Öl/Lw., 147,6/341,6 cm; Dallas Museum of Fine Arts Texas.

9. William Blake, *Hecate*, ca. 1795. Öl/Lw., 43,9/58,1 cm; Tate Gallery London.

10. Ernst Wilhelm Nay, *Tochter der Hekate I*, 1945. Öl/Lw., 98/85 cm; Privatbesitz.

11. Golddiskus der Maya, "Chichen Itzá", Heiliger Cenote, Postklassikum; Museo Nacional de Antropología México.

12. José C. Orozco, *Antikes Menschenopfer*, 1932-34. Fresko; Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, USA.

13. Jackson Pollock, *Naked Man with Knife*, ca. 1938-41. Öl/Lw., 127/91,4 cm; Tate Gallery London.

14. *Monolith Coyolxauhqui*. Altarstein der Mondgöttin, ca. 3m Durchmesser, 35 cm tief, 8 t.; Templo Mayor Mexico-City.

15. Pablo Picasso, Corrida: La mort du torero, 19.9.1933. Öl/Holz, 31/40 cm; Museum Picasso Paris.
16. Pablo Picasso, Titelbild für die Zeitschrift "Minotaure" I./1, Februar 1933. Collage, 48,5/47 cm; The Museum of Modern Art New York.
17. Pablo Picasso, Der Mord, 7. Juli 1934. Zeichnung, 39,8/50,4 cm; Museum Picasso Paris.
18. Pablo Picasso, Frau mit Hahn, 1938. Öl/Lw., 145/120 cm; Mary Callery New York; Galerie Beyeler, Basel.
19. André Masson, Mithra, 1933. Radierung, 29,5/24,8 cm; Originaldruck in: André Masson "Sacrifices", ein Text von Georges Bataille zu fünf Radierungen.
20. Joan Miró, Frau und Schlaupf vor dem Mond, 1944. Öl/Lw., 33/24 cm; Galerie Beyeler, Basel.
21. Joan Miró, Frauen, Mond und Sterne, 1949. Öl/Lw., 73/92 cm; Fundació Joan Miró Barcelona.
22. Max Ernst, die menschen werden nichts davon wissen, 1923. Öl/Lw., 80,5 /64 cm; Tate Gallery London.
23. Jackson Pollock, The Moon-Woman, 1942. Öl/Lw., 177/107 cm; Peggy Guggenheim Collection, Venice, Solomon R. Guggenheim Foundation.
24. Tagessymbole eines Maya Jahres. Zusammengestellte Glyphen aus verschiedenen Codices der Maya.
25. Jackson Pollock, The Mad Moon-Woman, 1941. Öl/Lw., 100,3/74,9 cm; Privatbesitz, Washington, D.C.
26. Jackson Pollock, Zeichnung, ca. 1941-42. Sepia/Papier, 45,4/35,2 cm; Lester Avnet.
27. Jackson Pollock, Mischtechnik, ca. 1938-41. Gouache/Karton, 27,9/51,1 cm; Sammlung Lee Krasner Pollock.
28. Jackson Pollock, Pasiphaë (Moby Dick), ca. 1943. Öl/Lw., 142,5/243,84 cm; Metropolitan Museum of Art New York.
29. Jackson Pollock, Easter and the Totem, 1953. Öl/Lw., 208,9/147,3 cm; Archives of the Martha Jackson Collection, Poetry and Rare Books Collection, State University of New York, Buffalo.
30. Jackson Pollock, Blue (Moby Dick), ca. 1943. Gouache, Tinte/Holz, 48/60,5 cm; Ohara Art Museum Kurashiki City, Japan.
31. Max Ernst, Ohne Titel, ca. 1945. Öl/Lw., 15/20 cm; Obelisk Gallery, London.

32. Willi Baumeister, Moby Dick III., 1951. Öl/Karton, 65/54 cm; Sammlung Thyssen-Bornemisza Castagnola (Schweiz).
33. Paul Jenkins, Le Poisson Blanc, 1954. Öl/Lw., 66,04/99,06 cm; Paul Jenkins.
34. Haida-Indianer, Killerwal, graphische Illustration.
35. Nootka-Indianer (Vancouver Island), Lightning Snake, Wolf, and Thunderbird carrying away Killer Whale. Wandgemälde/Holz, 173,35/299,72 cm; American Museum of Natural History New York.
36. Jackson Pollock, Mischtechnik, ca. 1938-41. Tinte, Gouache/Karton, 27,9/56,2 cm; Sammlung Lee Krasner Pollock.
37. Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J.), 1911. Öl/Lw., 243,9/233,7 cm; The Museum of Modern Art New York.
38. Jackson Pollock, Composition with Ritual Scene, ca. 1938-41. Öl/weichen Seite von Masonit, 48,2/121,9 cm; Sammlung Lee Krasner Pollock.
39. Max Beckmann, Hölle der Vögel, 1938. Öl/Lw., 120/160,5 cm; Richard L. Feigen, New York.
40. Jackson Pollock, Zeichnung, ca. 1939-40. Brauner Bleistift/Papier, 22,1 /20,9 cm; Maxwell Galleries San Francisco.
41. Jackson Pollock, Zeichnung, ca. 1943. Feder, Tusche/Papier, 25,4/33 cm; Sammlung Lee Krasner Pollock.
42. Jackson Pollock, Zeichnung, ca. 1939-40. 38,1/27,9 cm; Maxwell Galleries San Francisco.
43. Jackson Pollock, Zeichnung, ca. 1943. Feder, Tusche/Papier, 32,7/25,4 cm; Sammlung Lee Krasner Pollock.
44. Jackson Pollock, The Water Bull, ca. 1946. Öl/Lw., 76,5/213 cm; Stedelijk Museum Amsterdam.
45. André Masson, Pasiphaë, 1937. Pastell, Zeichenstift/Papier, 49/64 cm; Galerie Prazan Fitoussi, Paris.
46. Jackson Pollock, The She-Wolf, 1943. Öl, Gouache, Gips/Lw., 106,4/170,2 cm; The Museum of Modern Art New York.
47. Paul Klee, Das Scherzo mit der Dreizehn, 1922. Aquarell, Bleistift, Tuschfeder/Papier/Karton, 27,9/35,9 cm; The Museum of Modern Art New York.
48. Jackson Pollock, Wounded Animal, 1943. Öl, Mörtel/Lw., 96,5/76,2 cm; Sammlung Thomas B. Hess.

49. Plains-Indianer, Bemalte Elchhaut. 177,8/195,58 cm; Sammlung Amelia Elizabeth White, Santa Fé, New Mexico.
50. Rufino Tamayo, Tiere, 1941. Öl/Lw., 77/100 cm; The Museum of Modern Art New York.
51. Jackson Pollock, Zeichnung, ca. 1944. Recto: 20,3/27,3 cm; verso: 26,6/20,3 cm; Sammlung Lee Krasner Pollock.
52. André Masson, Loup garou, 1942. Pastell, 69/49 cm; Collection particulière.
53. Jackson Pollock, The Guardians of the Secret, 1943. Öl/Lw., 123,8/190,4 cm; San Francisco Museum of Art.
54. Zuni (Snake Society), Altar. Illustration nach einer Photographie v. May S. Clark, undatiert.
55. Detail einer Holztür, Mexiko, Januar 1928. Holzschnitzerei; anlässlich einer Ausstellung in der Open Air School of Sculptoring, Mexiko.
56. Jackson Pollock, Ocean Greyness, 1953. Öl/Lw., 146,7/229 cm; Solomon R. Guggenheim Museum New York.
57. Max Ernst, Steinbock, 1948. Bronze, 247/210/155 cm; Städtische Kunsthalle Mannheim.
58. Jackson Pollock, Naked Man, ca. 1938-41. Öl/Sperrholz, 127/60,9 cm; Mr. und Mrs. Harold K. Faye, Irvington-on-Hudson, New York.
59. Jackson Pollock, Zeichnung, genannt "Animals and Figures", 1942. Öl, Gouache, Feder, Tinte/Papier, 56,8/75,9 cm; Museum of Modern Art New York.
60. Chiricahua-Apachen (Arizona), Bemalter Leder-Poncho. 116,84/78,74 cm; Museum of the American Indian, Heye Foundation New York.
61. Totem Lesson 1, 1944. Öl/Lw., 177,8/111,8 cm; Mr. und Mrs. Harry W. Anderson, Atherton, Kalifornien.
62. Jackson Pollock, Totem Lesson 2, 1945. Öl/Lw., 182,8/152,4 cm; Australian National Gallery Canberra.
63. Jackson Pollock, Lucifer, 1947. Öl, Lack, Aluminiumfarbe/Lw., 104,1/267,9 cm; Mr. und Mrs. Harry W. Anderson, Atherton, Kalifornien.
64. Eskimo (Alaska), Maske.
65. Stuckfigur, "Herr der Nacht". Grab Nr. 1, Zaachila, Mexiko.
66. Holzmaske, Südwest-Alaska. 31,75 cm br.; Museum of the American Indian, Heye Foundation New York.
67. Man Ray, Totem, 1914. Öl/Lw., 91/61 cm; Galleria Il Fauno, Turin.

68. Max Ernst, Totem und Tabu, 1941. Öl/Lw., 72,5/92,5 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst München.
69. Mark Tobey, Eskimo Idiom, 1946. Tempera/Holz, 110,49/69,85 cm; Seattle Art Museum.
70. André Masson, Totem, 1946. Radierung, 38,4/28,8 cm; Galerie Louise Leiris Paris.
71. Sam Francis, Totem, 1981. Aquatinta, 61/15,2 cm; im Besitz des Künstlers.