

Edith von Kiparski

The She-Wolf

Zu Jackson Pollocks Rezeption indianischer Mythen

Der New Yorker Künstler Jackson Pollock (1912–56), Ingenium des Actionpainting und des Allover beeindruckt durch die Vielschichtigkeit seines Œuvres. Bei *The She-Wolf* handelt es sich noch um eine semiabstrakte Malweise aus der späten Frühphase. Deshalb ist eine ikonographische Untersuchung der Bildmotive möglich und aufschlussreich. Das Ergebnis hieraus sind überraschende Erkenntnisse über seine Rezeption der indianischen Mythologie und des Totemismus. Mit besonderer Prägnanz offenbart sich in dem hier vorgestellten Werk Pollocks Zugang zur Tiersymbolik.

Eine vierbeinige, kräftige Kreatur steht im Mittelpunkt des Kunstwerkes »The She-Wolf«, 1943 (Abb. 1),¹ 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 Körperaufteilung entspricht jener des Wolfes beziehungsweise dem Bildtitel, doch andere Charakteristika sorgen für eine surreale Verfremdung der Gestalt vermittels erheblich abstrahierter Körperformen. So tritt im



1 Jackson Pollock: The She-Wolfe, 1943, Öl Gouache und Gips auf Leinwand, 106,4 x 170,2 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Rückenbereich eine dem Bison wesenseigene starke Wölbung auf, die auf indianischer Felsenmalerei und auf einer bemalten Elchhaut der Plains-Indianer zu sehen ist, welche Pollock in der New Yorker Ausstellung von 1941 studieren konnte.² 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. 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. Dem eingeschriebenen Frauentorso ist der rote Pfeil angegliedert, die reduzierte Form eines menschlichen Rückgrates.

Die Zwittergestalt der Figur, das befremdliche Vorkommnis einer Frau im Körper eines 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 Bildhintergrund den Charakter lebendiger Wandlungsfähigkeit, dessen Übergänge von toter in lebendiger Materie den dämonischen Einschlag bekräftigen. Unter Berufung auf einzelne Besonderheiten von *The She-Wolf* ist diese Gestalt als weiblicher animalischer Dämon zu definieren, 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.³ 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. 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, und Wolfe fügt ergänzend hinzu, daß hier ein Tier präsentiert wird, welches die Entscheidungsmacht über Tod und Leben besitzt.⁴ 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. Im Gegensatz hierzu geht W. Jackson Rushing in ei-

ner 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.«⁵ Hier vor allem setzt dieser Aufsatz an, welcher einer umfangreichen Arbeit zu Pollock entnommen ist.⁶

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,⁷ für die er eine Malerei auf einer Trommel der Zuni Pueblo anführt, die Pollock 1941 in der von ihm besuchten Ausstellung »Indian Art of the United States« im Museum of Modern Art in New York gesehen haben dürfte.

Ethnologische Abbildungen aus dem von Pollock eingesehenen 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. Hirsche, Schlangen und größere Tiere erhalten diese Herzlinie, wohingegen sie bei Fröschen und Vögeln fehlt.⁸ Auf einer Altar-Abbildung der Zuni findet sich eine Sandmalerei.⁹ 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.¹⁰ Cushing geht davon aus, daß die Verehrung von Tier-Fetischen auf Mythen beruht, die von Tieren handeln. Den Herzen der 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 dieselben Tiere jagt wie er selbst, so daß er es für sein größtes Glück hält, wenn er einen naturalen oder einen künstlich geschaffenen Gegenstand, der von diesem Raubtier stammt, erlangt. Diesem Tierfetisch huldigt er, und er glaubt, daß sich die Kräfte des Tieres, die in dem Fetisch wohnen, auf ihn übertragen. Neben Wolffetischen, in welchen der Wolf als Jäger in der Gestalt von stark vereinfachten Tierfiguren vergöttert wird, erscheinen auch Adler-, Wildkatze-, oder Koyotefetische. Weiter stellt der indianische Glauben eine Beziehung zwischen Jagd und Krieg her. Der Kriegsgott der Zuni, »The Knife-feathered Monster«,¹¹ be-

kundet, 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.¹² Die Anfertigung der Zeichnungen verfolgt den magischen Zweck, Tod oder Unglück zu überbringen. Der Pfeil, der zum Herzen verläuft, bedeutet, daß dieses Tier mit einer tödlichen Medizin in das Herz getroffen werden soll. 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.

Das Buch »Der goldene Zweig« von James George Frazer erweist sich als Quelle zur Erklärung der hier vorgebrachten Form von Magie.¹³ 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.¹⁴

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 Frauenskopfes, 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.¹⁵ 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.¹⁶ Paul Klees »Das Scherzo mit der Dreizehn«, 1922,¹⁷ 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 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 artifiziellen 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«, 1943,¹⁸ die sie im Motiv des Pfeiles, welches auch in *Wounded Animal* zu sehen ist, herzustellen weiß. Als Quellennachweis führt sie das Buch »The Art of the Cave Dweller« von Baldwin Brown aus Pollocks Bibliothek an,¹⁹ worin steinzeitliche Bison-Abbildungen mit Pfeilbewurf erscheinen. 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.²⁰ 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.²¹ »»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.«²² (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,²³ was er jedoch nicht anführt ist, dass Pollock mit dem Unerklärbaren ein 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.«²⁴ (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 picasseske Frauenkopf mit weit geöffnetem, lang bewimperten Auge 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 Mondsymblik liegt, in welcher das weibliche Prinzip linear geprägt ist. Pollock unterlegt dem ethnologischen Sujet neben ethnologischen Bedeutungen eine Symblik, 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 Mondsymblik mit einer weiblichen Symblik, 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.

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.«²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷

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.²⁸ 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.²⁹ Auch die Dakota haben einen Wolfverband (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.³⁰ 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: »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.«³¹

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 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 Fotos von Friedman bestätigen, dass Pollock gesammelte Naturalien totemistisch auffasst. Für ein Foto ließ sich Pollock mit einem Knochen dergestalt ablichten, dass sein Gesicht als Maske mit einem gehörnten Stierschädel erscheint.³² Auch steht hinter seinem Haus in Springs ein baumähnliches totes Pflanzengerippe in der Gestalt eines vegetabilen Totems.³³

Was sich in den Mythen formuliert vorfindet, erfährt eine von Generation zu Generation mündliche Weitergabe.³⁴ 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.³⁵ Um den Büffel als Totemtier drehen sich die Kulte der Sioux, worüber sich Pollock vermittels des BAE-Berichts von Dorsey informieren konnte.³⁶

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.³⁷ 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 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.

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 erheblich 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.³⁸ 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« (1943) (Abb. 2)³⁹ die Frage auf, weshalb Pollock das Dämonische mit Symbolen der Frau oder der Frau an sich verbindet. Die verwandten symbolischen Bedeutungen von Hund und Wolf



2 Jackson Pollock: Pasiphaë, 1943, Öl auf Leinwand, 142,5 x 243,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

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.⁴⁰ Im praktischen Leben der Indianer zeigt sich dies unter anderem darin, daß die meisten Frauen sich weigern würden, ein Wolfsfell zu tragen.⁴¹

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 läßt sich mit Hilfe der Mondsymbolik des Stieres in der antiken Mythologie bestätigen.⁴² 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 offenbarende 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.⁴³

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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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 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 der Seelenwanderung, der ver-

meintliche 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 1878.⁴⁶

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,⁴⁷ 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«,⁴⁸ ist eine Seelenverwandtschaft ausgesprochen, die eine veränderte religiöse Einstellung bekundet. 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«, 1941,⁴⁹ 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.⁵⁰ 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 Lassaing gesprochen, Grauen und Todesangst aus.⁵¹ 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 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.

Claude Cernuschi (1992) schreibt über die Vereinigung von Mensch und Tier, als einem Thema der vierziger Jahre, und spricht von primitiven und mythischen Bezügen, die sich in »The She-Wolf« offenbaren.⁵² Ein Blatt um 1944,⁵³ 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 gerichtet ist, wird von rechts oben herab von einer Figur betrachtet, die schon in anderen Zeichnungen als Mondgesicht in Erscheinung trat. In Anbetracht des Gemäldes »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. Ein Verweis auf Picasso und die Figur des Minotauros erscheint naheliegend. Erstaunlicherweise präsentiert die Zeichnung auf der Rückseite eine Symbiose zweier Wesen, vergleichbar jenes eigentümlichen Stadi-

ums der Schwangerschaft. Allerdings erreicht die im Körper eingeschlossene Figur ein beträchtliches Volumen, so daß in dieser Zeichnung vielmehr eine symbolische Vereinigung zum Ausdruck gelangt, wie sie in der totemistischen Idee einer Seelenverwandtschaft in »The She-Wolf« anklingt und auf eine besondere Art und Weise eine personalisierte 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 ausgehend, was Pollock als Bildsujet bei Masson⁵⁴ und Picasso vorgefunden hatte, entwickelt er, 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 Seelenverwandtschaft 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 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 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.⁵⁵ In Amerika lebte Masson mit seiner Ehefrau von 1941 bis 1945 sehr zurückgezogen und besuchte New York nur selten.⁵⁶ Die amerikanische Forschung geht bezüglich Komposition, Kalligraphie und der Technik des Automatismus von einem direkten Einfluss auf Pollock in den frühen vierziger Jahren aus. Rubin streicht jedoch eher die Unterschiede heraus und setzt vor 1940 an.⁵⁷

Erstaunlicherweise hat sich Masson ebenfalls zur selben Zeit wie Pollock mit dem Bildgegenstand eines Wolfes beschäftigt. 1942 entstand das Bild

»Loup garou« (Werwolf)⁵⁸ und 1943 eine abstrakte Version davon,⁵⁹ sodann weiß Sawin »Le Loup couleur d'automne« aus dem Museum in Grenoble anzuführen.⁶⁰ »Loup garou« von 1942 ist das Bild einer gewaltigen biomorphen Form, die wegen ihres Umrisses und eines reißenden Oberzahnes an einen Wolfskopf mit Rumpf denken läßt, wenngleich auch wesentliche gegenständliche Merkmale zur Identifikation fehlen und abstrakte, organische Formen überwiegen.⁶¹ Das Thema der Verwandlung, im Sinn der Metamorphose von Elementen, Christa Lichtenstern spricht vom »biomorphen Formenwandel«,⁶² 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 Werwolfsfigur eignet sich hervorragend zu jenen Überlegungen über die Metamorphose, wie sie der Surrealismus verarbeitet.⁶³ Doch Pollock, der zwar den Gedanken der Metamorphose aufgreift, findet im totemistischen Glauben der Indianer eine neue Möglichkeit der künstlerischen Weiterentwicklung.

Anmerkungen

- 1 Francis Valentine O'Connor und Eugene Victor Thaw (ed.): Jackson Pollock. A catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works. 4 Bde. New Haven, London 1978, Bd. 1, Abb. Nr. 98.
- 2 Frederic H. Douglas und R. d'Harnoncourt: Indian Art of the United States. 1941. Nachdruck. The Museum Modern Art New York 1949, Abb. S. 25.
- 3 David Freke: Jackson Pollock. A symbolic self-portrait. In: *Studio International* 184 (Dez. 1972), S. 217–221. – Ellen G. Landau: Jackson Pollock. London 1989, S. 119–121.
- 4 Judith Wolfe: Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery. In: *Artforum* 11, Nr. 3 (Nov. 1972), S. 65–73.
- 5 William Jackson Rushing: Native American art and the New York avant-garde. A history of cultural primitivism. University of Texas, Austin 1995, S. 176.
- 6 Edith von Kiparski: Symbol, Mythos und das Dämonische im Werk von Jackson Pollock. Unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption indianischer Kunst und Kultur [online] Tübingen, Univ., Diss., 2003 [zitiert Juli 2003], <http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2003/768>.
- 7 Rushing (wie Anm. 5).
- 8 Annual report of the bureau of ethnology to the secretary of the Smithsonian institution. J. W. Powell. Washington, Nr. 2 (1880–81), Fig. 361, 362, S. 342; Fig. 452, S. 360.
- 9 Matilda Coxe Stevenson: The Sia. In: *Eleventh annual report (1889–90)*, S. 80, Tafel XIV.
- 10 Frank H. Cushing: Zuni Fetiches. In: *Second annual report (1880–81)* (S. 9–45).
- 11 Ebd., S. 40, Tafel 10, Fig. 1.
- 12 Annual report of the bureau of ethnology to the secretary of the Smithsonian institution. J. W. Powell. Washington, Nr. 10 (Jg. 1888–89), S. 495–496, Fig. 700–701.
- 13 James Frazer: Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion. Übers. v. Helen von Bauer. Orig.-Ausg. 1890. Nachdruck. Frankfurt a.M. 1977, Vorwort, S. XI.
- 14 Ebd., S. 18.
- 15 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.). Neuaufll. Ostfildern-Ruit (1996) (S. 83–111).
- 16 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 Ellen G. Landau: Jackson Pollock. London 1989, Kap. 6, Anm. 13, S. 255; Kap. 7, Anm. 32, Anm. 25).
- 17 Ausst.-Kat.: Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart 1997, farb. Abb. S. 56.
- 18 O'Connor/Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 1, Abb. Nr. 97. – Landau 1989 (wie Anm. 16), S. 119–121.
- 19 O'Connor/Thaw (wie Anm. 1), Bd. 4, »Jackson Pollock's Library«, S. 187–199.
- 20 Claude Cernuschi: Jackson Pollock. Meaning and significance. New York 1992, S. 52–53.
- 21 Cushing (wie Anm. 10), S. 9–45.
- 22 O'Connor/Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 4, D 60, S. 234.
- 23 Ekkehard Putz: Jackson Pollock. Theorie und Bild. Hildesheim, New York 1975, S. 55–56. Er interpretiert die Aussagen eines Künstlers, der seine Kunstwerke nicht erklären möchte, als spezielles Konzept, außer Acht lassend, daß sich viele Künstler nicht gerne festlegen lassen. Es ist bekannt, daß Pollock ein wortkarger und eher schüchterner Mensch war. 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).
- 24 Interview mit William Wright in: O'Connor/Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 4, D 87, S. 250.
- 25 Werner Haftmann: Die großen Meister der lyrischen Abstraktion und des Informel. In: *Seit 45. La Connaissance*. Brüssel (1970) (S. 13–49), S. 23.
- 26 Kuno Mauer: Das neue Indianer Lexikon. Die Macht und Größe der Indianer bis zu ihrem Untergang. München 1994, S. 362–363.

- 27 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.
- 28 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.
- 29 Ebd., S. 477–479.
- 30 Frazer 1887 (wie Anm. 27), S. 47.
- 31 Peter Bolz: Im Zeichen des Sonnenanzes – 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) (S. 291–303), S. 294.
- 32 Francine du Plessix und Cleve Gray: »Who was Jackson Pollock?« In: Art in America 55 (Mai 1967), S. 48.
- 33 B. H. Friedman: Jackson Pollock. Energy made visible. Wiltshire 1972, o. S.
- 34 Siehe hierzu: die Mythe der Oglala, Lakota-Sioux, erzählt in der Version von Black Elk (Bolz, wie Anm. 31, S. 294).
- 35 Dorsey (wie Anm. 28), S. 476.
- 36 Ebd., S. 475–477.
- 37 Ake Hultkrantz: The masters of the animals among the Wind River Shoshoni. In: Ethnos 4 (1961) (S. 198–218).
- 38 Rushing (wie Anm. 5), S. 114, Abb. Nr. 3.
- 39 Jackson Ollock, Pasiphaë, 1943, Öl auf Leinwand, 142,5 x 243,80 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 40 Erminnie A. Smith: Myths of the Iroquois. In: Second annual report, 1880–81 (S. 51–116) S. 73.
- 41 Dorsey (wie Anm. 28), S. 477–479.
- 42 Joseph Campbell: The way of the animal powers. Historical atlas of world mythology. Vol. 1. London 1983, S. 66–68, Fig. 109.
- 43 Astrit Schmidt-Burkhardt: Die Phasen der Nacht oder: Das kleine Einmaleins der Liebe. Hofheim 1993.
- 44 Daniel G. Brinton: The Myths of the New World. A Treatise on the symbolism and mythology of the Red Race of America. Neuauf. New York 1969, S. 143–146.
- 45 Manfred Lurker: Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode. In: Antaios 10 (1968/69) (S. 199–216) S. 201, 213.
- 46 Richard Andree: Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Stuttgart 1878, S. 76; S. 62–80.
- 47 Beryl Rowland: Animals with human faces. A guide to animal symbolism. Knoxville 1973, Einführung, S. XV–XiX.
- 48 O'Connor/Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 4, Abb.Nr. 226.
- 49 Rufino Tamayo. Texte von Octavio Paz, Jacques Lassaigue. Dt. übers. v. Karla Braun, B. Wolff. Barcelona, München 1985, Abb. Nr. 20; S. 42.
- 50 Landau 1989 (wie Anm. 3), S. 119–121.
- 51 Tamayo 1985 (wie Anm. 49), S. 42, Abb. Nr. 20; Abb.Nr. 19.
- 52 Cernuschi 1992 (wie Anm. 20), 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).
- 53 O'Connor/Thaw 1978 (wie Anm. 1), Bd. 3, 717r; 717v.
- 54 Beispiele in: Ausst.-Kat.: André Masson. William Rubin, Carolyn Lanchner. The Museum of Modern Art New York 1976, S. 58 und 59.
- 55 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.
- 56 Ausst.-Kat.: André Masson 1976 (wie Anm. 54), S. 57.
- 57 Ebd., S. 66–68, Anm. 59–66.
- 58 Bernard Noël: André Masson. La chair du regard. Vêrone, Paris 1993, Abb. S. 12.
- 59 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.
- 60 Martica Sawin: Surrealism in exile and the beginning of the New York School. Massachusetts 1995, S. 340.
- 61 Zur Diskussion um die stilistische Einordnung des Œuvre von André Masson, siehe: Ausst.-Kat.: André Masson (wie Anm. 54), 13–15.
- 62 Christa Lichtenstern: Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Bd. 2. Weinheim 1992, S. 167ff.
- 63 Ebd.