

Rainer Zuch

Max Ernst, der *König der Vögel* und die mythischen Tiere des Surrealismus

Der Surrealismus hat sich von Anfang an intensiv mit Mythologie auseinandergesetzt. Antike Mythologien, Mythen fremder Völker, europäische Sagen und Legenden finden sich allenthalben rezipiert und in surrealistische Idiome übertragen. Nicht genug damit, versuchten maßgebliche Mitglieder der Bewegung um André Breton in Nachfolge der Romantik und namentlich Friedrich Schlegels eine «neue Mythologie» zu inaugurieren, die dem durch den Surrealismus befreiten Menschen als geistiger Leitstern und der surrealistischen Bewegung als einheitsstiftendes Moment dienen sollte.¹

Bei der Ausgestaltung dieser Mythologie stößt man an zentraler Stelle auf eine Reihe von Tiergestalten, von denen einige einer als verbindlich betrachteten kollektiven surrealistischen Mythologie, andere jedoch ausgeprägten künstlerischen Privatsprachen angehören. Sie treten als animalische Figurationen aus eigenem Recht auf, in denen die Surrealisten ihre verschiedenen mythologischen, psychologischen und hermetischen Interessen zu bündeln verstanden. Nicht selten fungieren sie als Bestandteile der Konfrontation und Verschmelzung disparater Elemente zu einem neuen, phantastischen Ganzen. Mit dieser von Lautréamont vorformulierten «Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezirtisch» schufen sich die Surrealisten eine ausgefeilte und vielgestaltige Methodik zur Generierung neuer Bedeutungen und öffneten das Tor zu bislang ungesehenen Bildwelten auf piktoraler wie auf textlicher Ebene.

Unter den Figurationen, die einem kollektiven mythologischen Projekt des Surrealismus zuzurechnen sind, fallen insbesondere die Gottesanbeterin, die Melusine und die Sphinx ins Auge. Die Gottesanbeterin (auf französisch «mante religieuse») trägt die Begründung ihrer Attraktivität für die Surrealisten bereits im Namen: ein Insekt, welches eine der Anbetung analoge Haltung einzunehmen scheint, aber zugleich außerordentlich aggressive und für die Surrealisten bedeutungsschwere Verhaltensweisen an den Tag legt: das Weibchen tötet und verschlingt das Männchen nach der Paarung und wird damit zum animalischen Symbol der sexuell dominanten, männermordenden «femme fatale», einer furchterregenden und zugleich

angebotenen Beherrscherin. Hier verbinden sich die von Freud benannten «Urtriebe», der Liebes- und der Todestrieb, Eros und Thanatos zu einem für den Surrealismus typischen ambivalenten Ganzen.²

Die Gestalt der Melusine meint hingegen ein Mischwesen, halb Frau und halb Fisch oder Schlange, gelegentlich auch Vogel. Ihr Symbolgehalt ist vielfältig und führt ins Herz des Surrealismus: sie ist eine metamorphotische Gestalt, eine Zwischenexistenz, die dem Reich der Menschen und dem der Tiere, der Erde wie dem Wasser angehört. Für Breton steht sie für die Verbindung aus Bewusstsein und Unbewusstem (der Fisch ist als Wassertier ein Symbol des Unbewussten, eine vor allem von C. G. Jung herausgearbeitete Deutung), von Realität und dem Imaginären. Sie verkörpert die im ersten surrealistischen Manifest angestrebte *Sur-Realität*, in der Bewusstsein und Traum keine Widersprüche mehr darstellen.³ Darüber hinaus untermauert sie surrealistische Weiblichkeitsmythen als Personifizierung der «femme fatale» (auch, weil Fisch, Schlange und Vogel theriomorphe Sexualsymbole sind) und wird zur Personifikation der surrealistischen Poesie.⁴

Die Sphinx ist ebenso eine Chimäre, ein Mischwesen mit dem Körper eines Löwen und dem Oberkörper und Kopf einer Frau. In mehrerer Hinsicht ist ihre Bedeutung der Melusine sehr ähnlich: Als Doppelwesen ist sie in zwei Reichen gleichzeitig zuhause, und über ihr halbes Dasein als Frau verkörpert sie eine mythisch überhöhte Sexualität. Zudem ist das personifizierte – weibliche – Rätsel, welches dem – männlichen – Befragten todbringende Fallen stellt. In dieser Eigenschaft tritt sie im Ödipusmythos auf, der in der *Traumdeutung* Freuds zu Ehren gelangt und darüber wiederum für die Surrealisten wichtig wird.⁵

Man kann diesen weiblichen Chimären zumindest eine männliche gegenüberstellen: der Minotaurus, der im Labyrinth eingeschlossene Stiermensch. Vor allem Picasso und André Masson gestalteten ihn in den 30er Jahren als Symbol des männlichen, schöpferisch-potenten Künstlers (der Stier wie überhaupt der Gehörnte sind überlieferte mythische Fruchtbarkeitssymbole und verweisen auf den christlichen Teufel, der seine Gestalt ja hauptsächlich Pan verdankt), der aber zugleich als

Leidender und von Frauen abhängiges Wesen inszeniert wird. Zudem war eine Zeitschrift mit dem Namen *Minotaure*, die 1933 als «Haus- und Hofblatt» Picassos gegründet wurde, bis 1939 eines der wichtigsten Sprachrohre der surrealistischen Bewegung.

Erwähnt sei auch das in der surrealistischen Kunst besonders häufige Auftreten von mythisch und animistisch bedeutsamen Tieren wie Vogel, Schlange, Fisch und Stier, was nicht zuletzt ihrer Sexuelsymbolik geschuldet ist.

Die dominierenden Tiervorstellungen des Surrealismus oszillieren offenbar um vier Zentren: Mythos, genderspezifische Codierung, Sexualität und Metamorphose; nicht zufällig wird in einem der kanonischen Texte des Surrealismus, dem 1938 von André Breton und Paul Eluard herausgegebenen *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, das Stichwort «*Métamorphose*» mit zwei Tierbeispielen erläutert.⁶

Den kollektiv bedeutsamen Figurationen stehen etliche autobiographisch motivierte zur Seite, die deren Symbolik und Metaphorik aufnehmen und subjektiv gewendet weiterführen. Der Surrealismus bildet einen hervorragenden Nährboden für individualmythologische autobiographische Stilisierungen, die aus der Geschichte des eigenen Lebens, psychischen Befindlichkeiten, surrealistischen Mythologemen und mythisierenden Repräsentationsentwürfen der eigenen Persönlichkeit gewoben wurden.

Max Ernst hatte dies genau begriffen, als er seine *Biographischen Notizen* mit dem Untertitel *Wahrheitgewebe und Lügengewebe* versah.⁷ Auch der erste ausführlichere autobiographische Text *Some Data on the Youth of Max Ernst, as told by himself* von 1942, geschrieben im amerikanischen Exil, trägt dem Rechnung.⁸ Ernst verfasste seinen Lebensgang nach surrealistischen Maßstäben, in dem er die Aufmerksamkeit auf seine frühe Kindheit, Mythen und Märchen, religiöse Begegnungen und psychische Besonderheiten lenkt. Dies geht einher mit der Reformulierung romantischer Konzepte von Autorschaft, welche die Vorstellungen vom selbstmächtigen und sich selbst ermächtigenden Künstlergenie und die des Künstlers als Katalysator überindividueller schöpferischer Kräfte im Bild des auserwählten und von höheren Mächten inspirierten Künstlers bündeln. Ernst bedient sich dabei einer theriomorphen Repräsentation, die wie keine andere mit seiner Autobiographie und der darin sorgfältig entworfenen Individualmythologie verbunden ist: der Vogel. Er tritt bereits im ersten, seiner Geburt gewidmeten Satz auf:



Abb. 1: Man Ray: *Max Ernst*, Paris 1926, Fotografie (Düsseldorf 1991, *Max Ernst*, S. 300).

«*The 2nd of April (1891) at 9:45 a.m. Max Ernst had his first contact with the sensible world, when he came out of his egg which his mother had laid in an eagle's nest and which the bird had brooded for seven years.*»⁹

Das T als erster Buchstabe des Textes ist als Figureninitiale gestaltet und verziert mit dem Bild eines Mischwesens aus gekrönter Eule und Schreitvogel.

Unter dem Datum 1906 liefert Ernst dann das Initialerlebnis für seinen Vogel-Faible. Der einleitende Satz teilt dem Leser mit, wie er das folgende zu verstehen hat: «First contact with occult, magic and witchcraft powers.»¹⁰ Ernst schildert, wie der Tod seines Lieblingsvogels, ein Kakadu namens Hornebom, zusammenfiel mit der Geburt seiner Schwester Loni. Auf diese Koinzidenz habe er mit psychischen Ausnahmezuständen – Hysterie, Halluzinationen, Depressionen – reagiert, die eine Verwirrung von Vögeln und Menschen zur Folge gehabt und seine Kunst seitdem bestimmt habe:

«*The obsession haunted him until he erected the Birds Memorial Monument in 1927, and even later Max identified himself voluntarily with Loplop, the Superior of the Birds.*»¹¹

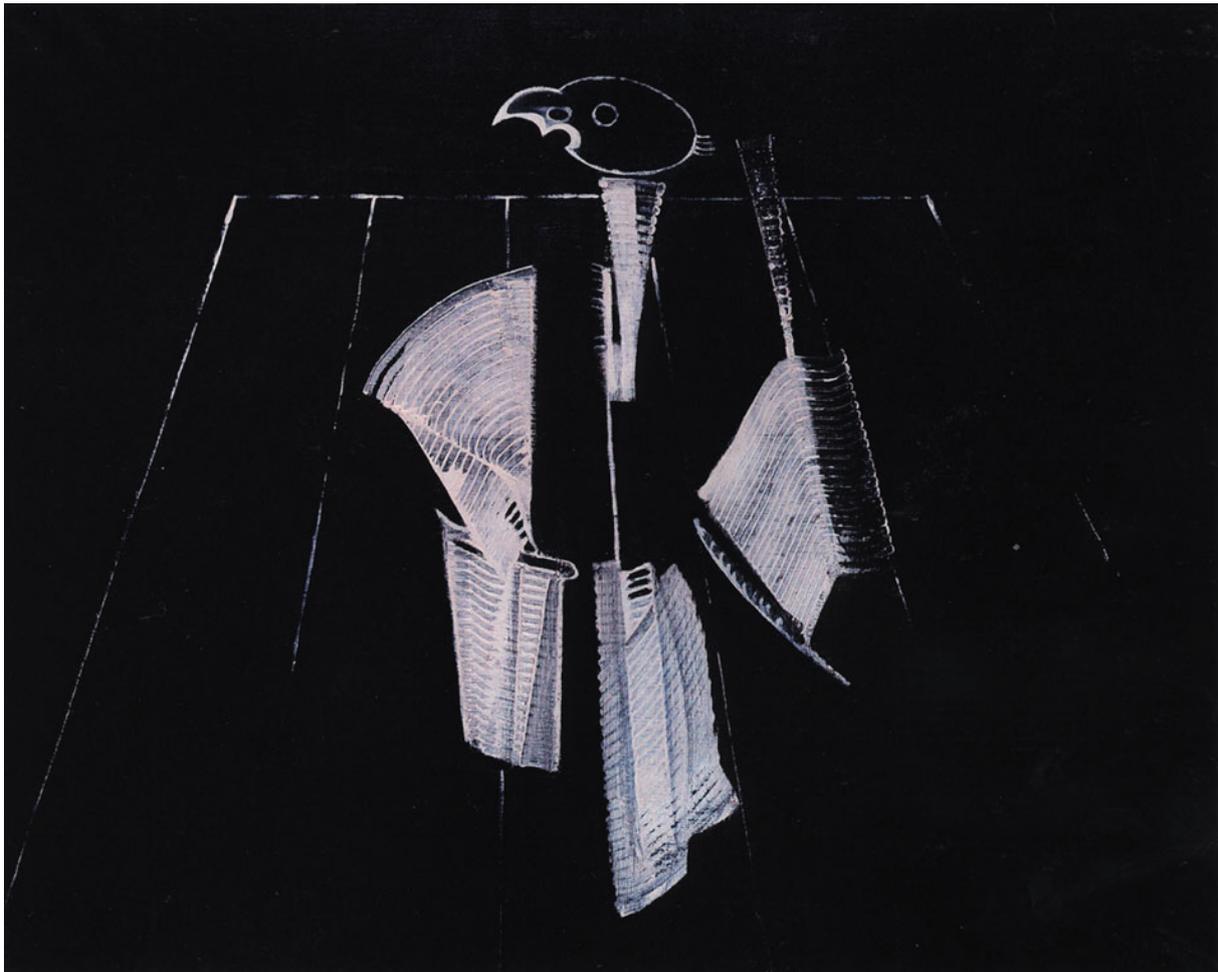


Abb. 2: Max Ernst: *Loplop, le supérieur des oiseaux*, 1928, Öl auf Leinwand, 79 x 99 cm, Privatbesitz (Düsseldorf 1991, *Max Ernst*, S. 173, Nr. 133).

1914 wurde Ernst eingezogen. Was er davon hielt, und wie er seine nach dem Krieg einsetzende Karriere als Dadaist und Surrealist sah, beschrieb er so:

«(1914) Max Ernst died the 1st of August 1914. He resuscitated the 11th of November 1918 as a young man aspiring to become a magician and to find the myth of his time. Now and then he consulted the eagle who had hatched the egg of his pre-natal life. You may find the bird's advices in his work.»¹²

Der Vogel war nicht nur Ernsts «Privatphantom».¹³ 1926 findet sich in einem Gedicht seines Freundes Eluard ein Zeugnis seiner Vogel-Identifikation.¹⁴ Im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* lesen wir unter dem Stichwort «Ernst (Max)»: «Loplop, le supérieur des oiseaux». Peintre, poète et théoreticien surréaliste des origines du Mouvement à ce jour.»¹⁵

Mehrere Zeitgenossen schrieben Ernst die Physiognomie eines Raubvogels zu, zumeist eines Adlers.¹⁶ Sein

Profil zeichnet sich durch eine deutliche «Adlernase» aus. Deren Ähnlichkeit mit einem Raubvogelschnabel bildet den körperlichen Anknüpfungspunkt für eine physiognomische Gleichsetzung (Abb. 1). In den gleichen Kommentaren ist von Ernsts scharfem Blick die Rede, verbunden mit der Charakterisierung als wacher Denker mit beißendem Witz, der seine Umwelt stets aufmerksam beobachtet. Die im Bild des Adlers zusammengeführte Charakterisierung erweist sich somit als die ganze Person betreffend. Sie gehört zu der langen Tradition animalischer Formulierung menschlicher Charakter- und Wesenszüge auf allegorischer, symbolischer und metaphorischer Ebene, wie Ernst sie in den physiognomischen Lehren der Neuzeit vorfinden konnte.¹⁷ In den fünfziger Jahren verkleidete er sich als Teilnehmer an Kostümfesten der befreundeten Künstlerin Léonor Fini und auf selbstorganisierten Festen in Huismes gern als Vogel.¹⁸

Mehrere Faktoren wirken hier zusammen: die physische Gleichsetzung mittels analogischem Sehen, die Kombination tatsächlicher biographischer Ereignisse mit dem Stilisierungswillen des Autobiographen und Rezeptionen surrealistischer Mythologeme, die der Entfaltung von Individualmythologien außerordentlich förderlich waren.¹⁹ Ernsts Ausbau des Vogels zu einem Alter Ego stellt dabei die bei weitem konsequenteste und vielschichtigste surrealistische Selbstrepräsentation durch eine Tiermetapher dar. Der Vogel tritt unter verschiedenen Namen auf und erfuhr eine ganze Reihe von Deutungen. Ernst nennt ihn «Vogeloberer Hornebom», meist «Loplop», im Spätwerk auch «Schnabelmax». «Loplop» wird erstmals 1928 in dem Bild *Loplop, le supérieur des oiseaux* greifbar, wo Ernst ihn wie ein Wappentier präsentiert (Abb. 2), «Hornebom» 1929 in dem Collageroman *La Femme 100 têtes* (Abb. 3). Beide Namen haben mit der Kindheit zu tun. Ist «Hornebom» der Name seines Lieblingskakadus, dessen Seele von seiner Schwester gestohlen wurde, bezieht sich «Loplop» auf ein Erlebnis Ernsts mit seinem eigenen Sohn, der als kleines Kind gern auf einem Schaukelpferd ritt und dem er dabei «Galopp – galopp» vorsingen musste.²⁰ Ernst ergänzt diese Erklärung mit einem bezeichnenden Kommentar zu der von ihm aktiv unterstützten Mythenbildung um seinen Vogel:

«Immer, wenn ich gefragt wurde, habe ich alle möglichen Geschichten erzählt – aber nie, dass es dein Schaukelpferd wäre. Ich glaube, es hat mir zu viel Spaß gemacht, zu sehen, was sie sich selbst an Legenden ausdenken konnten. Ja, Loplop, das ist dein Schaukelpferd.»²¹

1930 beschreibt Ernst seine Figur mit den Worten: «Loplop ist ein eigentümliches, an die Person Max Ernsts gebundenes Schemen, manchmal geflügelt, immer männlich.»²²

1936 schreibt er:

«Nachdem ich mit Methode und Gewalt meinen Roman ‚Die hundertköpfige Frau‘ geschaffen habe, werde ich fast täglich vom Obersten Vogel Loplop – meinem Privat-Phantom – heimgesucht. Er schenkt mir ein Herz in einem Käfig, das Meer in einem Käfig, zwei Blütenblätter, drei Blätter, eine Blume und ein junges Mädchen. Ferner den Mann der schwarzen Eier und den Mann mit dem roten Umhang [...]»²³

Vor allem aber durchfliegt «Loplop» Ernsts Bilderwelt. Die prägnanteste Manifestation stellt die etwa 90 Bilder umfassende Serie der Loplop-Collagen von 1929-1932 dar. «Loplop» erscheint als Vogel oder chimärischer Vogel-



Abb. 3: Max Ernst: *der Vogelobere Hornebom* verscheucht die letzten Spuren kollektiver Frömmigkeit, Collage aus *La femme 100 têtes*, 3. Kapitel, Nr. 58, Paris 1929 (Ernst 1991, *femme*, unpag.).



Abb. 4: Max Ernst: *Loplop présente une fleur*, 1930, Öl u. Collage auf Holz, 99 x 81 cm, Galerie Jan Krugier, Dilesheim & Cie, Genf (Spies 1982, *Loplop*, Nr. 24).

mensch, oftmals reduziert auf geometrische Bildzeichen, und präsentiert wie eine Staffeleifigur eine Bildergalerie, einen «Musterkatalog seines Schaffens»,²⁴ dessen Motive und Techniken Ernst seinem Œuvre entnahm (Abb. 4). Über die Bild-im-Bild-Thematik wird die «Loplop»-Figur zu einem Werk und Künstler objektivierenden Bildersammler, den Ernst einsetzt, um sein Werk gleichsam enzyklopädisch zu ordnen und zu sichten.²⁵

Ernsts umfassende Kenntnisse der Psychoanalyse spielen hierbei eine wichtige Rolle. Aufgrund seiner Funktion als «Kontrollinstanz» fasst Werner Spies «Loplop» als «zensierendes Über-Ich» im Sinne Freuds und «ironisch-kritische Abspaltung der Schöpferpersönlichkeit» auf.²⁶ Spies sieht in «Loplop» zudem den Ausdruck der Identifikation Ernsts mit Leonardo da Vinci. Diese basiere auf Freuds Analyse einer Kindheitsphantasie Leonardos, nach der dieser als Baby von einem Geier aufgesucht worden sei, der ihn anscheinend mit einem seiner Jungen verwechselt habe. Ein weiterer Grund ist eine Empfehlung Leonardos an Künstler, ihre Phantasie durch vorgegebene natürliche Strukturen mittels einer Methode des «Hineinsehens» anregen zu lassen. Ernst entwickelte auf dieser Basis mehrere halbautomatische Techniken der Bildfindung.²⁷ In Leonardo hatte er einen vielseitigen Künstler und Gelehrten gefunden, den er aufgrund seines imaginativen Blickes als Vorläufer und Gewährsmann seiner eigenen Fähigkeit des Hineinsehens nehmen konnte.

Leonardos Projektion menschlichen Verhaltens auf einen Vogel deutet Freud über sexuelle und mütterliche Aspekte. Er führt Flugphantasien Leonardos an, die er mit der Bedeutung der Worte «Vogel» und «vögeln» als sexuelle Wunschphantasien deutet und bezieht sich auf die dem Geier inhärente mythologische Muttersymbolik, ohne aber identifikatorische Konnotationen anzunehmen wie später Ernst.²⁸ Freud erwähnt die ägyptische geierköpfige Muttergöttin Nut, deren chimärische Erscheinung durchaus ein ikonographisches Vorbild für «Loplop» gebildet haben kann. Wenn Breton Leonardos Geier als «Loplop in the 15th century» bezeichnet, folgt er offensichtlich den Gedanken Ernsts.²⁹

Nun sind zahlreiche Manifestationen des Ernstschen Vogels tatsächlich sexuell im Sinne der Freudschen Trieblehre zu deuten. In seinem frühen Werk der Jahre 1920-24 plazierte Ernsts zahlreiche Vögel in sehr eindeutiger Weise auf Frauenkörpern. In mehreren Bildern der späten 20er Jahre sowie den Collageromanen *La femme 100 têtes* (1929) und *Une Semaine de Bonté* (1934) lässt er die



Abb. 5: Max Ernst: Collage aus *Une semaine de Bonté*, Paris 1934 (Düsseldorf 1991, *Max Ernst*, S. 313).



Abb. 6: Max Ernst: *Monument aux oiseaux*, 1927, Öl auf Leinwand, 162,5 x 130 cm, Privatbesitz (Düsseldorf 1991, *Max Ernst*, S. 179, Nr. 139).

Vögel sexuelle und sadistische Triebe ausleben (Abb. 5).

Doch schon früh zeigte Ernst, dass er mit dem Vogel mehr vorhatte. Außer dem erwähnten ›Loplop‹-Portrait von 1928 (Abb. 2) malte er 1927/28 eine Reihe von *Vogel-denkmälern*, in denen Konglomerate aus mehreren Vogelgestalten hieratisch über einem öden Horizont schweben (Abb. 6). Sie scheinen das «Totemtier» zu präfigurieren, als das die Ernst-Biographen Patrick Waldberg und John Russell ›Loplop‹ interpretieren,³⁰ und setzen dem Vogel als «Symbol absoluter Freiheit» ein Denkmal.³¹ Ernst machte ›Loplop‹ immer mehr zum Dreh- und Angelpunkt eines persönlichen Mythos,³² den er nach der ›Loplop‹-Serie etwa in dem Selbstportrait *Le Voyant (Harlequin)* (1935) ins Bild setzt (Abb. 7).

Der Vogel mit dem «Milankopf» im Harlekingewand und dem Messer in der Hand kann als Selbstdarstellung Ernsts im Sinne des «Sehers» gelesen werden, wie ihn Arthur Rimbaud in dem von den Surrealisten hochgeschätzten «Seherbrief» formuliert: der Künstler als Zauberer, Magier und Weiser, der den inneren Zusammenhang der Dinge sieht, ein bevorzugtes Mythologem des surrealistischen Künstlerbildes.³³ So wird der *Voyant* eine «multiple Identifikationsfigur seiner eigenen und kollektiven surrealistischen Anliegen».³⁴

Ernsts autobiographische Texte liefern Indizien für weitere mythologische Konnotationen. Die eingangs zitierten autobiographischen Passagen verweisen auf eine weitreichendere Konzeption ›Loplops‹ als Identifikationsfigur und «Ersatzidentität».³⁵ Hier scheint der «Seelenvogel» auf, der in zahlreichen Mythologien als Symbolisierung der Seele durch einen Vogel auftritt. Ernst weist dem Vogel bei seiner Geburt und der Wiedergeburt nach dem Krieg eine maßgebliche Rolle zu. Die Verknüpfung des Vogels mit der Wiedergeburt ist ein ebenso geläufiges mythisches Motiv. Auch benutzte Ernst das Motiv des ›hilfreichen Vogels‹, der als Ratgeber und Wächter in Erscheinung tritt und so die Auffassung als «Totemtier» durchaus rechtfertigt.

Die Mythologeme des begleitenden und schützenden Vogels sowie des «Seelenvogels» waren Ernst zweifelsohne aus der griechischen, römischen, ägyptischen und wahrscheinlich auch der germanischen Mythologie bekannt, die er auf dem Gymnasium und während seines Studiums der Kunstgeschichte und Altphilologie rezipierte.³⁶ Um diese mythologischen Motive für seine Privatmythologie tiefenpsychologisch zu wenden, konnte Ernst auf C. G. Jungs Entwurf einer Mythopsychologie zurückgreifen.³⁷ Jung entwickelte 1912 in seinem Grund-



Abb. 7: Max Ernst: *Le Voyant (Harlequin)*, 1935, Öl auf Leinwand, 24 x 19 cm, Paris, ehem. Slg. Galerie A. F. Petit (Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 267).

lagenwerk *Wandlungen und Symbole der Libido* eine Theorie der kollektiv-mythologischen Basierung individueller Träume und Phantasien, welche einer individualmythologischen Inanspruchnahme geradezu Tür und Tor öffnet. Aufgrund der zahlreichen mythischen Bezüge stellt die «theriomorphe Repräsentation der Libido»³⁸ einen sehr prominenten Aspekt der Erörterungen Jungs dar, der das Vorkommen in Freuds *Totem und Tabu* bei weitem übertrifft und in der *Traumdeutung* nur am Rande auftritt.³⁹

Jung führt das in den Träumen und Phantasien seiner Patienten wiederkehrende Mythologem des Vogels als hilfreiches Tier an, der für den Protagonisten einer mythischen Erzählung, den «Helden», Hindernisse aus dem Weg räumt und ihm mit Rat und Tat zur Seite steht.⁴⁰ Zugleich ist der Vogel ein Sinnbild des Wunsches, auch im sexuellen Sinne. Nach Jung fällt dies mit dem Bild der Seele als «Sehnsucht» und «Wünschen» zusammen. Er interpretiert den Vogel als «ein Bild des Wunsches, der beflügelten Sehnsucht» und somit als Symbol der Libido.⁴¹ Auf dem Wunsch, dem Tod durch Unsterblichkeit zu entgehen, gründet sich dann das Motiv des mythischen Seelenvogels: Da der Wunsch unerfüllbar ist, bleibt er gleichsam in der Schweben, «daher die Seelen Vögel sind. Die Seele ist ganz Libido, [...] sie ist ›Wünschen‹. So

ist der hilfreiche Vogel [...] der Wiedergeburtswunsch.»⁴² Eben diese psychologische Mythendeutung verarbeitet Ernst in seinem mythisierenden Lebenslauf und insbesondere der Schilderung seines Todes und der Wiedergeburt von 1914/18.

Für das Motiv der Wiedergeburt liefert Jung Ernst ein weiteres Element. Erst durch die zweite oder Wiedergeburt wird der Protagonist eines Mythos oder eines Traumes, der «Held», zu einem besonderen Wesen mit herausragenden Fähigkeiten, ein Kind der Götter.⁴³ Wenn Ernst sich nach seiner Wiedergeburt 1914 als «Magier» und «Mythensucher» bezeichnet, beansprucht er solche besonderen Fähigkeiten. Auch jene Vögel, die 1925-29 in seinen zahlreichen Meer- und Waldbildern umhergeistern, sind unterwegs zu unbekanntem Ziel, auf der Suche nach der Quelle ihrer Inspiration.

Ernst gestaltet übrigens nur selten identifizierbare Vogelarten. Die sexualsymbolisch konnotierten Vögel des Frühwerks etwa sind meistens Tauben. In der Autobiographie wird zwar der Adler mehrfach erwähnt und in Anspielung auf Freuds Leonardointerpretation taucht einmal der Milan auf, darüber hinaus bleibt die Raubvogelkonnotation aber unspezifisch.

Wir sehen, dass Ernst für die Gestaltung seines Alter Ego eine ganze Reihe verschiedener Quellen heranzog: seine Biographie, die psychologischen Theorien Freuds und Jungs, Mythologien, Totemismus und Schamanismus. Umgekehrt benutzte er den Vogel als Projektionsfläche für eine große Zahl von Rollen und Identitätsmustern: der Künstler, der Verwalter, der Seher, der Magier und Mythensucher, der Spieler und Harlekin. Ernst setzt hier Grundsätze des Surrealismus praktisch um: Er verarbeitet das Diktum des von den Surrealisten als «Gründervater» betrachteten Arthur Rimbaud: «Ich ist ein anderer», sowie die psychoanalytischen Vorstellungen Freuds und Jungs von der pathologischen Aufspaltung der Persönlichkeit in voneinander unabhängig wirkende Teile, die ihrerseits auf totemistische und schamanistische Vorstellungen zurückgreifen. In der Psychoanalyse werden zahlreiche geistige Störungen zurückgeführt auf die Wirkung psychischer Komplexe als vom Ich-Bewusstsein autonom agierender Teile der Psyche, die gleich einer unabhängigen Persönlichkeit innerhalb der Persönlichkeit auftreten können und Phänomene wie die «Partialseele» oder die Doppelpersönlichkeit verursachen.⁴⁴ Die «Partialseelen» wiederum drängen nach personifizierender Figuration, wobei psychische Energien an ein scheinbar separates Wesen



Abb. 8: Léonor Fini: *La pastora di sfingi* (Die Hüterin der Sphingen), 1941, Öl auf Leinwand, 45 x 37 cm, Venedig, Slg. Peggy Guggenheim (Kunsthistorisches Institut der Philipps-Universität Marburg, Diathek).

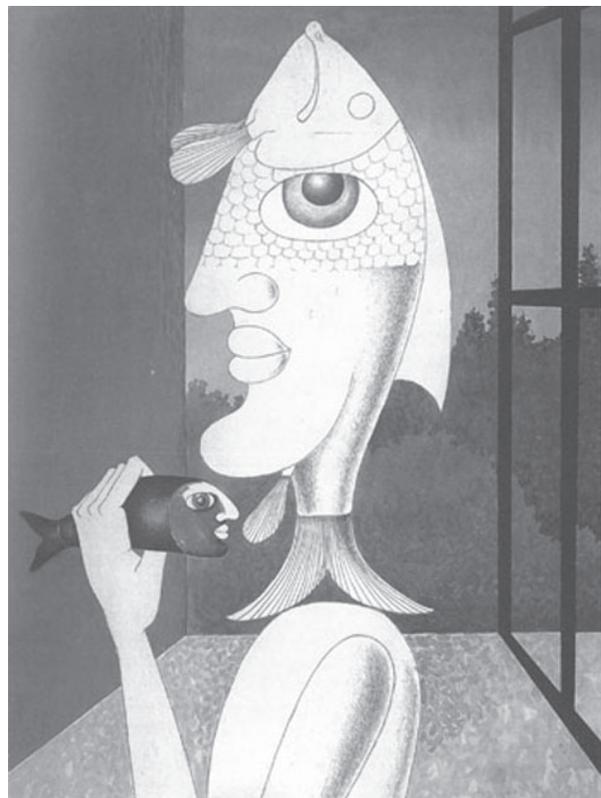


Abb. 9: Victor Brauner: *Sans titre*, 1941, Tusche, Aquarell und Bleistift auf Papier, 51 x 37,5 cm, Collection du MNAM-CCI, Centre Pompidou (Paris 1996, Brauner, S. 75).

delegiert werden. Freud erkannte diesen Mechanismus bereits als im Traum wirksam, wenn der Träumende in seinen Träumen mehrfach vorkommt.⁴⁵ Zudem entwickelte er die Figur des Doppelgängers als bedrohliches und zugleich apotropäisches Motiv, wie es in totemistischen Kulturen in Gestalt des Totemtiers auftritt und wie es in seiner psychoanalytischen Praxis wieder erscheint.⁴⁶ Ernst, der sich wie viele Surrealisten in der Psychoanalyse und in ethnologischen Fragen gut auskannte, wusste darum, zumal der Vogel eine der im Schamanismus verbreitetsten animalischen Figurationen von «Partialseelen» darstellt.⁴⁷ So propagierte er ein aus Widersprüchen zusammengesetztes Identitätsmodell und verkündet in Anlehnung an einen Satz Bretons: «L'identité sera convulsive – ou il ne sera pas».⁴⁸ Der surrealistische Künstler hat eine fluktuierende Identität, ständig erfindet er sich neu. «Loplop» führt dies anhand einer Bildergalerie und seiner eigenen Gestalt vor. Er ist eine «multiple Identifikationsfigur», eine kreative Abspaltung der Künstlerpersönlichkeit, an die Ernst verschiedene Aufgaben delegiert und mittels derer er Facetten seiner Persönlichkeit ausagiert. Das macht «Loplop» als psychologischen Doppelgänger und «Partialseele» lesbar; die Tatsache, dass Ernst in seinen autobiographischen Texten von sich fast immer in der dritten Person spricht, unterstreicht dies.

Derartige totemistische und apotropäische Identitätsmultiplikationen mittels animalischer Verkörperung sind im Surrealismus nicht selten. Die Malerin Leonora Carrington, von 1936-1940 die Lebensgefährtin Ernsts, wählte dafür das Pferd.⁴⁹ Léonor Fini schuf in den vierziger Jahren eine Reihe von Bildern, in denen sie sich mit der Gestalt der Sphinx als Personifizierung macht- und geheimnisvoller Weiblichkeit identifizierte (Abb. 8).⁵⁰

Ein komplizierterer Fall ist Victor Brauner. Schon in seiner Jugend begeisterte er sich für die Zoologie. Nachdem er 1938 bei einem tragischen Unfall ein Auge verlor, änderte er seine Malweise und Ikonographie grundlegend. Im Kreise der Surrealisten erlangte er den Ruf eines «Wiedergeborenen» und «Sehers des Surrealismus», weil er den Verlust seines Auges anscheinend in einer großen Zahl von Bildern seit 1931 vorausgesehen hatte. Brauner selbst beförderte diesen Eindruck durch ein umfassendes Studium hermetischer und alchemistischer Literatur sowie der Adaption der dort vorgefundenen Symbolsysteme und Emblematiken in sein Œuvre. In den als Selbstportraits zu verstehenden Bildern *Nouvelle Naissance* (1941) und einer Zeichnung aus dem gleichen Jahr ver-



Abb. 10: Victor Brauner: *Sans titre*, 1944, Feder und Chinatusche auf Papier, 31,7 x 24,7 cm, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne (Karlsruhe 1999, Brauner, S. 68, Nr. 55).

wendet er als Symbol seiner «Wiedergeburt» den Fisch, der einen Teil seines Körpers, etwa den Kopf, ersetzt (Abb. 9). Der Fisch wird von Brauner aber nicht nur als animistisches Reinkarnationssymbol, sondern auch als alchemistisches Symbol des *lapis philosophorum* eingeführt, des «Steins der Weisen» als Ziel des alchemistischen Prozesses materieller und spiritueller Evolution.⁵¹ Seit Beginn der 40er Jahre wimmelt es in seinen Bildern von animalischen Figurationen vor allem chimärischer Natur. Häufig wachsen aus den Köpfen menschlicher Figuren allerlei Tiere, meist Vögel, Fische, Schlangen, Katzen und unspezifische Raubtiere, welche die unbewussten Triebe und Gedanken des surrealistischen Künstlers symbolisieren sollen, aber ebenso auf die in den oben erwähnten ethnologischen und schamanistischen Kontexten zu verortenden Personifizierungen von Teilpersönlichkeiten verweisen (Abb. 10). Brauners animalische Figurationen sind jedoch schon aufgrund ihrer Vielfalt anders zu verstehen als die Vögel Ernsts: Es sind keine personifizierenden «Alter Egos», sie werden inszeniert als Symbole bestimmter, definierter Zustände seines Selbst. Ernst nimmt den



Abb. 11: Max Ernst: *Le surréalisme et la peinture*, 1942, Öl auf Leinwand, 195 x 233 cm, Houston, The Menil Collection (Düsseldorf 1991, *Max Ernst*, S. 247, Nr. 218).

Vogel als subjektive Leitfigur und nutzt die ihm anhängenden mythischen und psychologischen Konnotationen zur Ausgestaltung einer «Maske». Brauner verwendet ein kollektiv verbindliches theriomorphes Vokabular, um biographische und psychische Stadien zu charakterisieren.

Max Ernsts programmatische Inanspruchnahme seines Vogels als emblematische Figuration surrealistischen Künstlertums wird wohl nirgends deutlicher als in *Le Surréalisme et la peinture* (1942) (Abb. 11). Wir sehen eine amorphe organische Form, in deren eingeweideartig gestaltetem Innern drei Vogelköpfe erscheinen. Aus dem Wesen wächst ein Arm heraus, der in der Hand einen feinen Pinsel hält, mit dem es akribisch eine Linie auf einem vor ihm aufgestellten Bild zieht. Ernst inszeniert hier seine Auffassung vom surrealistischen Arbeitsprozess: Der Künstler, der sein Material und seine Inspiration im Unbewussten, bildlich gesprochen «im Bauch», in den Eingeweiden findet, ist gehalten, die unbewussten, kreativen Prozesse aufmerksam zu registrieren (zwei der inneren Vögel haben die Augen geöffnet, einer, als Lauscher ins innere Dunkel, hält sie geschlossen) und möglichst genau zu übersetzen. Der Künstler sieht sich gleichsam bei der Arbeit zu.⁵² Indem er zu seinem eigenen Beobachter wird, spaltet er das Ich auf und widerspricht der Idee eines stabilen und eindeutigen Selbst. Und das, was er beobachtet, ist seine unbewusste, unzivilisierte und triebhafte «Tiernatur», welche als die eigentliche Quelle des surrealistischen Künstlers erscheint.

So weisen die individualmythologischen Verwendungen theriomorpher Repräsentanten wieder auf den Kernbestand surrealistischen Gedankengutes zurück: die Künstler lassen Tiere als Symbole unterdrückter «animalischer» Triebe, die es im Zuge der surrealistischen Revolution zu befreien gilt, vor uns paradien; dabei

erscheinen einige als Symbole esoterischen Wissens, und nicht wenige als Totentiere und metamorphotische Repräsentationen des Selbst – und oft genug sind sie alles zugleich.

Endnoten

- ¹ Vgl. Steinwachs 1985, *Mythologie*; Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 132-149 u. 207-264; Zuch 2001, *Surrealisten*, S. 42-58.
- ² S. Caillois 1934, *Mante*.
- ³ Breton 1986, *Manifeste*, S. 18.
- ⁴ Mourier-Casile 1981, *Mélusine*; Breton 1993, *Arkanum*, S. 57-68.
- ⁵ Zur surrealistischen Sphinx vgl. Chadwick 1975, *Eros*, S. 52-55; Breton 1994, *Nadja*, S. 62. Zur Psychoanalyse s. Freud 1930, *Traumdeutung*, S. 265-269; aber auch Jung 1912, *Wandlungen*, S. 173-175.
- ⁶ *Dictionnaire* 1995, S. 74. Es handelt sich um den ersten Satz aus Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* und einen Hinweis auf den Phönix.
- ⁷ Ernst 1991, *Notizen*.
- ⁸ Ernst 1942, *Data*.
- ⁹ Ernst 1942, *Data*, S. 28.
- ¹⁰ Ernst 1942, *Data*, S. 30.
- ¹¹ Ernst 1942, *Data*, S. 30.
- ¹² Ernst 1942, *Data*, S. 30.
- ¹³ Ernst 1962/63, *Notizen*, S. 29.
- ¹⁴ Paul Eluard: *Max Ernst* (1926), in: *Cahiers d'Art* 1937, S. 63.
- ¹⁵ *Dictionnaire* 1995, S. 11. Überhaupt sind Vögel im *Dictionnaire* mit fünf Einträgen die mit Abstand am häufigsten genannte Tiergattung (S. 4, 7, 8, 19 u. 20).
- ¹⁶ Vgl. Jacques Viot in *Cahiers d'Art* 1937, S. 68/70; Ray 1989, *Selbstporträt*, S. 239; Ernst 1991, *Stilleben*, S. 193f.
- ¹⁷ Diese Gleichsetzung ist bereits aus physiognomischen Traktaten der Neuzeit bekannt. Vgl. Giambattista della Porta: *De Humana Physiognomia libri IV*, 1586; Charles Le Brun: *Traité des passions*, 1727; Johann Christoph Lavater: *Physiognomik*, Wien 1829. Unter naturwissenschaftlicher Flagge tauchen die physiognomischen Vergleiche wieder auf bei Charles Darwin: *The expression of the emotions in man and animals*, London 1872.
- ¹⁸ Vgl. Derenthal/Pech 1992, *Max Ernst*, S. 277f.; Gauthier 1979, *Fini*, S. 114.
- ¹⁹ Zur Vielfalt der Figurationen in Ernsts Privatmythologie vgl. Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 264-294.
- ²⁰ Ernst 1991, *Stilleben*, S. 430.
- ²¹ Ernst 1991, *Stilleben*, S. 431.
- ²² Beiblatt zur «Exposition Max Ernst» in der Galerie Vignon in Paris, 21.11.-4.12.1930. Zitiert nach der Übersetzung in Metken 1978, *Kunst*, S. 144.
- ²³ Ernst 1962/63, *Notizen*, S. 29. Übersetzung aus *Cahiers d'Art* 1937. In den *Biographischen Notizen* späterer Ausgaben wurde die Passage ersetzt durch den kurzen Satz: «Der Vogelobere Horneborn nimmt überhand in seinen Bildern» (Ernst 1991, *Notizen*, S. 306).
- ²⁴ Spies 1982, *Loplop*, S. 18.
- ²⁵ Spies 1982, *Loplop*, S. 7, 16-18 u. 76f. Zur Bild-im-Bild-Thematik ebd., S. 31, 33 u. 35.
- ²⁶ Spies 1982, *Loplop*, S. 79 u. 91.
- ²⁷ Freud 1910, *Leonardo*, S. 91-159. Vgl. Chadwick 1980, *Myth*, S. 93-96; Spies 1982, *Loplop*, S. 101-107; Herding 1998, *Leonardo*, S. 20-28. Zum Zusammenhang von Ernsts Techniken mit «Leonardos Wand» s. Chadwick 1980, *Myth*, S. 90f. u. Spies 1982, *Loplop*, S. 107-109.
- ²⁸ Freud 1910, *Leonardo*, zur Sexualsymbolik des Geiers S. 112-114, 119-126 u. 147-149; zur Muttersymbolik S. 114-120. Vgl. Herding 1998, *Leonardo*, S. 20-28; Spies 1982, *Loplop*, S. 100.
- ²⁹ Breton 1942, *Life*, S. 7. Vgl. Chadwick 1980, *Myth*, S. 87-96.
- ³⁰ Waldberg 1958, *Max Ernst*, S. 42; Russell 1966, *Max Ernst*, S. 98.
- ³¹ So äußerte sich Ernst gegenüber Edouard Roditi (Roditi 1991, *Dialoge*, S. 72).
- ³² Trier 1976, *Loplop*, S. 39-42. Zum «persönlichen Mythos» S. 43.
- ³³ Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 265f. Die entsprechende Stelle bei Rimbaud lautet: «Ich sage, es ist notwendig, ein Seher zu sein, sich sehend zu machen.» (*Zweiter «Brief des Sehers»* an Paul Demeny, 15.5.1871, in: Rimbaud 1980, *Werk*, S. 14-19, hier S. 15). In *Au-delà de la peinture* beschreibt Ernst ein Selbstbild, das sich zweifellos auf den *Voyant* bezieht (Ernst 1970, *Écritures*, S. 248, vgl. Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 268f.). Den «Milankopf» interpretiert Lichtenstern als Verweis auf Leonardos Geierphantasie und deren Deutung durch Freud. Hier muss auf einen alten Übersetzungsirrtum hingewiesen werden, dem auch Freud aufsaß. Leonardo schreibt in seiner Kindheitserinnerung von einem Milan («nibbio»), nicht von einem Geier. Obwohl dies bereits 1923 erkannt wurde, zieht «in der psychoanalytischen Forschung der 90er Jahre [und auch in der kunsthistorischen Literatur, etwa in Spies 1982, *Loplop*; R. Z.] immer noch der Geier seine Kreise» (Herding 1998, *Leonardo*, S. 23). Ernst hingegen war diese Verwechslung offenbar bewußt.
- ³⁴ Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 269.
- ³⁵ Gaehtgens 1979, *Märchen*, S. 77.
- ³⁶ Zu Ernsts frühen Mythenkenntnissen vgl. Trier 1980, *Max Ernst*, S. 63f.; Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 264; Lichtenstern 1993, *Mythos*, S. 244-246. Das Motiv des Seelenvogels wurde in der Religionswissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausführlich diskutiert. So finden sich in der in Ernsts Studienort Bonn vorhandenen Zeitschrift *Archiv für Religionswissenschaft* zwischen 1902 und 1913 zahlreiche Aufsätze zu verschiedenen Seelentier-Vorstellungen in antiken und außereuropäischen Mythologien, wobei der Vogel, aber auch Fisch und Schlange eine herausragende Rolle spielen. Vgl. auch Georg Weicker: *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst: eine mythologisch-archäologische Untersuchung*, Leipzig 1902.
- ³⁷ S. dazu ausführlich Zuch 2001, *Surrealisten*, S. 128-137 u. 140-155.
- ³⁸ Jung 1912, *Wandlungen*, S. 173.
- ³⁹ Vgl. Jung 1912, *Wandlungen*, S. 29, 69 u. 400, Freud 1912/13, *Totem*, S. 381, 387-390 u. 396f. Die Aufzählung von Tieren als Sexualsymbole in Freuds *Traumdeutung* (S. 351) ist recht kurz, der Vogel fehlt.
- ⁴⁰ Jung 1912, *Wandlungen*, S. 239, 242 u. 331. Er greift dabei u.a. auf Thesen Otto Ranks zu Wiedergeburtsträumen zurück (vgl. Rank 1922, *Mythus*, S. 115f.).
- ⁴¹ Jung 1912, *Wandlungen*, S. 341.
- ⁴² Jung 1912, *Wandlungen*, S. 239; vgl. auch S. 207 u. S. 242, Anm. 4.
- ⁴³ Jung 1912, *Wandlungen*, S. 305ff.
- ⁴⁴ Vgl. Freud 1930, *Traumdeutung*, S. 320f. u. 399; Freud 1911, *Schreber*, S. 201-203; Freud 1912/13, *Totem*; in Jung 1912, *Wandlungen*, ist die theriomorphe Repräsentation psychischer Partialtriebe ein durchgängiges Thema; Jung 1928, *Energetik*, § 61-69; Jung 1934, *Komplextheorie*; Jung 1946, *Überlegungen*.
- ⁴⁵ Freud 1930, *Traumdeutung*, S. 320f.
- ⁴⁶ S. Freud 1912/13, *Totem*, S. 381, 387-390, 396f., 405 u. 416; Freud 1919, *Unheimliches*, S. 257-259.
- ⁴⁷ Vgl. Scholz 1988, *Schamanen*, S. 83-88; Eliade 1994, *Schamanismus*, S. 157-159, 281f. u. 387-392; Lévi-Strauss 1994, *Denken*, S. 237f.
- ⁴⁸ Max Ernst: *Identité instantanée*, 1936, in: *Cahiers d'Art* 1937, S. 46.
- ⁴⁹ Vgl. dazu Chadwick 1986, *Carrington*, S. 37f.
- ⁵⁰ Zu Finis Sphingen vgl. Gauthier 1979, *Fini*; Chadwick 1985, *Women Artists*, S. 180 u. 188f.
- ⁵¹ Vgl. dazu Alexandrian 1954, *Brauner*, S. 58 u. 108; Kuni 1995, *Brauner*, S. 146f.; Zuch 2001, *Surrealisten*, S. 174-177.
- ⁵² Max Ernst: *Was ist Surrealismus?* (1934), in: Ernst 1991, *Notizen*, S. 309. Vgl. zu diesem Bild auch Lichtenstern 1992, *Metamorphose*, S. 273-276.

Bibliographie

- Alexandrian 1954, *Brauner*
Sarane Alexandrian: *Victor Brauner l'illuminateur*, Paris 1954.
- Breton 1942, *Life*
André Breton: *The Legendary Life of Max Ernst, Preceded by a brief discussion on the need for a New Myth*, in: *View*, 2nd Series, Nr.1, New York, April 1942, *Max Ernst Number*, S. 5-7.
- Breton 1986, *Manifeste*
André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1986.
- Breton 1993, *Arkanum*
André Breton: *Arkanum 17*, München 1993.
- Breton 1994, *Nadja*
André Breton: *Nadja*, Frankfurt/Main 1994.
- Cahiers d'Art*, 1937
Max Ernst – Œuvres de 1919-1936. Editions Cahiers d'Art, Paris 1937.
- Cailliois 1934, *Mante*
Roger Cailliois: *La mante religieuse*, in: *Minotaure* 5 (Mai 1934), S. 23-26.
- Chadwick 1980, *Myth*
Whitney Chadwick: *Myth in Surrealist Painting*, Ann Arbor 1980.
- Chadwick 1985, *Women Artists*
Whitney Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985.
- Chadwick 1986, *Carrington*
Whitney Chadwick: *Leonora Carrington: Evolution of a Feminist Consciousness*, in: *Woman's Art Journal*, Vol. 7, No. 1, Spring/Summer 1986, S. 36-42.
- Derenthal/Pech 1992, *Max Ernst*
Ludger Derenthal und Jürgen Pech: *Max Ernst*, Paris 1992.
- Dictionnaire* 1995
André Breton und Paul Eluard (Hg.): *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris 1938. Neuaufl. 1995.
- Düsseldorf 1991, *Max Ernst*
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und Stuttgart, Staatsgalerie, *Max Ernst: Retrospektive zum 100. Geburtstag*, hg. von Werner Spies, München 1991.
- Eliade 1994, *Schamanismus*
Mircea Eliade: *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt/Main 1994.
- Ernst 1942, *Data*
Max Ernst: *Some Data on the Youth of Max Ernst, as told by himself*, in: *View* 1942, S. 28-30.
- Ernst 1962/63, *Notizen*
Max Ernst: *Biographische Notizen. Wahrheitsgewebe und Lügengewebe*, in: Köln, Wallraf-Richartz-Museum und Zürich, Kunsthaus, *Max Ernst*, 1962/63.
- Ernst 1970, *Ecritures*
Max Ernst: *Ecritures*, Paris 1970.
- Ernst 1976, *Semaine*
Max Ernst: *Une Semaine de Bonté, A Surrealistic Novel in Collage* (1934), Ausg. New York 1976.
- Ernst 1991, *femme*
Max Ernst: *La femme 100 têtes* (1929), dt. Ausg. Berlin 1991.
- Ernst 1991, *Notizen*
Max Ernst: *Biographische Notizen. Wahrheitsgewebe und Lügengewebe*, in: Düsseldorf 1991, *Max Ernst*, S. 281-339.
- Ernst 1991, *Stilleben*
Jimmy Ernst: *Nicht gerade ein Stilleben. Das Leben meines Vaters Max Ernst*, Köln 1991.
- Freud 1910, *Leonardo*
Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, in: *Sigmund Freud Studienausgabe*, 10 Bände und Ergänzungsband, hg. von Thure von Uexküll und Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt/Main 1969-1975, Bd. 10, S. 87-159.
- Freud 1911, *Schreber*
Sigmund Freud: *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) (Der «Fall Schreber»)*, 1911, in: *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. 7, S. 139-203.
- Freud 1912/13, *Totem*
Sigmund Freud: *Totem und Tabu*, 1912/13, in: *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. 9, S. 287-444.
- Freud 1919, *Unheimliches*
Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, 1919, in: *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. 4, S. 241-274.
- Freud 1930, *Traumdeutung*
Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, 1. Aufl. 1900, 8. erw. und überarb. Aufl. 1930, *Sigmund Freud Studienausgabe*, Bd. 2.
- Gaeltgens 1979, *Märchen*
Thomas W Gaeltgens: *Das «Märchen vom Schöpfertum des Künstlers». Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop*, in: München, Haus der Kunst u. Berlin, Nationalgalerie, *Max Ernst: Retrospektive 1979*, München 1979, S. 43-78.
- Gauthier 1979, *Fini*
Xavière Gauthier: *Léonor Fini*, Paris 1979.
- Herding 1998, *Leonardo*
Klaus Herding: *Freuds Leonardo. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München 1998.
- Jung 1912, *Wandlungen*
C. G. Jung: *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig/Wien 1912.
- Jung 1928, *Energetik*
C. G. Jung: *Über die Energetik der Seele*, 1928, in: C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, hg. von Marianne Niehus-Jung u.a., Olten 1971-1994, Bd. 8, Nr. I.
- Jung 1934, *Komplextheorie*
C. G. Jung: *Allgemeines zur Komplextheorie*, 1934, in: C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Nr. III.
- Jung 1946, *Überlegungen*
C. G. Jung: *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen*, in: C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Nr. VIII.

Karlsruhe 1999, *Brauner*

Karlsruhe, Verwaltungsgebäude der EnBW und Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, *Magie und Verwandlung. Der Surrealismus von Victor Brauner (1903-1966)*, Karlsruhe 1999.

Kuni 1995, *Brauner*

Verena Kuni: *Victor Brauner: Der Künstler als Seher, Magier und Alchimist*, Frankfurt/Main u.a. 1995.

Lévi-Strauss 1994, *Denken*

Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Frankfurt/Main 1994.

Lichtenstern 1992, *Metamorphose*

Christa Lichtenstern: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken*, Weinheim 1992.

Lichtenstern 1993, *Mythos*

Christa Lichtenstern: *Max Ernst auf der Suche nach dem «Mythos seiner Zeit»*, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Gütthlein und Franz Matsche, Worms 1993, S. 244-259.

Metken 1978, *Kunst*

Günter Metken: *Sich die Kunst vom Leib halten*, in: *Pantheon*, Jg. 36, 1978, S. 144-149.

Mourier-Casile 1981, *Mélusine*

Pascaline Mourier-Casile: *Mélusine ou la triple en phase: Féé, Lilith, Phé dans Arcane 17*, in: *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, Nr. II: *Occulte – Occultation*, hg. von Henri Béhar, Paris 1981, S. 175-202.

Paris 1996, *Brauner*

Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, *Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI*, Paris 1996.

Rank 1922, *Mythus*

Otto Rank: *Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung (= Schriften zur angewandten Seelenkunde*, hg. von Sigmund Freud, 5. Heft), 1909; 2. erw. Auflage 1922.

Ray 1989, *Selbstporträt*

Man Ray: *Selbstporträt*, München 1989.

Rimbaud 1980, *Werk*

Arthur Rimbaud: *Das poetische Werk*, München 1979/80.

Roditi 1991, *Dialoge*

Edouard Roditi: *Dialoge über Kunst*, Frankfurt/Main 1991.

Scholz 1988, *Schamanen*

Alfred Scholz: *Schamanen. Ekstase und Jenseitssymbolik*, Köln 1988.

Spies 1982, *Loplop*

Werner Spies: *Max Ernst: Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*, München 1982.

Steinwachs 1985, *Mythologie*

Ginka Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, 2. verb. Aufl., Basel und Frankfurt/Main 1985.

Trier 1976, *Loplop*

Eduard Trier: *Huldigung an Loplop*, in: *Hommage à Max Ernst*, Wiesbaden 1976, S. 38-43.

Metken 1978, *Kunst*

Günter Metken: *Sich die Kunst vom Leib halten*, in: *Pantheon*, Jg. 36, 1978, S. 144-149.

Trier 1980, *Max Ernst*

Eduard Trier: *Was Max Ernst studiert hat*, in: Köln, Kunstverein, *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, hg. von Wulf Herzogenrath, Köln 1980, S. 63-68.

Zuch 2001, *Surrealisten*

Rainer Zuch: *Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*, Dissertation, Marburg 2001. Erscheint vorauss. Weimar 2004.

Abb. 1-11: © VG Bild-Kunst

Zusammenfassung

Im Surrealismus treten zahlreiche animalische Figurationen mit mythischen, genderspezifischen, sexuellen und metamorphotischen Bezügen auf, die, wie die Melusine, die Sphinx oder der Minotaurus, vor allem als Mischwesen erscheinen. Max Ernsts anthropomorphe Vogelfigur ‹Loplop› stellt das prägnanteste Beispiel einer individualmythologischen Anwendung animalischer Figurationen im Surrealismus dar. Unter der Verwendung tiefenpsychologischer, mythologischer, romantischer und autobiographischer Quellen synthetisiert Ernst in dem Vogelwesen ein theriomorphes ‹Alter Ego›, welchem er in autobiographischen Texten und in seinem bildenden Werk verschiedene Rollen zuweist: Stellvertreter des Künstlers im Bild, Personifikation surrealistischen Künstlertums sowie der unterdrückten Triebnatur, autobiographischer ‹Seelenvogel› und totemistischer Schutzdämon. Ernst instrumentalisiert das Vogelwesen als Tarnidentität und Maske. Indem er ihm bestimmte Rollen spielen lässt und in ihm bestimmte Facetten seiner Persönlichkeit repräsentiert, setzt er die surrealistische Negierung einer stabilen Persönlichkeit zugunsten metamorphotischer Identitätskonzepte um. Ernsts Umgang mit seinem Vogel zeigt paradigmatisch das surrealistische Spiel des Enthüllens und Maskierens mittels differierender Identitätskonzepte. Dabei bedient er sich nicht nur der Erkenntnisse der psychologischen Theorien Freuds und Jungs, sondern vollzieht wiederum deren Rezeption mythologischer, totemistischer und animistischer Systeme nach, wonach etwa Totemtiere als Figurationen von Trieben oder apotropäischen Bedürfnissen gedeutet werden. Nicht selten inszeniert Ernst seinen Vogel als persönliches Emblem oder Wappentier. Durch Verweise auf privatmythologische Figurationen anderer KünstlerInnen in Gestalt chimärischer Mischwesen (Carrington, Fini, Brauner) wird der Surrealismus als ein der Entwicklung individueller mythologischer Systeme mit den dazugehörigen Figurationen außerordentlich förderliches Umfeld charakterisiert.

Autor

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Kunstpädagogik und Graphik & Malerei in Frankfurt/Main und Marburg. Promotion über *Die Surrealisten und C. G. Jung* bei Prof. Dr. Christa Lichtenstern. Derzeit freier Mitarbeiter im Bildarchiv Foto Marburg. Verschiedene Projekte zu Surrealismus-, Phantastik- und Burgenforschung.