hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Kulturanalysen und Vermittlung

Pfeiffer, Ingrid (2020): Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko, in: Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.): Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, Ausst. kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2020, München: Hirmer Verlag, 25–37.

Sandra Winiger
DKV/ Kunsttheorie
Seminar: Künstlerinnen –
Zur Präsenz von Frauen in der Kunst

Obligatorischer Text

INGRID PFEIFFER

FANTASTISCHE FRAUEN IN EUROPA, DEN USA UND MEXIKO

»Das Weib ist ein mit weißem Marmor belegtes Brötchen.«

Max Ernst, 1936

Kaum ein Satz eines Surrealisten charakterisiert so deutlich die ambivalente Haltung der männlichen Gruppenmitglieder gegenüber einer erfolgreichen Frau wie der zitierte von Max Ernst: Im Jahr 1936 gelang der 22-jährigen Künstlerin Meret Oppenheim der ganz große Wurf mit ihrem »Pelztasse« genannten *Objekt* (Abb. 1),[1] und das Museum of Modern Art (MoMA) in New York kaufte das Werk nicht nur an, sondern man feierte dort – ebenfalls 1936 – in der großen Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* das Objekt als *das* surrealistische Kunstwerk, das viele Grundprinzipien und Ideen der gesamten Bewegung in sich vereinigte. Bis heute gehört die Arbeit zu den Inkunabeln der MoMA-Sammlung und wird so gut wie nie verliehen.

Für Max Ernst war Oppenheims kometenhafter Erfolg sicherlich irritierend, denn die mehr als zwanzig Jahre jüngere Künstlerin hatte ihn 1935 nach einem Jahr Beziehung verlassen, außerdem war er seit der Kölner Dada-Zeit Anfang der 1920er-Jahre ein sehr erfolgreicher und als zentrales Mitglied der Surrealisten geschätzter Künstler. Trotz ihrer Trennung verfasste er für Oppenheims erste Einzelausstellung in der Galerie Schulthess in Basel 1936 einen Text, in dem er schrieb: »Wer überzieht die Suppenlöffel mit kostbarem Pelzwerk? Das Meretlein. Wer ist uns über den Kopf gewachsen? Das Meretlein«[2] sowie den oben zitierten Satz, herausgehoben in Versalien (Abb. 2). Er gab darin zu, sich an Meret – dem »weißen Marmor« – sozusagen die Zähne ausgebissen zu haben. Gleichzeitig konnte er nicht anders, als sie zum »Meretlein« zu verkleinern[3] und auf ihre sexualisierte Frauenrolle (»Weib« und »Brötchen«) zu reduzieren. Der anspielungsreiche, ironisch-poetische Text enthält Achtung und Abwertung zugleich, und diese Ambivalenz betrifft grundsätzlich die Haltung der Surrealisten zu ihren Kolleginnen, die nur selten als gleichwertige Mitglieder der Gruppe wahrgenommen oder eingestuft wurden.

Das vorangestellte Zitat stammt von der Einladungskarte zur Ausstellung *Meret Oppenheim* in der Galerie Schulthess, Basel, 1936, Text von Max Ernst auf der Rückseite, zit. nach Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993, S. 39.

1 Das Werk erhielt von André Breton den Titel *Le Déjeuner en fourrure* (*Frühstück im Pelz*) in Anspielung auf Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* (1870).

2 Zit. nach Josef Helfenstein, *Meret Oppenheim und der Surrealismus*, Stuttgart 1993, S. 39.

3 Der Name geht auf das »Meretlein« in Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* (1854/55) zurück, beschrieben als ein »Hexenkind« von ungewöhnlicher Schönheit, Starrköpfigkeit (es wollte nicht beten) und mit übernatürlichen Fähigkeiten im Umgang mit Tieren, vgl. Helfenstein 1993 (wie Anm. 2), S. 40 f.

1 Meret Oppenheim, *Object – Le Déjeuner en fourrure (Frühstück im Pelz)*, 1936, mit Pelz umkleidete Tasse, Untertasse und Löffel, Höhe 7,3 cm, The Museum of Modern Art, New York

1967 griff das MoMA in New York das Thema Surrealismus mit der Ausstellung *Dada, Surrealism, and Their Heritage* erneut auf, jedoch auch dreißig Jahre später enthielt die Ausstellung nur einen einzigen Beitrag einer Künstlerin, das *Objekt* von Oppenheim.[4] Noch zu diesem Zeitpunkt wurde jene Arbeit oft als das Werk eines männlichen Surrealisten beschrieben.[5] Erst in den 1980er-Jahren begann die Aufarbeitung der Werke vieler Künstlerinnen, die häufig noch lebten und von ihrem Werdegang aktiv Zeugnis ablegen konnten. Die schon 1954 verstorbene Frida Kahlo, jahrzehntelang fast vergessen, wurde durch eine neue Biografie – und später einen Hollywoodfilm[6] – zur Kultfigur stilisiert und ist heute die populärste bildende Künstlerin aller Zeiten. Trotz vieler wissenschaftlicher Publikationen, die sich ihnen widmen, erhalten aber erst jetzt Meret Oppenheim, Leonora Carrington, Dorothea Tanning und andere Einzelausstellungen in den bedeutendsten Museen in Europa, den USA und Mexiko.[7]

Bis heute fehlen in vielen Handbüchern und Überblicksausstellungen zum Surrealismus die Namen und Werke der weltweit immens zahlreichen und bedeutenden Künstlerinnen. Das hat viele Gründe, zum einen die ständige Wiederholung eines überholten Kanons trotz neuerer Forschung – ein Problem, das die Kunstgeschichte generell betrifft.[8] Zum anderen war für viele Chronisten die klassische surrealistische Bewegung mit dem Zweiten Weltkrieg beendet,[9] obwohl André Breton und andere noch 1947 (Galerie Maeght)

4 Vgl. William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York/Los Angeles County Museum of Art/The Art Institute of Chicago, Greenwich, CT, 1967, S. 143.

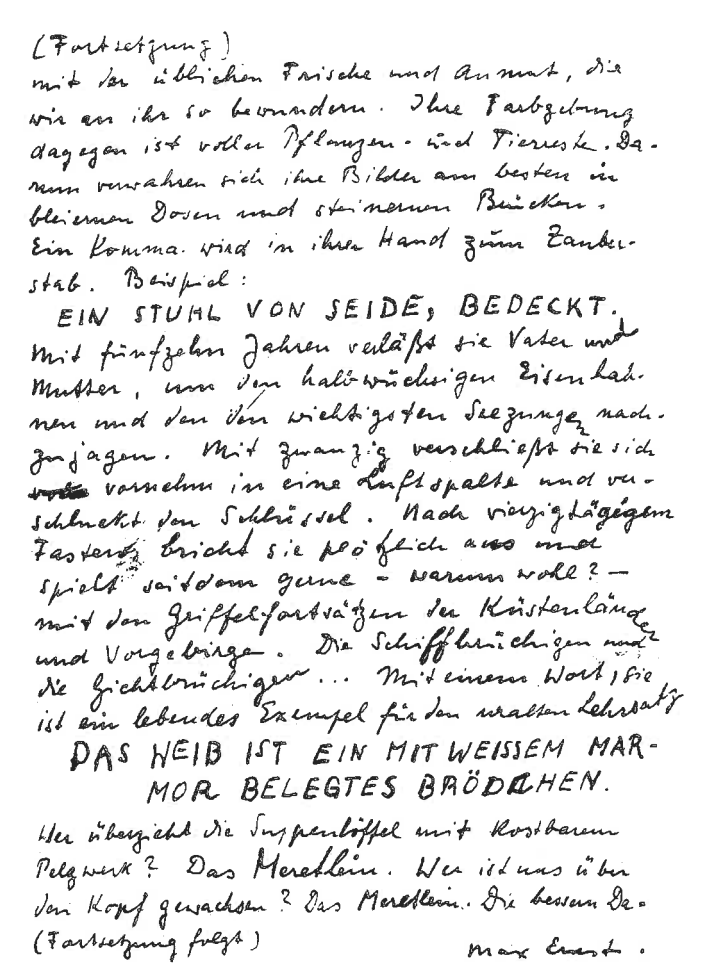
5 Vgl. Whitney Chadwick (Hg.), *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge, MA, 1998, S. 3.

6 Vgl. Hayden Herrera, *Frida Kahlo*, übers. von Dieter Mulch, Bern/München/Wien 1983, sowie den Film *Frida*, 2002, Regie: Julie Taymor, Hauptdarstellerin: Salma Hayek.

7 Carrington in der Tate Liverpool 2015, Tanning im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, und der Tate Modern, London, 2018/19, Oppenheim im MoMA, New York, geplant für 2022.

8 Vgl. *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932*, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2015, sowie *Impressionistinnen. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond*, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Fine Arts Museums of San Francisco, Ostfildern 2008.

9 Zum Beispiel Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus* [1945], übers. von Karl Heinz Laier, Reinbek bei Hamburg 1965, oder *Surrealismus 1919–1944*, hg. von Werner Spies, Ausst.-Kat. K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2006, sowie Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, München 2006. In diesen und vielen anderen Katalogen und Handbüchern fehlen Künstlerinnen fast völlig.



(Fortsetzung)
mit der üblichen Frische und Anmut, die
wir an ihr so bewundern. Ihre Farbgebung
dagegen ist voller Pflanzen- und Tierreste. Da-
rum verwahren sich ihre Bilder am besten in
bleiernen Dosen und steinernen Büchern.
Ein Komma wird in ihrer Hand zum Zauber-
stab. Beispiel:
EIN STUHL VON SEIDE, BEDECKT.
Mit fünfzehn Jahren verläßt sie Vater und
Mutter, um den halbwüchsigen Eisenbah-
nen und den den wichtigsten Seezungen nach-
zujagen. Mit zwanzig verschließt sie sich
~~wie~~ vornehm in eine Luftspalte und ver-
schluckt den Schlüssel. Nach vierzigtägigem
Fasten bricht sie plötzlich aus und
spielt seitdem gerne – warum wohl? –
mit den Griffelfortsätzen der Küstenländer
und Vorgebirge. Die Schiffbrüchigen und
die Lichtbrüchigen ... Mit einem Wort, sie
ist ein lebendes Exempel für den uralten Lehrsatz
DAS WEIB IST EIN MIT WEISSEM MAR-
MOR BELEGTES BRÖDCHEN.
Wer überzieht die Suppenlöffel mit kostbarem
Pelzwerk? Das Meretlein. Wer ist uns über
den Kopf gewachsen? Das Meretlein. Die besseren De-
(Fortsetzung folgt)
Max Ernst.

2 Text von Max Ernst auf der Einladungskarte zur Ausstellung *Meret Oppenheim*, Galerie Schulthess, Basel, 1936

und bis 1959 (*Exposition internationale du surréalisme*, EROS) Ausstellungen in Paris organisierten. Die meisten Künstlerinnen waren jünger als die männlichen Mitglieder und stießen erst ab etwa 1930 zu der Gruppe, nahmen aber dann zahlreich und regelmäßig an den international bedeutenden Ausstellungen in Kopenhagen und auf Teneriffa (1935), in London und New York (1936), Paris (1936 und 1938), Tokyo (1937), Amsterdam (1938) und Mexiko-Stadt (1940) teil, ebenso an den erwähnten Präsentationen nach dem Krieg. Nachdem in den 1920er-Jahren noch Literatur und Poesie im Zentrum surrealistischer Theorie gestanden hatten, verlagerte sich die Produktion in den 1930er-Jahren auf die bildende Kunst, und durch die Ausstellungen, die internationale Vernetzung und nicht zuletzt das Exil während des Zweiten Weltkriegs verbreiteten sich die Ideen auch auf andere Kontinente.

Whitney Chadwick hat schon 1985 in ihrer grundlegenden Untersuchung des weiblichen Beitrags zum Surrealismus festgestellt, dass in keiner anderen Bewegung seit der Romantik Frauen eine solch revolutionäre Rolle gespielt hätten und dass auch quantitativ besonders viele Künstlerinnen aktiv beteiligt gewesen seien.[10] Die Ausstellung *Fantastische Frauen* und diese Publikation versuchen deshalb, anhand von 36 Künstlerinnen aus elf Ländern die große thematische, biografische und stilistische Vielfalt jener Persönlichkeiten vorzustellen, wobei auf etliche weitere Œuvres aus Platzgründen verzichtet werden musste.[11] Gemeinsam war allen hier präsentierten Künstlerinnen die persönliche Nähe zum Surrealismus sowohl in ihrer Biografie – durch direkten Kontakt und/oder Ausstellungsbeteiligungen – als auch hinsichtlich geistiger und theoretischer Auseinandersetzungen mit surrealistischen Ideen, zumindest am Anfang ihrer Karriere. Zwar distanzierten sich die meisten Künstlerinnen recht schnell sowohl von der Gruppe als auch von ihrer Zuordnung als »Surrealistin«; es soll jedoch gezeigt werden, dass selbst in dieser Abwendung eine aktive Auseinandersetzung mit surrealistischen Ideen und Überzeugungen steckt.

Die Ausstellung spiegelt auch das komplexe Netz aus Freundschaften unter den Künstlerinnen, so beispielsweise zwischen Oppenheim und Leonor Fini, trotz ihrer höchst unterschiedlichen Œuvres, oder zwischen Fini und Leonora Carrington, Carrington und Lee Miller, Claude Cahun und Dora Maar, zwischen Maar und Nusch Éluard sowie Jacqueline Lamba, Lamba und Frida Kahlo,[12] und gleichfalls die Beziehungen der Künstlerinnen untereinander in den verschiedenen (Exil-)Ländern, etwa in den USA und Mexiko.[13]

10 Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985, S. 7.

11 Dazu zählen Künstlerinnen wie Marion Adnams, Bono, Elisa Breton, Kati Horna, Maruja Mallo, Maria Martins und Grace Pailthorpe, vgl. Penelope Rosemont (Hg.), *Surrealist Women. An International Anthology*, Austin 1998. In dieser umfassenden Anthologie sind vor allem auch die Schriftstellerinnen aufgelistet, doch es fehlt eine bedeutende Malerin wie Leonor Fini.

12 Vgl. Abigail Solomon-Godeau, »Band à part. Jacqueline Lamba, Dora Maar et le réseau des femmes surréalistes«, in: *Dora Maar*, hg. von Damarice Amao u. a., Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris, u. a., Paris 2019, S. 132–135.

13 Vgl. den Beitrag von Tere Arcq im vorliegenden Katalog, S. 261–268.

Durch die späteren Anfänge der oft eine Generation jüngeren Künstlerinnen datieren die meisten Arbeiten erst ab den 1930er-Jahren, die wesentlichen Werke entstanden dann besonders häufig in den 1940er- bis 1950er-Jahren. Obwohl viele Künstlerinnen ein hohes Alter erreichten und noch sehr lange wichtige Arbeiten schufen, konzentriert sich die Ausstellung auf die frühere Phase und endet mit Werken der 1960er-Jahre, als die letzten surrealistischen Ausstellungen stattfanden und 1966 der geistige Anführer und Gründer der Bewegung, André Breton, starb. Es gab mehrere Phasen oder »Generationen«: So stießen manche Künstlerinnen sogar erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu der Gruppe, etwa Unica Zürn, als sie 1953 nach Paris kam und automatische Zeichnungen schuf.[14] Das Werk von Louise Bourgeois steht für den Ausblick in die Zukunft, denn obwohl sie derselben Generation angehörte wie Meret Oppenheim, wurde ihre Arbeit erst spät und völlig anders rezipiert; sie wird heute eher als Gegenwartskünstlerin wahrgenommen.[15]

Objekt oder Subjekt

Keine andere künstlerische Bewegung oder Gruppe hat »die Frau«, »das Weibliche«, den weiblichen Körper, die Sexualität, das »Begehren« (*le désir*) so sehr ins Zentrum ihrer Texte, Manifeste und auch Kunstwerke gerückt wie der Surrealismus. Nach den katastrophalen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs waren Breton und seine Freunde darin einig, dass die bisherigen Strukturen aus Staat, Kirche, bürgerlicher Familie, Sexualmoral und Untertanengeist einen umfassenden Bankrott erlebt hätten. Sie suchten nach grundlegender geistiger Erneuerung und alternativen Lebensformen, fußend auf den Theorien Sigmund Freuds zum Unbewussten und seiner Traumdeutung, praktizierten die *écriture automatique* (automatisches Schreiben), feierten den Zufall, die sexuelle Anarchie in der Tradition des Marquis de Sade (1740–1814) und suchten nach Abenteuern und literarischen wie künstlerischen Experimenten auf allen Ebenen. Der Eros als »subversive Kraft«[16] kann als roter Faden der meisten surrealistischen Schriften und auch Kunstwerke – zumindest der männlichen Künstler – beschrieben werden.

Obwohl sie in ihren Manifesten und Texten besonders das Patriarchat ablehnten, das Weibliche feierten und sogar extrem idealisierten, waren über lange Jahre alle offiziellen Mitglieder der surrealistischen Gruppe männlich. In ihren aufgezeichneten Gesprächen über Sexualität wurde zwar unter anderem über den weiblichen Orgasmus diskutiert, aber ohne dass Frauen dazu eingeladen worden wären, ihre Sicht beizutragen.[17] Das Spektrum der geäußerten Überlegungen war breit und in vielerlei Hinsicht widersprüchlich: So lehnte der Anführer Breton im Gegensatz zu vielen Mitstreitern Homosexualität ab und war ein Feind von Bordellen, die er wegen der Käuflichkeit des Körpers als Sinnbild einer korrupten und gnadenlos materialistischen Gesellschaft verurteilte. Breton war ausgesprochen idealistisch und verherrlichte die Kraft der Liebe in all seinen Schriften, konnte aber in der Praxis trotz der permanent postulierten »Freiheit« sehr intolerant sein. Im Vergleich zu den meisten Surrealisten war Marcel Duchamp wegen der von ihm praktizierten Rollenspiele die große Ausnahme: Er gab sich das Pseudonym Rrose Sélavy (phonetisch »Eros, c'est la vie« – Eros, das ist das Leben), verkleidete sich für Fotografien Man Rays als Frau (S. 71) und spielte visuell offensiv mit der von den Surrealisten sonst nur in Texten propagierten Androgynität.[18]

Zahlreiche Autorinnen und Autoren haben die eher negative Seite der surrealistischen Fixierung auf die Frau hervorgehoben: passive Kindfrau, Fetisch, Muse, in den Werken häufig geköpft oder fragmentiert dargestellt, als Göttin oder Seherin überhöht, als Hexe und Prostituierte abgewertet. Andererseits schrieben Breton und Paul Éluard schon 1930 in ihren »Noten zur Dichtung«: »Geist hat kein Geschlecht«.[19] Das gesamte Verhältnis der Surrealisten zu Frauen als Fantasie und in der Realität war von einem inneren Kampf gegen kulturelle Prägungen, individuelle Vorlieben und Utopien gekennzeichnet. Die ganze Bandbreite dieser Aspekte

14 Vgl. Britta Jürgs, »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Oh große Ränder an meiner Zukunft Hut! Portraits surrealistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*, Berlin 1997, S. 7–10, hier S. 9, und den Beitrag von Karoline Hille im vorliegenden Katalog, S. 327–332.

15 Vgl. den Beitrag von Christiane Meyer-Thoss im vorliegenden Katalog, S. 347–349.

16 Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit* [1971], übers. von Heiner Noger, Wien/Berlin 1980, S. 23.

17 Vgl. »Untersuchungen über die Sexualität. Anteil der Objektivität, individuelle Bestimmungen, Grad der Bewußtheit« [1928], in: Günter Metken, *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1976, S. 114–135.

18 Vgl. Dickran Tashjian, »»Vous Pour Moi?« Marcel Duchamp and Transgender Coupling«, in: Chadwick 1998 (wie Anm. 5), S. 37–49.

19 Zit. nach Penelope Rosemont, »Introduction«, in: Rosemont 1998 (wie Anm. 11), o. S., sowie André Breton und Paul Éluard, »Noten zur Dichtung« [1930], in: dies., *L'Immaculée conception / Die unbefleckte Empfängnis*, übers. von Johannes Hübner, München 1974, S. 199–221, hier S. 200.

3 Man Ray, *Valentine Hugo vor ihrem Gemälde »Les Constellations«*, 1935, Silbergelatineabzug, 9 × 7,8 cm, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

4 Valentine Hugo, *Mur de l'atelier André Breton (André Bretons Atelierwand)*, 1931, Assemblage aus u. a. grüner Spielmatte, Würfeln und Handschuhen, 32,5 × 23 × 9,5 cm, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

kann hier nur angedeutet werden und wird anhand der vorgestellten Künstlerinnen konkretisiert.

Die erste Autorin, die die Haltung Bretons und der Surrealisten »zur Frau« analysiert hat, war Simone de Beauvoir in ihrem Buch *Das andere Geschlecht* (1949): »[Die Frau] hat keine andere Berufung als die Liebe. Das stellt keine Unterlegenheit dar, da die Berufung des Mannes ja auch die Liebe ist. Man wüßte jedoch gern, ob für sie die Liebe auch der Schüssel zur Welt ist. [...] Sie ist die Poesie an sich, ganz unmittelbar, das heißt, für den Mann, und es wird nicht gesagt, daß sie es auch für sich selbst ist. Breton spricht nicht von der Frau als Subjekt.«[20] Diese Kritik Beauvoirs erscheint aber aus heutiger Sicht einseitig, denn neuere Autorinnen wie Penelope Rosemont[21] haben detailliert herausgearbeitet, dass die surrealistische Bewegung in der Praxis doch offen war für alle Formen weiblicher Partizipation, was schon allein die quantitative Betrachtung von Beiträgen in Zeitschriften, Ausstellungen und an sonstigen Aktivitäten vor Augen führt.

Während in den frühen, eher literarisch geprägten Jahren der surrealistischen Bewegung nur sieben Mal Frauen an den zwölf Ausgaben der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* von 1924 bis 1929 beteiligt waren, steigerte sich in den sechs Nummern der Publikation *Le Surréalisme au service de la révolution* von 1930 bis 1933 die Anzahl auf neun Beiträge. In den vielen internationalen Zeitschriften und Büchern der 1930er-Jahre – *Minotaure*, *London Bulletin* und zahlreichen anderen – sind sogar 19 weibliche Namen vertreten; rechnet man alle Ausstellungen und sonstigen Aktivitäten dazu, ergibt sich die unglaubliche Summe von 53 Künstlerinnen.[22]

Insgesamt war der Surrealismus, besonders in den 1930er-Jahren, sicherlich die ungewöhnlichste und aus heutiger Sicht »fortschrittlichste« Bewegung

20 Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 301 f.

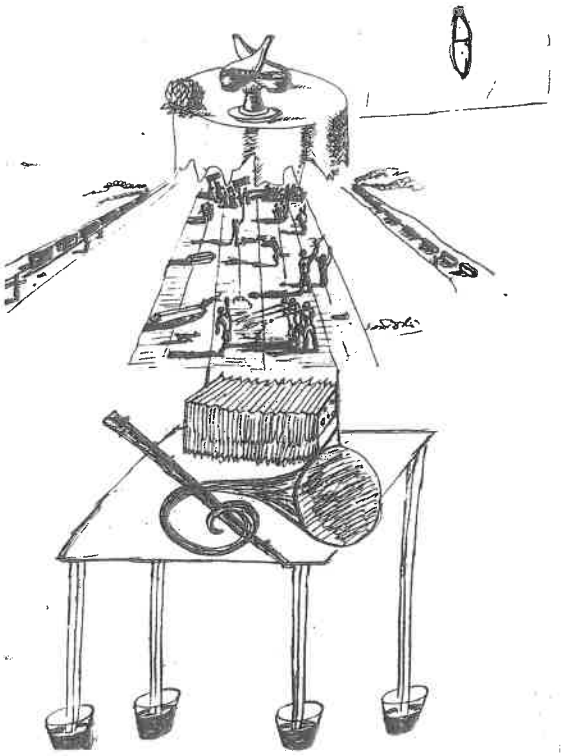
21 Vgl. Rosemont 1998 (wie Anm. 11).

22 Ebd., S. 45.

überhaupt: Vor dem politischen Hintergrund des Nationalsozialismus in Deutschland, der Franco-Diktatur in Spanien und des immer brutaler agierenden Stalinismus in der Sowjetunion verteidigten die Surrealisten eine antieurozentrische und antirassistische Haltung, interessierten sich für die Kunst indigener Völker, feierten Wildnis und Mythen, rebellierten gegen alles Autoritäre und Militärische, zweifelten auch Technologisierung und die überbordende Industrialisierung der Natur an.[23] Statt Logik und Pragmatismus wandten sie sich dem Unbewussten zu, dem Traum, der Poesie und jeder Form von individueller Freiheit. Insgesamt erscheint die Bewegung in vielerlei Hinsicht als ausgesprochen »feminin«, da sie alle traditionell maskulinen, patriarchalischen und imperialistischen Strukturen ablehnte. Die bürgerliche Familie galt als Hauptursache für die Unterdrückung der Frau und wurde ausdrücklich bekämpft – somit war die Gruppe ein starker und in jener Epoche äußerst seltener Anziehungspunkt für freiheitsliebende junge Künstlerinnen.

Breton, der die »Kindfrau« in seinen Texten propagierte,[24] war in der Realität mit sehr starken, unabhängigen Frauen zusammen – Simone Kahn, seine erste Ehefrau, war das »lebende Lexikon« des Surrealismus;[25] sie studierte Philosophie und Literatur an der Pariser Sorbonne, las das Gesamtwerk von Karl Marx, managte die Publikationen der Surrealisten und verdiente das Geld für den Lebensunterhalt. Ab den 1940er-Jahren führte sie eine Galerie mit surrealistischer Kunst in Paris. Suzanne Muzard, mit der Breton erstmals eine leidenschaftliche sexuelle Beziehung erlebte, verließ ihn und heiratete einen anderen Mann, was Breton in eine tiefe Krise stürzte. Auch bei der Malerin Jacqueline Lamba ging die Trennung während der Exilzeit in New York, trotz gemeinsamer Tochter, von ihr aus.

Ein besonderes Beispiel ist Valentine Hugo, neun Jahre älter als Breton und bereits Künstlerin, bevor sie die Gruppe kennenlernte. Sie bewunderte Breton sehr, porträtierte ihn mehrfach (Abb. 3), reiste viel mit ihm und unterstützte ihn und andere Mitglieder wie Max Ernst finanziell. Hugo führte einen Salon in Paris, in dem viele Künstler wie Pablo Picasso, Erik Satie und Jean Cocteau verkehrten, und unterschied sich in



5 André Breton, Salvador Dalí, Gala Dalí und Valentine Hugo, *Cadavre exquis*, 1932, Tusche auf Papier, 27 × 18,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reína Sofia, Madrid

jeder Beziehung von den anderen Künstlerinnen, die in den Kreis der Surrealisten gelangten, auch wegen ihres Alters. Sie hatte in Paris Malerei studiert, Breton schon während des Ersten Weltkriegs kennengelernt und war seit der Eröffnung der Galerie surréaliste 1926 von ihm fasziniert. Hugo spendete Geld für surrealistische Projekte, war an zahlreichen kollektiven Zeichnungen (*cadavres exquis*; S. 40–45, 50) beteiligt und wurde von Paul Éluard bewundert.[26] Ein anspielungsreiches Objekt mit Händen (1931; Abb. 4) war bereits 1933 in der Ausstellung *Exposition surréaliste* in der Galerie Pierre Colle zu sehen, wurde im *Dictionnaire abrégé du surréalisme* 1938 hervorgehoben und gehört heute noch als Teil von Bretons »Wand«-Installation zu den Hauptwerken des Centre Pompidou in

23 Ebd.

24 Breton meinte damit aber keine Lolita oder laszive Nymphe, sondern ein Wesen, das die Spielfreude, Spontaneität und Fantasie der Kindheit bewahrt hat und das sowohl die »ewige Jugend« als auch magische Fähigkeiten besitzt. In seinem Text »L'Amour fou« (1937) ist die Kindfrau das mythische Wesen »Undine«, vgl. Bernd Mattheus, »Ein neuer Mythos?«, in: André Breton, *Arkanum 17* [1944], übers. von Heribert Becker, München 1993, S. 149–191, hier S. 171.

25 Rosemont 1998 (wie Anm. 11), S. 17.

26 Vgl. Betty Ann Brown, »Valentine Hugo«, in: dies., *Gradiva's Mirror. Reflections on Women, Surrealism & Art History*, New York 2002, S. 23–39.

Paris.[27] Auch in der MoMA-Ausstellung 1936 war sie mit drei Werken vertreten. Obwohl Hugo nicht dem Typus männlicher surrealistischer Fantasien von Frauen entsprach – da sie älter war und unabhängig –, ging Breton auch mit ihr eine Beziehung ein, die zwei Jahre andauerte. Die genannten Beispiele zeigen, dass die Strukturen für Frauen insgesamt wesentlich durchlässiger waren, als es zunächst erscheint.

Breton war besonders aktiv darin, das sonst in den surrealistischen Schriften stark idealisierte Bild der Frau auch auf die gesellschaftliche Revolution auszudehnen: »Nicht nur die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen muss aufhören [...]. Das Problem der Beziehungen zwischen Mann und Frau muss von Grund auf revidiert werden, ohne jede Heuchelei und in einer Weise, die einen Aufschub unmöglich macht«, schrieb er im *Dritten Manifest* des Surrealismus 1942.[28] Besonders ab den 1940er-Jahren setzte sich Breton aktiv mit dem Sozialutopisten Charles Fourier auseinander, der schon im frühen 19. Jahrhundert gefordert hatte, Frauen wesentliche Macht in der Gesellschaft einzuräumen.[29] Viele Texte Bretons entstanden zu Beginn einer neuen Beziehung – so *L'Amour fou* (1937) in der ersten Phase der Ehe mit der Malerin Jacqueline Lamba oder *Arkanum 17* (1944) während seiner Beziehung mit Elisa Bindhoff: »Es wäre an der Zeit, die Ideenwelt der Frau auf Kosten derjenigen des Mannes in den Vordergrund zu stellen, die heute mit ziemlichem Getöse ihren Bankrott erlebt. Vor allem ist es die Aufgabe des Künstlers [...], so weitgehend wie irgend möglich all dem Vorrang einzuräumen, was im Gegensatz zum männlichen dem weiblichen Weltverständnis angehört«.[30]

Cadavres exquis

Das Spiel mit dem Zufall, der Überraschung, dem Unbewussten waren ein zentrales Ziel der Surrealisten. Simone Kahn hat beschrieben, wie eines Nachts der Vorschlag aufkam, nach dem sprachlichen Aneinanderfügen von zufälligen Worten in der Gruppe (»Der köstliche Leichnam wird den neuen Wein trinken«) nun ganz ähnlich mit Bildern zu spielen: Dabei wurde Papier gefaltet, und jeder Teilnehmer führte eine Zeichnung fort, ohne zu sehen, was die Vorgänger dargestellt hatten. »Also es war ein Rausch«, schrieb Simone Kahn später. »Den ganzen Abend über lieferten wir uns ein fantastisches Spektakel; mit dem Gefühl, es gleichzeitig zu erleben, schenkten wir uns die Freude, über jeden Verdacht erhabene Kreaturen erscheinen zu sehen, die doch von uns geschaffen worden waren [...]. Unbestreitbar hat die Teilnahme etlicher unserer größten Maler an diesem Spiel einige Kostbarkeiten hervorgebracht. Doch die eigentliche Entdeckung war die Teilnahme derer, die kein Talent und keine Eignung zum schöpferischen Akt besaßen.«[31]

Simone Kahn scheint hier tatsächlich (unter anderem) jene Frauen zu meinen, die sich zunächst ohne jede künstlerische Ausbildung an solchen kollektiven Aktivitäten beteiligten: Suzanne Muzard (S. 38 f.) oder Nusch Éluard (S. 41 f., 44 f., 50). Erstere hatte sehr harte Zeiten erlebt, bevor sie eine Beziehung zu Breton einging, was zur Trennung Bretons von Simone Kahn führte, die im Kreis der Surrealisten als Lektorin der Manifeste und Organisatorin sehr respektiert wurde. Nusch Éluard war vor ihrer Beziehung zu Paul Éluard Trapezkünstlerin gewesen. Auch Gala Éluard – vor Nusch mit Paul verheiratet –, die einzige Frau auf dem von Max Ernst gemalten, heute berühmten Gründungsgemälde der Surrealisten von 1922,[32] die sich ab 1929 Salvador Dalí zuwandte, war an solchen *cadavres exquis*-Experimenten beteiligt (Abb. 5). In den Namenslisten tauchen zudem Dichterinnen wie »Susanne C.« oder »Germaine« auf, über die nur wenig bekannt ist.[33]

Im kollektiven Spiel der Gruppe sollte ein »unbewusster«, von individuellem Künstlertum losgelöster Schaffensprozess entstehen, der dem »Wunderbaren«, der Überraschung Raum gab. Dieses und viele andere Spiele im Kreis der Surrealisten – Frage-Antwort- oder Bewertungsspiele – dienten der Theoriebildung und festigten den Zusammenhalt der Gruppe.[34] Jeder

27 Vgl. Angela Lampe, »›Prenez garde aux objets domestiques‹ oder der weibliche Heimvorteil im Surrealismus«, in: *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*, hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2011, S. 77–128, hier S. 77 f.

28 André Breton, »Prolegomena zu einem Dritten Manifest des Surrealismus oder nicht« [1942], in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, übers. von Ruth Henry, 9. Aufl., Hamburg 2009, S. 113–124, hier S. 117.

29 Vgl. André Breton, *Ode an Charles Fourier. Surrealismus und utopischer Sozialismus* [1945], hg. und übers. von Heribert Becker, Berlin (West) 1982.

30 Breton 1993 (wie Anm. 24), S. 60.

31 Simone Collinet [Kahn], »The Exquisite Corpse«, in: *Il cadavere squisito, la sua esaltazione*, Ausst.-Kat. Galleria Schwarz, Mailand [1975], S. 30; Übers. der Autorin.

32 Max Ernst, *Das Rendezvous der Freunde*, 1922, Museum Ludwig, Köln.

33 Collinet 1975 (wie Anm. 31), S. 54 f. Es könnte sich um Suzanne Césaire handeln, die auf einem Foto der Surrealisten-Gruppe von 1947 zu sehen ist, vgl. *Surrealism. Desire Unbound*, hg. von Jennifer Mundy, Ausst.-Kat. Tate Modern, London/The Metropolitan Museum of Art, New York, London 2001, S. 15, Abb. 7.

34 Vgl. Ralf Convents, *Surrealistische Spiele. Vom »Cadavre exquis« zum »Jeu de Marseille«*, Frankfurt am Main 1996, S. 1 f.

und jede war eingeladen, zum kollektiven Prozess beizutragen, in einer aus heutiger Sicht ungewöhnlich demokratischen Form. Herkömmliche Professionalität war vor diesem Hintergrund zwar geduldet, doch keineswegs Bedingung oder explizit erwünscht. Auch André Breton, der selbst Schriftsteller und Theoretiker war, beteiligte sich mit surrealistischen Objekten an der heute berühmten Ausstellung *Exposition surréaliste d'objets* in der Pariser Galerie Ratton 1936, in der er mit seiner Frau Jacqueline Lamba gefertigte Gemeinschaftswerke zeigte.[35]

Doch die meisten der hier vorgestellten Künstlerinnen hatten bereits eine professionelle Ausbildung erhalten, bevor sie auf die Surrealisten stießen: Eileen Agar und Leonora Carrington in London, Remedios Varo in Madrid, Dora Maar in Paris, Dorothea Tanning in Chicago, Lee Miller in New York, Kay Sage in Washington und Rom, Toyen in Prag – daneben war der Surrealismus, wie erwähnt, ein umfangreiches Sammelbecken für Autodidakten. So sieht man dem malerisch höchst ausgefeilten und an alten Meistern geschulten Werk von Leonor Fini (S. 55–65) nicht an, dass sie nicht professionell ausgebildet war. Die Verehrung des kreativen Potenzials von Autodidakten[36] durch die Surrealisten traf sich mit einer ungewöhnlichen Offenheit für neue Teilnehmer an den Treffen; davon konnten auch viele Frauen profitieren.

Der große Anteil der Schriftstellerinnen, Künstlerinnen, Mäzeninnen, Förderinnen am Erfolg wie an der Verbreitung von Ideen und Werken des Surrealismus weltweit lässt sich an vielen Beispielen fortsetzen: Alice Rahon war die erste Frau, deren Texte 1936 in den Éditions surréalistes verlegt wurden, illustriert von Yves Tanguy. In den 1940er-Jahren war sie eine zentrale Persönlichkeit in der surrealistischen Gruppe in Mexiko-Stadt und beteiligte sich aktiv an der Zeitschrift *Dyn*, die ihr Mann Wolfgang Paalen von 1942 bis 1945 herausgab. Einzelausstellungen ihrer Arbeiten wurden in Mexiko-Stadt, New York und Los Angeles gezeigt, jedoch gerieten ihr Werk und ihre Bedeutung später für lange Zeit in Vergessenheit, wurden aber in den letzten Jahren zumindest in den USA und Mexiko wieder aufgearbeitet.[37] Die tschechische Malerin Toyen identifizierte sich vom Anfang bis zum Ende ihrer Beteiligung an der Bewegung mit surrealistischen Inhalten, trotzdem fehlt ihr faszinierendes und eigenständiges Œuvre oft noch immer in großen Überblicksausstellungen zum Thema Surrealismus.

Écriture automatique

Die von den Surrealisten schon früh propagierte Technik des automatischen Schreibens, Zeichnens und Malens – in einem quasi halbbewussten, trancehaften Zustand – wurde zunächst in den frühen 1920er-Jahren von André Masson praktiziert. Unter den Künstlerinnen war es vor allem Ithell Colquhoun (S. 151–157), die sich intensiv damit auseinandersetzte. Sie besuchte Breton 1939 in Paris, traf dort den jungen chilenischen Künstler Roberto Matta und war an Diskussionen zum »Automatismus« beteiligt. Ihr malerisches Werk, das, wie bei vielen anderen Surrealisten auch, von zahlreichen literarischen Texten begleitet wurde, orientierte sich stark an Landschaftserlebnissen, die sie als Ausgangspunkt für umfassende okkulte und alchemistische Erfahrungen nutzte. Colquhoun publizierte 1949 den theoretischen Text *The Mantic Stain* über ihre Methode und Haltung, den ersten englischen Text zum Automatismus.[38] Bei ihren Experimenten mit dem Unbewussten arbeitete sie mit Techniken wie Fumage (Feuer in Kombination mit Farbe und Material, 1937 von Wolfgang Paalen entwickelt), Décalcomanie und Frottage, die Künstler wie Óscar Domínguez und Max Ernst bereits eingesetzt hatten. Bei der Décalcomanie (Abklatschtechnik) werden Papier- oder Leinwandstücke so auf bereits bemalte, noch feuchte Flächen gedrückt, dass sich »gezielt zufällige« Muster ergeben.

Diese Herbeiführung zufälliger, »automatischer« und unbewusster Prozesse findet sich auch im Werk von Emmy Bridgwater (S. 146–150), Alice Rahon (S. 294–299), Jacqueline Lamba (S. 300 f.) und Unica Zürn (S. 333–345). Bei vielen der Künstlerinnen entwickelte sich die Malerei besonders in den 1940er- und 1950er-Jahren zunehmend in eine abstrakte Richtung, parallel zu ebenfalls vom Surrealismus beeinflussten Künstlern in New York wie Arshile Gorky oder dem frühen Jackson Pollock, die dort mit dem exilierten Breton in Kontakt standen. Breton begrüßte die Abstraktion ausdrücklich; er betrachtete sie als folgerichtige Weiterentwicklung – ohnehin sollte es im Surrealismus keinerlei »Stil« geben, Stilpluralismus war entschieden erwünscht.

35 Vgl. Laurence Madeline, »Krise des Objekts/Objekte in der Krise«, in: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2011 (wie Anm. 27), S. 165–212, hier S. 169 f.

36 Zur antiästhetischen und malereiskeptischen Einstellung der Surrealisten vgl. Louis Aragon, *La Peinture au défi*, Paris 1930.

37 Vgl. Betty Ann Brown, »Alice Rahon«, in: Brown 2002 (wie Anm. 26), S. 227–241, hier S. 232, sowie *Alice Rahon. Una surrealista en México (1939–1987)*, hg. von Tere Arcq, Ausst.-Kat. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 2009.

38 Vgl. Chadwick 1985 (wie Anm. 10), S. 153 f.

Selbstporträts

Während von männlichen Surrealisten kaum Selbstporträts existieren, sind diese bei den Künstlerinnen oft zu finden. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst findet sich in der Kunstgeschichte generell häufig bei Künstlern, die zeitweise weniger in der Öffentlichkeit standen, unter Anfeindungen und Ausgrenzung zu leiden hatten und auf der Suche nach ihrer eigenen Identität als Künstler oder Künstlerin waren (so beispielsweise bei Rembrandt, James Ensor oder Paula Modersohn-Becker). Für die Künstlerinnen des Surrealismus galt dies auch, ging aber noch weit darüber hinaus, denn viele von ihnen waren bereits von den männlichen Kollegen porträtiert worden: Als »Objekt«, als männliche Projektionsfläche – Meret Oppenheim als Akt an der Druckmaschine (S. 69), Unica Zürn von Hans Bellmer als zusammengeschnürte Puppe[39] – und zahlreiche andere hatten sie Künstler anonymisiert dargestellt als »die Frau«, als geheimnisvolles, begehrtes Wesen. Die Omnipräsenz des weiblichen Körpers in der surrealistischen Kunst stellte die Künstlerinnen auch hier vor die Aufgabe, mit eigenen Sichtweisen vom passiven Objekt zum agierenden Subjekt zu werden. Besonders augenfällig ist dieser Prozess in dem bemerkenswerten und sehr freien Werk Leonor Finis, das überproportional viele männliche schlafende Akte enthält (S. 58–60), die von wachen, starken, bekleideten Frauenfiguren überragt werden (S. 56).

Für die meisten Künstlerinnen war die obsessive und auch optisch explizite Auseinandersetzung mit Sexualität, wie man sie in den Werken von Salvador Dalí, Man Ray, André Masson, Pierre Molinier oder Hans Bellmer findet, kein zentrales Thema ihrer Arbeit. Nur Toyen, die mit ihrem Partner, Jindřich Štyrský, in Prag von 1930 bis 1933 an der Zeitschrift *Erotická revue* arbeitete, schuf zahlreiche eindeutig erotische Zeichnungen und illustrierte den Roman *Justine* (1791) des Marquis de Sade. Noch direkter und provokanter ging Leonor Fini mit den Ideen von de Sade um. Auch in der letzten Surrealisten-Generation spielte dessen Werk eine bedeutende Rolle, so bei Mimi Parent und Annie Le Brun anlässlich der letzten gemeinsamen Ausstellung namens EROS 1959 in Paris.[40]

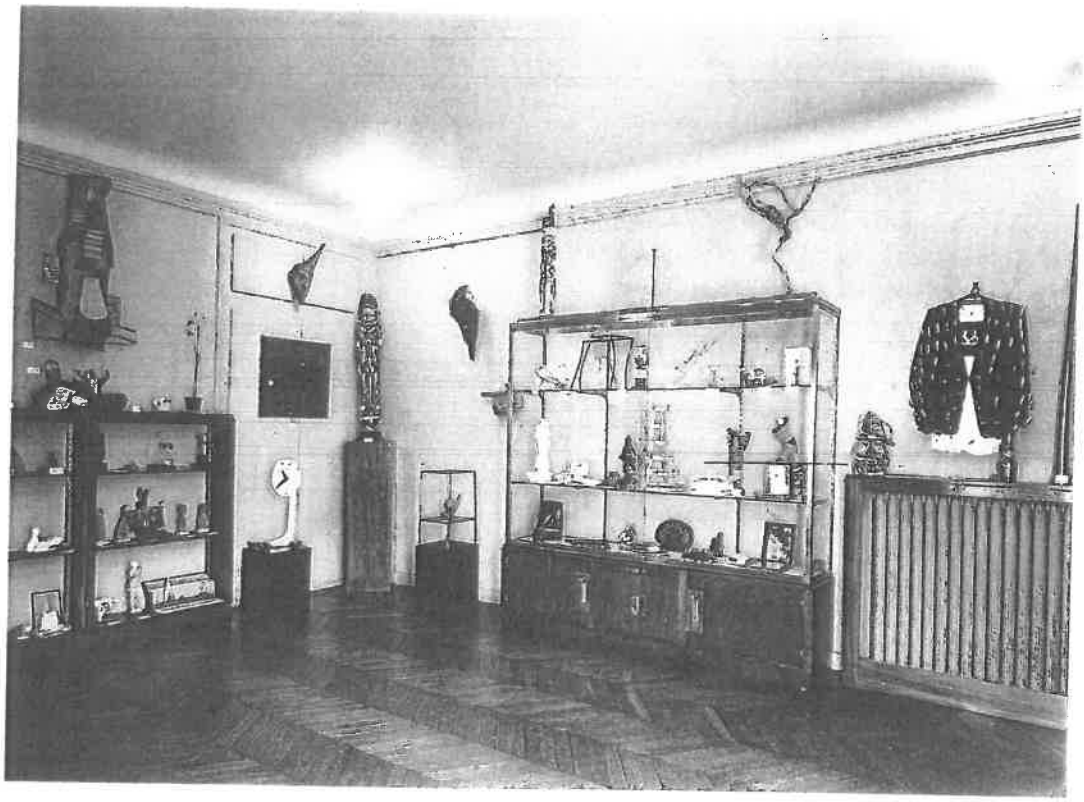
»Wenn ich schwebende Akte male«, sagte Dorothea Tanning, »dann ist das eine Aussage über das Menschsein. Manche glauben, dass es dabei um Erotik ginge. Es ist eine Obsession des doch nicht so kulturellen Betriebs, dass praktisch alles, was wir tun, was unerklärbar ist, auf Sexualität zu reduzieren wäre, und das ist absurd. Gewiss ist sie ein enorm starker Antrieb [...], aber es gibt durchaus noch andere Verlangen, die sich nennen lassen, das nach Ruhm, für etwas zu brennen, das nach Liebe und Wissen. Mir gefällt die Vorstellung, dass etwas davon zu spüren ist, wenn man meine Bilder betrachtet.«[41] Tannings Beschreibung zeigt deutlich die Kluft zwischen den Körperbildern, die auf die Künstlerinnen des Surrealismus projiziert wurden, und ihrer eigenen, oft sehr abweichenden Sicht auf die Thematik.

6 Ithell Colquhoun, *Scylla*, 1938, Öl auf Leinwand, 91,4 × 61 cm, Tate: Purchased 1977

39 Vgl. Peter Webb und Robert Short, *Death, Desire and the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*, Gardena, CA, 2006.

40 Vgl. Alice Mahon, »Staging Desire«, in: Ausst.-Kat. London/New York 2001 (wie Anm. 33), S. 277–291, hier S. 286.

41 Dorothea Tanning, in: Carlo McCormick, »Dorothea Tanning«, Interview, in: *Bomb* 33, Herbst 1990, S. 36–41; Übers. von Ursula Fethke.



7 Man Ray, *Exposition surréaliste d'objets*, Ausstellungsansicht, Galerie Ratton, Paris, 1936, Fotografie, Collection David et Marcel Fleiss, Galerie 1900–2000, Paris

Ithell Colquhouns Gemälde *Scylla* von 1938 (Abb. 6) ist ein Beispiel für den hintergründigen Humor dieser Künstlerin sowie für die Umkehrung und Umdeutung von Körper, Natur und Mythologie: Das Bild zeigt zwei felsartige Gebilde, die aus dem Meer aufragen, sich unterhalb der Spitze fast treffen und nur einen engen Durchlass gewähren – ein Schiff, laut der Mythologie das von Odysseus, versucht zu passieren, droht aber entweder von »Scylla« oder von »Charybdis« verschlungen zu werden. Laut eigener Aussage von Colquhoun ist es aber gar keine Landschaft, die man sieht, sondern es sind ihre eigenen Knie in der Badewanne.[42] Mit dem Perspektivwechsel reagierte auch diese Künstlerin auf die Omnipräsenz der Erotik im Surrealismus und entwickelte eine ganz eigene, humorvolle Interpretation. In ihrem Bild *Anatomie des Baumes* von 1942 (S. 152) werden weibliche Genitalien in offensiver, aber auch ganz anderer Weise porträtiert, als männliche Künstler diese wiedergegeben haben.

Die meisten Surrealistinnen gingen ironisch, spielerisch und auch provokativ mit den auf sie projizierten Körperbildern um und taten alles, um mit eigenen Themen sich selbst, den weiblichen Körper zu reflektieren und ihre Individualität zu verteidigen. Der Weg dahin war oft ein langer und steiniger; während viele als Ehefrau, Geliebte, Mitarbeiterin, Schülerin oder sonstige Begleiterin in den Kreis der männlichen Surrealisten gelangten, gab es andere, die diesem Schema gar nicht entsprachen, jedoch eine eigene Rolle in der Gruppe spielen konnten. Dazu gehört die lesbische Künstlerin Claude Cahun, die schon in den 1920er-Jahren ihr Hauptwerk aus einer Serie von Selbstporträts schuf, das aber sehr lange weitgehend unbekannt blieb. Nur ein einziges Foto wurde in einer Zeitschrift[43]

42 Vgl. Victoria Ferentinou, »Ithell Colquhoun. The Quest for the Goddess«, in: dies., Tessel M. Bauduin und Daniel Zamani (Hg.), *Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous*, New York/London 2018, S. 173–193, hier S. 179.

43 *Bifur*, Heft 5, April 1930, S. 42.

sowie eine Serie von Fotomontagen in ihrem quasi autobiografischen Buch *Aveux non avenus* (Nichtige Geständnisse) 1930 abgebildet (S. 114–121).[44] Bereits sehr früh thematisierte Cahun Androgynität und das Spiel mit Geschlechterrollen: als Vamp, Bodybuilder, Kahlköpfige oder japanische Puppe (S. 105–111). Geschlechtertausch wurde von manchen Surrealisten häufig diskutiert und als etwas Erstrebenswertes betrachtet: »Ich wünschte, ich könnte mein Geschlecht so oft wechseln wie mein Hemd«, schrieb Breton sogar.[45]

Mythen und Tierwesen

Am Anfang ihrer Karriere porträtierte sich Leonora Carrington: Ein galoppierender Schimmel in einer Landschaft und ein ebenfalls weißes Schaukelpferd vor der Wand sowie eine Hyäne sind ihre Begleiter (S. 255), sich selbst malte sie zwar mit wallendem

8 Remedios Varo, *Creación de las aves* (*Erschaffung der Vögel*), 1957, Öl auf Masonit, 54 × 64 cm, Collection Museo de Arte Moderno. INBAL/Secretaría de Cultura

langen Haar, aber in der Kleidung eines jungen Mar aus dem 18. Jahrhundert. Pferde waren für die Kü lerin auch im späteren Werk ihr bevorzugtes Alter I die Hyäne symbolisiert ihren ungebändigten Freih drang und kommt zudem in einer gruselig-humor vollen Erzählung Carringtons von 1939 vor.[46]

Von Anfang an haben sich Surrealisten intensiv wohl mit antiker Mythologie als auch mit den Mytl und Sagen vorchristlicher und außereuropäischer Völker auseinandergesetzt. In der erwähnten Ausstellung in der Galerie Ratton 1936, die erstmals d surrealistischen Objekt gewidmet war, standen in Vitrinen gleichwertig nebeneinander Kunstwerke digener Völker wie von professionellen Künstlern von Autodidakten – aus verschiedenen Materialie und Fundstücken zusammengefügte »Dinge«, ein Art moderne Wunderkammer (Abb. 7). Der psychi sche Prozess im Betrachter, der durch das Aufein dertreffen widersprüchlicher Gegenstände innerl in Gang gesetzt werden sollte, stand im Vordergr surrealistischer Theorie.[47] In der Gleichbehandlur der ausgestellten Gegenstände drückten die Sur listen ihre antihierarchische Haltung aus.

Sigmund Freud sah im Mythos, ebenso wie im Traum, eine Manifestation verdrängter Triebe.[48] D Surrealisten verstanden solche Ausdrucksformen sentlich umfassender und versuchten, in Anlehnu an die Romantik und an den Dichter Lautréamont (1846–1870), eine »moderne Mythologie« aus de verschiedensten Kulturen zu entwickeln, auch als tischen Gegenentwurf zum engen, nationalistisc Mythos-Begriff der Faschisten.[49]

Tierische Mischwesen wie die Melusine (aus Fr und Meereswesen) und die Sphinx (Frau und gefl gelter Löwe) dienen in den Texten sowohl als Sym für die Metamorphose, das Veränderliche, als auc für das personifizierte weibliche »Rätsel« oder di Femme fatale. Der Titel der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* bezog sich ebenfalls bewusst a ein mythisches Mischwesen, hier aus Mann und S Viele Künstler im Kreis der Surrealisten griffen da Thema auf, so etwa Picasso, der sich oft selbst als Minotaurus dargestellt hat, während Max Ern das Vogelwesen Loplop als sein Alter Ego wählte

44 Claude Cahun und Marcel Moore, *Aveux non avenus*, Paris 1930.
45 Zit. nach Tashjian 1998 (wie Anm. 18), S. 37; Übers. von Ursula Fethke.
46 Leonora Carrington, »Der Backfisch«, in: André Breton, *Anthologie des schwarzen Humors*, übers. von Rudolf Wittkopf u. a., Berlin 2011, S. 528–532, 1939 enthalten in Carringtons Erzählungsband *La Dame ovale*.

47 Vgl. Ingrid Pfeiffer, »Surreale Dinge gestern und heute«, in: Ausst.- Frankfurt am Main 2011 (wie Anm. 27), S. 15–33.
48 Vgl. Christa Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozes* Weinheim 1992, S. 138.
49 Ebd., S. 140.
50 Vgl. etwa Max Ernsts Gemälde *Der Surrealismus und die Malerei*, 1 in der Menil Collection, Houston.

Bei den Künstlerinnen traten Mischwesen, aber auch Tiere generell besonders häufig auf und dienten als Metapher, Symbol, Mythos, Totem oder Karikatur,[51] unter anderem bei Toyen (S. 203–209), Edith Rimmington (S. 140–145), Rachel Baes (S. 190–195) und besonders Frida Kahlo (S. 269–277). Auch Leonor Fini griff auf außereuropäische Mythen und alternative Vorbilder zurück, so etwa auf die ägyptische Sphinx, die in unterschiedlichen Ausprägungen und Ausdeutungen vorkommt (S. 58 f.). Am häufigsten wählte Carrington Tierwesen: Die ägyptischen Göttinnen Isis und die Katzen- beziehungsweise Löwenfrau Bastet, Symbol für Fruchtbarkeit und Erneuerung, kommen mehrfach in ihren Gemälden und Skulpturen vor (S. 253–259). Insgesamt schuf die Künstlerin in ihrem umfangreichen Werk eine traumhaft-poetische tierische Gegenwelt, ein Paradies fast ohne Menschen.[52]

Auf der Suche nach »alternativen« Vorbildern für ein weibliches Identitätsmodell verarbeiteten die beiden Engländerinnen Colquhoun und Carrington in ihrem Werk bewusst auch keltische Mythen, nach denen es im Gegensatz zum späteren Christentum matriarchalische Gesellschaftsstrukturen mit »Göttinnen« gegeben haben soll.[53] Frida Kahlo berief sich auf die aztekische Göttin Malinalxochitl, eine Identifikationsfigur des mexikanischen Feminismus, und trug bewusst die Tracht der Gegend um Tehuana, die für ihre von Frauen dominierte Kultur bekannt war.[54] Neben der »Göttin« wurden auch die – umgedeutete – »Hexe« und die »weise Frau« von den Künstlerinnen als Identifikationsmodell gewählt. In ihrem Bild *Erschaffung der Vögel* von 1957 (Abb. 8) malte Remedios Varo eine Vogelfrau als Erfinderin und Naturwissenschaftlerin, ein Wesen voller Ruhe und Weisheit, umgeben von magischen Dingen und Apparaturen, eine moderne Interpretation des Hieronymus im Gehäus.[55]

9 Lee Miller und David E. Scherman, *Lee Miller in Hitler's Bathtub* (*Lee Miller in Hitlers Badewanne*), 1945, Fotografie, 12,5 × 11,4 cm, Lee Miller Archives

Politik

Wenige Künstlerinnen haben Manifeste verfasst oder auch nur unterschrieben, haben sich explizit politisch oder weltanschaulich geäußert – zu ihnen gehörte die Fotografin Dora Maar, die 1934 neben Breton das Manifest *Appel à la lutte* im Kampf gegen die erstarkenden faschistischen Strömungen unterzeichnete. 1935 unterschrieb sie aber auch, neben Oppenheim, Cahun, Dalí, Ernst, Yves Tanguy und anderen, ein Flugblatt gegen die Kommunistische Partei und den Stalinismus. Überdies stellte Maar sozialkritische Fotografien von London mehrfach aus, daneben zeigen ihre Fotografien von Picassos Gemälde *Guernica* (1937) ihr tiefgreifendes Interesse am Zeitgeschehen.[56]

51 Vgl. Georgiana M. M. Colvile, »Women Artists, Surrealism and Animal Representation«, in: *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, hg. von Patricia Allmer, Ausst.-Kat. Manchester Art Gallery, München u. a. 2009, S. 64–73.

52 »Wenn es Götter geben sollte, so glaube ich nicht, dass sie Ähnlichkeit mit dem Menschen haben. Ich stelle mir die Götter lieber in Gestalt von Zebras, Katzen, Vögeln vor [...]. Sofern im menschlichen Tier aber Göttliches existiert, dann ist es die Liebe. Dieselbe Liebe, die auch die anderen Lebewesen, die Amöbe, den Löwen, leitet. Der Mensch allein besitzt die Gottheit des Hasses, mit seinen Kriegen, seinem Puritanismus; er widersetzt sich seiner eigenen Spezies und aller Natur, die er zerstört«, Leonora Carrington, zit. nach *Leonora Carrington. Magical Tales*, hg. von Tere Arcq und Stefan van Raay, Ausst.-Kat. Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt 2018, S. 25; Übers. von Ursula Fethke.

53 Heute sind diese Thesen archäologisch weitgehend widerlegt, doch das dem Thema gewidmete Buch von Robert Graves, *Die weiße Göttin. Sprache des Mythos* (1948; übers. von Thomas Lindquist und Lorenz Wilkens, Reinbek bei Hamburg 1988), übte einen großen Einfluss auf Carrington aus, vgl. Tere Arcq, »The Mystery of the White Goddess«, in: Ausst.-Kat. Mexiko-Stadt 2018 (wie Anm. 52), S. 169–191.

54 Vgl. María Rodríguez-Shadow, *La mujer azteca*, Toluca 1991.

55 Vgl. den Beitrag von Tere Arcq im vorliegenden Katalog, S. 261–268.

56 Vgl. die Chronologie in: Ausst.-Kat. Paris 2019 (wie Anm. 12), S. 188–191. Picassos *Guernica* befindet sich heute im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Die mit Maar befreundete Claude Cahun lernte André Breton 1932 kennen, weil beide Mitglieder in der linksorientierten *Vereinigung revolutionärer Schriftsteller und Künstler* (*Association des écrivains et artistes révolutionnaires*, AEAR) waren. Wie Breton lehnte Cahun die Vereinnahmung der Kunst für Propaganda ab und griff in ihrem Essay *Les Paris sont ouverts* (1934; Die Wetten sind eröffnet) den Dichter Louis Aragon an, der Gedichte im Dienst des Kommunismus verfasst hatte und dafür von Breton aus der Surrealisten-Gruppe ausgeschlossen worden war.[57] Cahun war sicherlich die politisch agilste Künstlerin im Umfeld des Surrealismus: Während der Besatzung von Jersey durch die deutsche Wehrmacht arbeitete sie im aktiven Widerstand und wurde inhaftiert; sie starb bereits 1954 an den Folgen dieser Gefangenschaft.

Einen politischen Sonderfall bilden die Fotografien Lee Millers – einige Jahre nach ihrer »surrealistischen« Phase (S. 158–169): Ab 1944 arbeitete die Künstlerin für die *Vogue* als Kriegsfotografin und berichtete direkt von den Kriegsschauplätzen in Frankreich, Belgien, Luxemburg und Deutschland. Zu den Bildern des zerstörten London schrieb Miller eigene Texte. Im Juli 1945 erschien in der exklusiven Modezeitschrift ihre spektakuläre Aufnahme in Adolf Hitlers Badewanne in München, in der sich das ehemalige Fotomodell als Siegerin inszenierte (Abb. 9). Besonders radikal aber waren Millers Nahaufnahmen im Konzentrationslager Buchenwald, in dem sie die Leichenberge intensiv und monumental fotografierte – eine politische Künstlerin, zeitlebens von bemerkenswerter Geradlinigkeit und Konsequenz.[58]

Resümee

Einige der hier vorgestellten Künstlerinnen – Oppenheim, Carrington, Tanning – weigerten sich bis ins hohe Alter, einerseits als »Surrealistin« klassifiziert zu werden und andererseits ihre Werke in Ausstellungen nur mit Arbeiten von Frauen zu zeigen. Sie wollten als Individuen wahrgenommen werden, unabhängig und ohne solche Begrenzungen. Das ist aus Sicht der damaligen Generation verständlich, würde ihnen aber aus heutiger Perspektive eher schaden als nützen, denn wenngleich Geschlecht und Stil nur ganz grobe Raster darstellen können, helfen sie doch dabei, eine inhaltliche Klammer bei der umfassenden Neubetrachtung einer Epoche zu bilden. Auch die eigenwilligste Kunst ist immer in einem spezifischen historischen und sozialen Kontext entstanden; deshalb haben sich die Nachlassverwalter der Künstlerinnen davon überzeugen lassen, dass es deren Wahrnehmung keineswegs beeinträchtigt, in einer großen, internationalen Übersichtsausstellung mit wichtigen Arbeiten vertreten zu sein.

Jede Generation betrachtet Werke anders als die vorherigen, liest darin immer auch die Gegenwart, stellt die Fragen von heute: So erscheint es unglaublich aktuell, wie Claude Cahun oder Meret Oppenheim das Thema der Androgynität und des dritten Geschlechts behandelt haben. Leonora Carrington als Verfechterin einer quasi ökofeministischen Sicht auf unsere Welt, ihre malerisch faszinierende und poetische Infragestellung der massiven Ausbeutung von Tieren und Natur durch den Menschen, hat ebenfalls höchste Aktualität. Die Ausstellung will zudem verdeutlichen, dass der angeblich so misogyne Surrealismus doch sehr viel Raum für Künstlerinnen und ihre ganz eigenen Interpretationen geboten hat und dass auch die surrealistische Kunsttheorie zahlreiche noch immer bedenkenswerte »fortschrittliche« Aspekte enthält. Zugleich aber ist es eine Tatsache, dass sich viele Künstlerinnen eher parallel zum Surrealismus als »in« diesem entwickelt haben, trotzdem boten ihnen gerade die Vielzahl der Publikationen und die internationalen Ausstellungen ein wichtiges Feld für Freiräume und persönliche Entfaltung. Sie rezipierten in unnachahmlicher Weise bestimmte Ideen und führten sie in ihrem individuellen Werk weiter. Das gilt für alle Künstlerinnen, auch dann, wenn sie manchmal bloß für kurze Zeit oder distanziert an dem widersprüchlichen, psychologischen und komplexen Gedankengebäude beziehungsweise -labyrinth des Surrealismus partizipiert haben.

In der Zusammenschau, im Vergleich wie in der Abgrenzung der einzelnen künstlerischen Konzepte kann oft mehr klar werden, als es in einer Einzelausstellung möglich wäre. Die große gedankliche und stilistische Vielfalt sowie die beeindruckende Eigenständigkeit der bekannteren wie auch der unbekannten Künstlerinnen fallen ins Auge und werden hoffentlich in Zukunft dazu beitragen, diese Künstlerinnen nicht wieder zu vergessen.

57 Vgl. Karoline Hille, »Die ungleichen Schwestern. Claude Cahun, Dora Maar und der Surrealismus«, in: *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, Ausst.-Kat. K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Köln 2011, S. 218–220.

58 Vgl. Karoline Hille, »Lee Miller«, in: dies., *Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart 2009, S. 66–74.