

Frauenvorträge an der
FernUniversität
45

„*Sex-Paralysappeal*“. Weiblichkeitsentwürfe
im Surrealismus

Birgit Schulte

Birgit Schulte:

„*Sex-Paralysappeal*“. Weiblichkeitsentwürfe im Surrealismus

Vortrag und Diskussion an der FernUniversität Hagen

am 11.11.2002.

Die Verantwortung für den Inhalt trägt alleine die Autorin.

ISSN 1438-9606

© FernUniversität–Gesamthochschule in Hagen 2003

Redaktion:	Die Gleichstellungsbeauftragte Die Vorsitzende der Gleichstellungskommission
Überarbeitung und Gestaltung:	Laura Neuhaus
Herausgeber:	Der Rektor

Aus unserer Reihe „Frauenvorträge an der FernUniversität“ sind bisher folgende Titel erschienen:

1.	Christa Mulack	Die Heimatlosigkeit der Frau im Patriarchat – Behinderung und Herausforderung. Hagen: FernUniversität 1993	Heft 1
2.	Elvira Willems	Auch sie in Arcadien. Deutsche Schriftstellerinnen im Italien des 19. Jahrhunderts. Hagen: FernUniversität 1994	Leider vergriffen*
3.	Ulrike Bohnenkamp	Ein Blick auf Europa aus Frauensicht. Hagen: FernUniversität 1994	Leider vergriffen*
4.	Margrit Kennedy	Eine andere Sicht der Dinge – weibliche und männliche Prioritäten in Architektur und Stadtplanung. Hagen: FernUniversität 1994	Leider vergriffen*
5.	Ellen Lorentz	„Qualifiziert, kompetent, jedoch nicht immer geschätzt“. Zur Arbeit von Frauen im Büro: gestern – heute – morgen. Hagen: FernUniversität 1995	Leider vergriffen*
6.	Bärbel Rompeltien	Was kränkt, macht krank! Belastende Kommunikationssituationen am Arbeitsplatz. Hagen: FernUniversität 1995	Leider vergriffen*
7.	Sabine Doyé und Friederike Kuster	Grundpositionen feministischer Philosophie. Hagen: FernUniversität 1995	Heft 7
8.	Mechtild Jansen	Friedenspolitik von Frauen – Nur eine Illusion? Über den Zusammenhang von Krieg und Patriarchat. Hagen: FernUniversität 1995	Leider vergriffen*
9.	Ursula Beer	Geschlecht, Klasse und Alter. Überlegungen zu einer wenig beachteten Dimension des weiblichen Lebenszusammenhangs. Hagen: FernUniversität 1996	Heft 9
10.	Irmgard Vogt	Konstruktionen von Frauen, Schönheit und Körpern. Hagen: FernUniversität 1996	Leider vergriffen*
11.	Birgit Schulte	„Ach so, Sie malen wie Ihr Mann malt“ – Künstlerinnen und ihre berühmten Männer. Hagen: FernUniversität 1996	Leider vergriffen*
12.	Claudia Weber	Frauenförderung auf japanisch. Hagen: FernUniversität 1997	Heft 12
13.	Elisabeth Klaus	Multimedial und multifunktional – Mehr Männlichkeit ins schöne neue Heim? Hagen: FernUniversität 1997	Heft 13
14.	Irmhild Ketschau	Hausarbeit, Familie und Gesellschaft – Anforderungen und Leistungen. Hagen: FernUniversität 1998	Heft 14

15.	Uta von Winterfeld	Auf den Spuren der Angst. Über die Angst von Frauen in ihrer biographischen alltäglichen und sozialen Dimension. Hagen: FernUniversität 2000	Leider vergriffen*
16.	Karin Scharfenorth	Herausforderung Informationsgesellschaft. Auswirkungen neuer Informations- und Kommunikationstechnologien auf die Beschäftigungssituation von Frauen. Hagen: FernUniversität 1998	Heft 16
17.	Renate Schusky	„Kräht ja doch kein Hahn danach...?“ Komponistinnen des 19. und 20. Jahrhunderts./ Musik an den Höfen in Bayreuth und Berlin. Die Schwestern Friedrich des Großen und ihre Musiker. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 17
18.	Hannelore Faulstich-Wieland	Mädchen und Koedukation. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 18
19.	Marlene Stein-Hilbers	Ihr die Sorge, ihm die Rechte? Sorge- und Umgangsrechte getrennter Eltern und Kinder. Hagen: FernUniversität 2000	Heft 19
20.	Angelika Wetterer	Integration und Marginalisierung. Das Verhältnis von Profession und Geschlecht am Beispiel von Ärztinnen und Juristinnen. Hagen: FernUniversität 2000	Heft 20
21.	Bettina Paetzold	Alles nur Stress...? Zur Vereinbarkeit von Mutterschaft und Berufstätigkeit. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 21
22.	Barbara Reichle	Aufgabenverteilung zwischen Frauen und Männern – Modelle, Bewertungen, Veränderungen. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 22
23.	Doris Maurer	Fontane und die Frauen. Zum 100. Todestag von Theodor Fontane. / Annette von Droste-Hülshoff – Ein Leben zwischen Auflehnung und Gehorsam. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 23
24.	Mechtild Jansen	Frauen haben die Wahl. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 24
25.	Mechtild Hauff, Gill Kirkup und Christine von Prümmer	Frauen und neue Medien. Nutzung und Nutzen des Internets am Arbeitsplatz Hochschule und im Studium. Dokumentation des Workshops am 19. Oktober 1998 in Hagen. Hagen: FernUniversität 1999	Heft 25
26.	Irene Jung	„Ihrem Herzen und Charakter Ehre machen“ – Frauen wenden sich an das Reichskammergericht. Hagen: FernUniversität 2000	Heft 26

27.	Herrad Schenk	Vom einfachen Leben. Glückssuche zwischen Überfluss und Askese. Hagen: FernUniversität 2000	Heft 27
28.	Mechtild Jansen	Wohin entwickelt sich das Arbeitsleben – Arbeit neu bewerten, teilen, schaffen. Hagen: FernUniversität 2000	Heft 28
29.	Birgit Schulte	Die Grenzen des Frauseins aufheben – DIE BILDHAUERIBN MILLY STEGER 1881 – 1948. Hagen: FernUniversität 2000	Leider vergriffen*
30.	Birgit Schulte	Vom Mysterium zum Symbol weiblicher Anatomie: Die weibliche Brust im Spiegel der Kunst. Hagen: FernUniversität 2000	Heft 30 Sonderheft
31.	Gerlinda Smaus	Soziale Kontrolle und das Geschlechterverhältnis. Hagen: FernUniversität 2001	Heft 31
32.	Monika Frommel	(Straf-)Recht-Gewalt-Geschlecht – Gibt es eine Tendenz zu mehr egalitärem Recht? Hagen: FernUniversität 2001	Heft 32
33.	Natalia Stalbovskaja und Olga Iljina	Frauenleben in Russland. Hagen: FernUniversität 2001	Heft 33
34.	Gisela Notz	Ehrenamtliches Engagement von Frauen. Hagen: FernUniversität 2001	Heft 34
35.	Christa Wichterich	Die globalisierte Frau	in Vorbereitung
36.	Doris Maurer	Frauen und Salonkultur – literarische Salons vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Hagen: FernUniversität 2001	Heft 36
37.	Birgit Schulte	Künstlerin im Schatten? Gabriele Münter (1877-1962). Hagen: FernUniversität 2002	Heft 37 in Vorbereitung
38.	Doris Maurer	„...des Schicksals Fügung in die eignen Hände nehmen.“ Leben und Werk Ricarda Huchs. Hagen: FernUniversität 2002	Heft 38 in Vorbereitung
39.	Gisela Shaw	Schriftstellerinnen und die deutsche Einheit: Leben ohne Utopie. Hagen: FernUniversität 2002	Heft 39 in Vorbereitung
40.	Sabine Berghahn	Ehe als Übergangs(arbeits)markt? Wie das deutsche Erwerbs-, Sozial- und Unterhaltssystem der Gleichheit von Mann und Frau im Wege steht	Heft 40 in Vorbereitung

41.	Doris Maurer	„Es ist der Tod, gegen den ich anreite.“ Virginia Woolf (1882-1941) Leben und Werk	Heft 41
42.	Gisela Notz	„Frauenpolitik goes mainstreaming“ – historisch-kritische Aspekte zu einem modischem Thema	Heft 42
43.	Barbara Thiessen	„Das bisschen Haushalt...“- oder: Was hat die Putzfrau mit der Dienstleistungsgesellschaft zu tun?	Heft 43
44.	Renate Augstein	„Die Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen – von 1975 bis heute“	Heft 44
45.	Birgit Schulte	„„Sex-Paralysappeal“. Weiblichkeitsentwürfe im Surrealismus “	Heft 45

*Die Titel Nr. 2 bis 5, 8, 10, 11, 15 und 29 sind leider vergriffen. Bei Interesse besteht für Sie allerdings die Möglichkeit, sich in der Gleichstellungsstelle eine Kopie anzufertigen. Kopievorlagen der vergriffenen Vorträge sind vorhanden.

Birgit Schulte

„Sex-Paralysappeal“. Weiblichkeitsentwürfe im Surrealismus

“Je me vois, donc je suis.” – “Ich sehe mich, also bin ich.”

Claude Cahun

"Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen."

Max Ernst

Prolog: Gruppenbild mit Dame

1(Das Büro für surrealistische Forschung in Paris im Jahr 1924: François Baron, Raymond Queneau, André Breton, Jacques Boiffard, Giorgio de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon; vorne: Pierre Naville, Simone Breton-Collinet, Max Morise, Pauline Soupault)

(Max Ernst: Das Rendezvous der Freunde, 1922, Öl auf Leinwand, 130 x 193 cm; Wallraf-Richartz-Museum Köln)

Das 1922 gemalte Bild "Rendezvous der Freunde", das als eine Inkunabel und als wichtiges Dokument der surrealistischen Bewegung gilt, versammelt 17 Personen, die sich zum Kreis der Surrealisten zählten oder vom Bildautor, dem Maler Max Ernst (1891-1976), zu diesen gezählt wurden.ⁱ Weder möchte ich Ihnen die auf den flankierenden Tafeln genau bezeichneten Persönlichkeiten im Einzelnen vorstellen, noch möchte ich die ausgeklügelte Symbolik des Gemäldes näher beleuchten. **Stattdessen** möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf bestimmte Details der Figurenkonstellationen lenken, die im Hinblick auf unser Thema von beträchtlicher Aussagekraft sind.

Auffallend an der Interaktion aller Beteiligten ist, **dass** die Individuen nicht miteinander reden, sondern mittels einer eigentümlichen Gebärdensprache ihrer Hände und Füße kommunizieren.ⁱⁱ Max Ernst selbst, der elegante Mann vorne links, der auf dem Knie eines bärtigen Alten sitzt, weist mit der rechten Hand aufwärts. Die Linie seines Unterarmes wird fortgeführt im Oberarm des Mannes Nummer 9 - Paul Eluard (Eugène Grindel, 1895-1952) -

der, im Gegensatz zu den meisten anderen Beteiligten nicht auf den Betrachter blickt, sondern nach innen. Seine linke Hand ballt sich zur Faust - eine Demonstration von Wut oder Frustration? Vor dieser introvertierten Gestalt sitzen drei Männer, deren Hände mit abgespreiztem kleinen Finger auf gleicher Höhe nach rechts weisen. Wie die Hände, bilden ihre Füße und Beine, indem sie verschränkt sind oder aufeinander stehen, eine Kette, die ihre Fortsetzung in Form einer Gegenbewegung in den Männern 14 und 17 findet. Diese Gegenbewegung wird aufgegriffen in der dominanten Figur Nummer 13, dem Haupt der Surrealisten, André Breton (1896-1966), dem Max Ernst einen überdimensionierten Kopf aufgesetzt hat. Während Bretons erhobene Rechte eine Art Abwehrgestus gegenüber Nummer 9 vollführt, weht sein leuchtend roter Umhang nach rechts, wie ein Verweis auf die Rückenfigur rechts außen. Bei dieser handelt es sich um die einzige Dame im Gruppenbild. Ihren Namen verzeichnet die Schriftrolle unter Nummer 16: Gala Eluard (Hélène Dmitrovnie Diakonova, 1895-1982).

Sie gehört also, dem Namen nach, zu der in sich gekehrten Nummer 9: Paul Eluard. Doch sie ist weder kompositorisch mit ihm verbunden, noch nimmt sie zu ihm Kontakt auf. **Stattdessen** wendet sich ihr Blick zurück über die Schulter nach links unten und gilt der Nummer 4, Max Ernst. Was wir erahnen können, bestätigt sich mit Blick auf die Biographie des Bildschöpfers. Bei einem Besuch von Paul und Gala Eluard in seiner Heimatstadt Köln, verliebt sich Max Ernst in Gala Eluard, was ihn dazu **veranlasst**, im darauf folgenden Jahr, seine Frau Luise Strauß zu verlassen und sich bei Paul und Gala Eluard in ihrem Haus in Eaubonne bei Paris einzunisten. Die Verbindung des deutschen bildenden Künstlers mit der französischen Literatengruppe erweist sich für die surrealistische Bewegung als äußerst fruchtbar, und diese Verbindung wird - nota bene - ausgelöst durch die Liebe eines Künstlers zu einer Frau.ⁱⁱⁱ - Max Ernsts "Rendezvous der Freunde", das Gruppenbild mit Dame, ist ein Gruppenbild mit Muse. Zwar schildert sich der Maler als auf diese Frau bezogen, doch steht sein Bezugspunkt nicht im Mittelpunkt, sondern seine Muse, die Frau, ist, wie im Bild ausgewiesen, eine Randerscheinung.^{iv}

Die Frage, die sich nach der Lektüre dieses Bildes aufdrängt, ist die nach der Funktion und der Präsenz von Frauen in der surrealistischen Bewegung. **Dass** sich ihr Anteil am surrealistischen Gesamtwerk keineswegs auf die Musenrolle beschränkt, zeigen uns die Arbeiten zahlreicher Künstlerinnen. Zu konstatieren ist jedoch, **dass** das Bild der Frau im Œuvre der Surrealisten und Surrealistinnen unzweifelhaft am häufigsten auftritt. Wie haben sie die Frau gesehen? Ist der Blick der männlichen Künstler dem der Künstlerinnen

vergleichbar? Woran sich die Frage knüpft, welche Zuschreibungen an die Frau aus den Werken ablesbar sind.

Zwei Aspekte sollen im Folgenden generell miteinander gesehen und verbunden werden: das Frauenbild auf der einen und die Bilder der Frauen auf der anderen Seite. In fünf Kapiteln werden die unterschiedlichen Zuschreibungen umrissen und dabei jeweils Werke von Künstlern mit denen von Künstlerinnen konfrontiert:

- Die Frau als Muse, Ikone und Ideal
- Die kastrierende und die phallische Frau
- Die naturalisierte Frau
- Die zugerichtete und die zubereitete Frau
- Die Frau als Spiegel contra Doppelung der Muse.

Das wie auch immer geartete Weibliche, das Objekt ‚Frau‘, steht fraglos als obsessives Thema im Zentrum der surrealistischen Revolution. In den unterschiedlichsten Weiblichkeitsinszenierungen schlagen sich die Projektionen und Phantasien der Surrealisten nieder. Die Frau ist Instrument und Medium der surrealistischen Methoden und Intentionen, und im Büro für surrealistische Forschung in Paris schwebt sie wie ein materialisierter weißer Spuk nackt und kopflos über den Häuptionern der surrealistischen Versammlung.

"Eve, la seule qui nous reste."

Max Ernst, Titel eines Bildes von 1925

Die Frau als Muse, Ikone und Ideal

2(Die surrealistische Zentrale in Paris, 1924: Max Morise, Roger Vitrac, Jacques Boiffard, André Breton, Paul Eluard, Pierre Naville, Giorgio de Chirico, Philippe Soupault; unten: Robert Desnos, François Baron, Simone Breton-Collinet)
(Salvador Dalí: Gala, 1935, Öl auf Holz, 32 x 26,7 cm; Museum of Modern Art, New York)

Erneut sehen wir Gala, doch nun nicht mehr als Madame Eluard, sondern als Frau Salvador Dalís (1904-1989), mit dem sie seit 1929 zusammenlebte. Auf einer Schubkarre sitzend - analog dem Motiv, das Dalí aus dem an der Rückwand aufgehängten Bild im Bild "L'Angélu

- Das „Abendläuten“ von Jean-François Millet kopiert hat -, blickt sie auf sich selbst als Gegenüber, das auf einem rechteckigen Sockel sitzt. Vermutlich hat der exzentrische Maler, durch den Psychoanalytiker Jacques Lacan angeregt zu seiner selbst entwickelten ‘paranoisch-kritischen Methode’ des Erlebnisses halluzinatorischer Doppelbilder, sich in die Rückenfigur seiner Muse hineinprojiziert. So zeigt das Bild zunächst sein Modell und seine Muse Gala, doch ist es darüber hinaus eine narzistische Selbstbespiegelung, bei der er sich in seine vergötterte und in vielen Bildern idealisierte und glorifizierte Muse einarbeitet.^v

Hier spiegelt sich der Künstler in der Muse, vielleicht geht der Künstler sogar in die Muse ein – doch eindeutig lesbar sind die Verhältnisse in Dalís Darstellung nicht. Dies mag ein Hinweis darauf sein, die Konstellationen im Surrealismus nicht einfach und unmissverständlich als klassisches und einseitiges Künstler-Musen-Modell zu deuten. Wer hat für wen welche Rolle gespielt - diese Beziehungen gilt es immer wieder neu auszuloten.

Wer ist, auf dieser dokumentarischen Fotografie aus der surrealistischen Zentrale, die Muse und wer sind die Künstler? Ist die an der Schreibmaschine sitzende Frau - es handelt sich um Madame Breton - die praktische und dienstbare Muse, das heißt die Gehilfin, welche die genösenden Einfälle der sie umringenden Künstlerindividuen gehorsam aufnimmt und zu Papier bringt, um sie der Nachwelt zu erhalten? Oder ist sie die Künstlerin, die sich von einer Schar männlicher Musen inspirieren lässt, um ihr eigenes Elaborat zu publizieren? Werfen wir also, Bild für Bild, einen Blick auf die Verhältnisse, um sie für uns aufzuschlüsseln.

3(Giorgio de Chirico: Die beunruhigenden Musen, 1916, Öl auf Leinwand, 97 x 66 cm; Slg. Gianni Mattioli, Mailand)

(Dora Maar: 29 rue d'Astorg, um 1936, Photomontage; o.O.)

Die Gestalt der Muse stammt aus der klassischen griechischen Antike. Diese klingt noch an in Giorgio de Chiricos (1888-1978) "Beunruhigenden Musen" von 1916, in Form der strengen Gewandfalten, die wie Säulenkanneluren wirken. Seine Musen sind auf den Brettern des bühnenhaften Arrangements zu Standbildern erstarrt. Die Stehende bekrönt statt des Hauptes ein roh belassener Gliederpuppenkopf, der wie ein Punchingball wirkt, die mittlere zierte der Knauf eines Kleiderständers beziehungsweise einer Schneiderpuppe (mannequino), zudem ist sie hohl. Auch der Statue im Hintergrund fehlen die Gesichtszüge. Deutlicher als durch diese Gesichtslosigkeit, lässt sich kaum belegen, dass die Muse Projektionsfläche ist, dass ihr sämtliche Kostüme und Masken übergezogen werden können, dass sie als Gefäß dient und dass in sie alle Emotionen eingehen können.

De Chiricos verfremdende Kombinationen des Unvereinbaren und die daraus resultierende Rätselhaftigkeit empfanden die Surrealisten als wegweisend. Auch die Fotografin Dora Maar (Henriette Théodora Markovitch, 1909-1997) bediente sich des Vokabulars des italienischen Protosurrealisten. Die damalige Lebensgefährtin und Muse von Pablo Picasso, entwarf in ihrer Photomontage von 1936^{vi} eine seltsam unförmige Frauengestalt mit einem Schildkröten-Vogelkopf, in einer aus der Balance geratenen, quasi aufgeweichten Arkadenarchitektur. Keine Verführungsgeste, nicht der Hauch eines erotischen Appeals zeichnet die Sitzende aus, deren aufgedunsene Beine über dem Boden baumeln. Das zoomorphe Frauenmonster mit dem mächtigen Körper, signalisiert stattdessen eine doppelbödige Präsenz, zwischen Bedrohung und Hilflosigkeit.

Sowohl de Chirico als auch Maar unterminieren mit ihren deformierten und deplatzierten Musen das tradierte Idealbild der schönen, inspirierenden Frau. Die Muse scheint nicht mehr so selbstverständlich wie ehemals zu funktionieren.

4(René Magritte: Tentative de l'impossible, 1928; Öl auf Leinwand, 116 x 81 cm; Toyota Municipal Museum of Art)
(Paul Delvaux: Pygmalion, 1939, Öl auf Holz, 135 x 165 cm; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel)

Die Konsequenzen dieser Verweigerung für den künstlerischen Schöpfungsakt bleiben nicht aus. Im Jahr 1928 unternimmt René Magritte (1898-1967) einen Versuch, als malender Pygmalion seine Galathea zu erschaffen. Konzentriert bemüht sich der Maler, mit dem Pinsel sein weibliches Gegenüber aus dem Nichts herzustellen. Zwar ist die Frau in ihrer eingefrorenen Pose noch unvollendet, doch scheinbar schon aus Fleisch und Blut. Ihr Blick ins Leere signalisiert allerdings eine Abwendung von ihrem Schöpfer.

Versagt hier der künstlerische Schöpfungsakt? Magritte nennt sein Bild "Versuch des Unmöglichen".^{vii} Ovids Pygmalion-Mythos, das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers, hat im 20. Jahrhundert seine Überzeugungskraft so weit verloren, dass mit ihm gespielt werden kann. Paul Delvaux (1897-1994) hat in seinem "Pygmalion" betitelten Gemälde, auf den ersten Blick die Rollen von Bildhauer und Statue vertauscht. Hier tritt die Muse als Schöpferin in Erscheinung. Daher ließe sich das Bild einerseits und nahe liegend als zeitgemäße Aktualisierung des Mythos lesen, in dem die emanzipierte Muse als Künstlerin sich ihren Mann erschafft. Doch das Umkehr-Spiel mit den Geschlechterrollen ist bei Delvaux keineswegs eindeutig zu interpretieren, denn die Frau ist nackt und der Mann ein

unvollständiger Torso. Die Konfrontation des fragmentierten, unbeweglichen Jünglings mit der begehrenden, üppigen Nackten spricht eher für eine entgegen gesetzte Lesart. Der unbedeckte Frauenakt personifiziert hier einmal mehr die Vorstellung des 'Ewig-Weiblichen', gegen dessen überwältigende Präsenz der Pygmalion-Mann sich in abweisende Erstarrung flüchtet, um sich dieser Weiblichkeit nicht auszuliefern und seine Unabhängigkeit zu wahren.^{viii}

5(Man Ray: Target / Mire universelle, 1933/1971, Objekt, Gipsabdruck, Holzblöcke, optische Papiere, Aufl.: 10 Ex.; 66 x 50 x 23 cm)

(Dorothea Tanning: Les Trois Garces, 1953, Öl auf Leinwand, 65 x 53 cm; Slg. Creuzevault, Paris)

Mit den drei Grazien wird seit der klassischen griechischen Antike der weiblichen Schönheit gehuldigt, bietet dieses Motiv doch die Möglichkeit, den weiblichen Körper allseitig für den Betrachterblick zu präsentieren. Der begehrte Körper wird sozusagen ins Visier genommen, und es ist nur folgerichtig, wenn Man Ray seine Inszenierung der drei Grazien ironisch "Target" - "Ziel" oder auch "Zielscheibe" nennt. Der Untertitel lautet "Mire universelle" - "universelle Meßplatte". Mustergültig also soll der künstlerisch hergestellte weibliche Akt sein. Diesen Tatbestand unterstreichen die drei perfekten geometrischen Körper, die den gipsernen Frauenkörpern zugeordnet sind. Die Illusion der perfekten Normiertheit der weiblichen Körper lässt beinahe vergessen, dass sie nicht vollständig sind. Ihre Versehrtheit, das Fehlen von Köpfen und Extremitäten, ironisiert der rosafarbene Schaufensterpuppenarm.

Man Ray bedient sich zwar des überlieferten Vokabulars, doch hinterfragt er, auf ironische Weise, durch das Mittel der Zusammenstellung unzusammenhängender Objekte, die zumeist unkritisch übernommene alte Bildsprache. Er entlarvt die künstliche Konstruiertheit des klassisch-schönen Frauenbildes.

Ironie spricht gleichermaßen aus Dorothea Tannings (geb. 1910) Gemälde dreier, auf sehr spezielle Weise mutierter Grazien. Die spezifische Metamorphose der Schönheiten lässt sich auf ein Wortspiel zurückführen: "Les Trois Garces" notierte Tanning am unteren Bildrand, leicht zu verwechseln mit "Les Trois Grâces", wie die flüchtige Lesart glauben machen könnte. Tanning verleiht also nicht den römischen Göttinnen der Anmut Gestalt, die oft die Versammlung der Musen bereicherten, sondern drei Huren^{ix}. Bis auf die verführerisch bloßgelegte Leibesmitte schmückt die drei Wesen mit den Yorkshireterrier-Köpfen langes, flauschiges Hundehaar. Unter Bezugnahme auf die Bedeutung des Hundemotivs in der Antike, wandeln sich die Personifikationen der Schönheit zu Verkörperungen der

Schamlosigkeit. Die unterwürfig-anhänglichen, sich darbietenden Frauen als Schoßhündchen, vertreten die kultisch verehrten Schönheitsgöttinnen, beziehungsweise werden aus diesen abgeleitet und in ihrer Funktion mit diesen gleichgestellt. Dorothea Tanning formuliert in ihrer Darstellung eine Kritik am vorherrschenden eindimensionalen Weiblichkeitsentwurf. Tanning und Ray, die Künstlerin wie auch der Künstler, setzen sich beide mit tradierten Frauenbildern kritisch auseinander.

6(Valentine Hugo: Constellation / Konstellation (René Crevel, René Char, Paul Eluard, André Breton, Tristan Tzara, Benjamin Péret), 1935, Mischtechnik auf schwarzem Papier; o.O.) (Photomontage aus: La Révolution Surréaliste, Nr. 1, 1. Dezember 1924, S. 17: Die Surrealisten um eine Fotografie der Mörderin Germaine Berton gruppiert)

Der surrealistische Kosmos ist bevölkert von schönen, vorzugsweise nackten Musen, welche die Häupter, denen sie entsprungen sind, umkreisen. Die Malerin Valentine Hugo (1887-1968) entwirft in ihrem Bild "Constellation" - "Sternbild" eine sinnfällige Metapher für den Habitus der surrealistischen Literaten. Sie selbst oder andere Künstlerkolleginnen sind keine Sterne in diesem Kosmos.

"Die Frau ist das Wesen, das den größten Schatten und das größte Licht in unsere Träume wirft."^x Diesen pathetischen Spruch von Charles Baudelaire (1821-1867) zitieren die Surrealisten 1924 in der ersten Ausgabe ihrer Zeitschrift "La Révolution Surréaliste" unter einer Photomontage, welche in alphabetischer Reihenfolge die Portraits der Protagonisten um das Gesicht einer Frau herum gruppiert. Bei dieser Muse mit dem stechend-fixierenden Blick handelt es sich um die Mörderin Germaine Berton.^{xi} In ihrem programmatischen Gruppenportrait, der Hommage an die populäre Anarchistin, definieren sich die Surrealisten als Revolutionäre, unter Bezugnahme auf die Revolutionärin. Der politischen Attentäterin wird als Inbegriff der Revolution und der Liebe gehuldigt. Charakter und Status der Heldin stehen allerdings für eine typische Widersprüchlichkeit. In ihr, der gefährlichen weiblichen Symbolfigur, vereinigen sich Eros und Thanatos, die Prinzipien von Liebe und Tod. Das Beunruhigende und die tödliche Gefahr haben Gestalt gewonnen in der verehrten Mörderin im Zentrum, die für den zwiespältigen Topos der bedrohlichen Frau steht.

"Im Fokus dieser revolutionären Ästhetik befindet sich 'die Frau' (...) als jene Figur, die die größten Widersprüche in sich zu vereinigen vermag. Das surrealistische Programm der 'Vereinigung zweier scheinbar unvereinbarer Wirklichkeiten auf einer Ebene, die ihnen scheinbar nicht entspricht', wählt für seine künstlerische Methode die Frau als das 'Medium',

durch das diese entgegen gesetzten Wirklichkeiten zu einem über-wirklichen (surrealen) Ausdruck gelangen."^{xii}

"Dies ist also der Grund, warum die Frau ein doppeltes und täuschendes Antlitz hat: sie ist all das, was der Mann begehrt, und all das, was er nicht erlangt. ... Sie ist alles, das heißt, auf der Ebene des Unwesentlichen; sie ist all das Andere. Und als Andere ist sie anders als sie selbst, anders als von ihr zu erwarten wäre."

Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht, 1949

Die kastrierende und die phallische Frau

7(Man Ray: Tristan Tzara, 1921, Fotografie, Doppelbelichtung, Silbergelatinepapier, 10,7 x 7,8 cm; Centre Pompidou, Paris)

(Jindrich Styrsky: Collage, 1934; o.A.)

Die Surrealisten konstruieren in zahlreichen Bildern eine Frau, die sowohl Objekt des voyeuristischen Blicks und erotisches Fetischobjekt ist, als auch gleichzeitig Besitzerin des Blickes und Verkörperung zerstörerischer Aggressivität, die sich gegen Männer richtet. Dabei ist die Zerstörende oft auch selbst der Zerstörung anheim gegeben, das heißt fragmentiert oder in Auflösung begriffen. Dem verächtlichen Blick der riesenhaften, resoluten Schönen preisgegeben, wartet der Dichter Tristan Tzara (Samy Rosenstein, 1896-1963), fotografiert von Man Ray, ergeben auf seine Hinrichtung durch die sein Genick bedrohende Axt. Zwischen seidenbestrumpfte Frauenbeine mit hochhackigen Pumps, das Standardzeichen für erotischen Appeal, klemmt der tschechische Künstler Jindrich Styrsky (1899-1942) das kastrierende Instrument, ein scharfes Messer mit phallischem Griff.

8(Yves Tanguy: Erotische Zeichnung, 1928; o.A.)

(Man Ray: Erotique voilée, 1933, Fotografie, 30 x 24 cm; Musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)

Die phallische Frau ist ebenso gefährlich wie die kastrierende, bedarf sie doch der Männer nicht mehr. Sie wendet sich autoerotisch sich selbst oder ihren Geschlechtsgenossinnen zu, wie Yves Tanguy (1900-1955) in einer seiner erotischen Zeichnungen phantasiert.

In seiner Fotografie mit dem Titel "Erotique voilée" - "Verschleierte Erotik", unternimmt Man Ray 1933 den Versuch der Inszenierung der phallischen Frau, um ihr gleichzeitig diese Macht zu nehmen und das bewährte Frauenbild wieder herzustellen. Sein Modell, die Künstlerin Meret Oppenheim (1913-1985), steht hinter dem Rad einer Druckerpresse. Augenfällig ragt dem Betrachter der Griff des Druckmaschinenrades in Höhe des weiblichen Geschlechts

entgegen. Zudem werden die Brüste der Frau mit dem knabenhaften Körper ebenfalls durch das Rad verdeckt. Der Garçonschnitt betont ihren androgynen Charakter. Doch die Zähmung und Zurichtung der pseudo-phallischen Frau schlägt sich in ihrem demütig gesenkten Blick nieder, der sie zum betrachteten Objekt macht, statt sie zum machtvollen Subjekt zu erheben. Zudem ist in der Kombination des nackten Frauenkörpers mit der Maschine die Konfrontation zwischen Natur und Technik enthalten. Der Reproduktionsmaschine ist der weibliche Körper mit seiner reproduktiven Fähigkeit zugesellt. Sowohl die Druckmaschine als auch die Frau sind das Medium des Künstlers. Obwohl die Künstlerin Meret Oppenheim selbst Hand anlegt, lässt sich die Druckerschwärze auf ihrem Arm weniger als Indiz für ihre eigene Künstlerschaft auslegen, sondern eher als Hinweis darauf, dass von diesem weiblichen Körper wieder ein Bild, ein Abdruck entsteht - quod erat demonstrandum.

9(Germaine Krull: Mauritius, um 1929, Fotografie, Vintage, Silbergelatineabzug, 19,9 x 15 cm; Slg. Galerie 1900-2000, Marcel Fleiss, Paris)

(Hannah Höch: Dompteuse, um 1930, Fotomontage mit Collage, 35,5 x 26 cm; Kunsthaus Zürich, graphische Sammlung)

Einige surrealistische Künstlerinnen parodieren den von Männern gefürchteten Machtanspruch der Frau. Ein mit Armreifen geschmückter Frauenarm drückt eine zur willenlosen Gliederpuppe geschrumpfte Männergestalt zu Boden.^{xiii} Ebenso wie diese ironische Inszenierung der Fotografin Germaine Krull (1897-1985), ist die Collage von Hannah Höch (1889-1978) mit dem Titel "Dompteuse" eine Persiflage auf die dominante Frau, ausgestattet mit muskelbepackten Männerarmen. Der virilen Attitüde widerspricht jedoch der frauentypisch gesenkte Blick aus dem farblos-entkörperlichten Gesicht.

10(Max Ernst: Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: A.B., P.E. und der Maler, 1926, Öl auf Leinwand, 196 x 130 cm; Museum Ludwig, Köln)

(Meret Oppenheim: Ex voto - Der Würgeengel, 1931/32, Tinte und Aquarell, 34 x 17,5 cm; Slg. Birgit und Burkhard Wenger, Basel)

Immer wieder werden in der surrealistischen Kunst klassische Frauenbilder heraufbeschworen, um sie zu unterminieren oder zu zerstören, unter anderen auch das Bild der guten Mutter. Während bei Max Ernst die Jungfrau Maria, das Ur- und Vorbild der guten Mutter, unter den Augen der drei surrealistischen Anführer, das Jesuskind gründlich versohlt,^{xiv} entwirft Meret Oppenheim 1931 das dramatische Votivbild eines kindermordenden "Würgeengels".^{xv}

11(Wanda Wulz: Ich mit Katze, 1932, Fotografie, Doppelbelichtung; Museo Alinari, Slg. Zannier, Florenz)

(Leonor Fini: Sphinx, 1945, Öl; o.A.)

Nicht alle surrealistischen Künstlerinnen erheben den Anspruch auf ein neues Frauenbild. Einige sehen sich bevorzugt in Selbstinszenierungen, welche die klassischen Zuschreibungen an die katzenhaft-erotische Attraktivität des Weiblichen unterstreichen. Die italienische Fotografin Wanda Wulz (geb. 1903) verschmilzt auf einer mittels Doppelbelichtung hergestellten Fotografie, mit dem gleichermaßen anschmiegsamen wie krallenbewehrten Haustier. Der Männerphantasie der raubtierhaften weiblichen Erotik wird hier Rechnung getragen. Leonor Fini (1908-1996) versetzt sich, ebenfalls wenig originell, in die rätselhafte Sphinx. Weibliche Macht wird hier weniger über den Anspruch eines veränderten gesellschaftlichen oder auch künstlerischen Status' der Frauen definiert, sondern auf die erotische Macht über den Mann reduziert.

12(René Magritte: La Gacheuse, auf dem Einband des "Bulletin International du Surréalisme", Nr. 3, August 1935)

(Philippe Halsman: Dalis Akt-Schädel, um 1950, Fotografie, Gelatinesilber, 10,8 x 8,8 cm; Stiftung Gruber)

Das Weibliche wird im Surrealismus grundsätzlich als mehrdimensionales und ergo verwirrendes Phänomen aufgefasst. Positives: Weibliche Schönheit, geht mit Negativem: Bedrohlichkeit einher. Die bestürzende Botschaft, dass Eros und Thanatos, Liebe und Tod als gegensätzliche Prinzipien nicht ohne ihr jeweiliges Gegenteil gedacht und erlebt werden können, spricht aus zahlreichen Darstellungen. Der elegante Dandy Salvador Dali sieht sich, in einer Fotografie des befreundeten Fotografen Philippe Halsman (1906-1979), mit einem Totenschädel konfrontiert, der aus makellosen Frauenkörpern konstruiert ist.

Die Gleichsetzung der Frau mit dem Tod, verkündet programmatisch auch das "Bulletin Internationale du Surréalisme" im August 1935 auf seinem Titel, mit der Reproduktion eines Bildes von René Magritte (1898-1967). Die Bezeichnung der Zähnebleckenden Totenschädelfrau als "La Gacheuse" - "Die Spielverderberin", versucht das von ihr ausgehende, angsteinflößende Moment abzuschwächen und zu ironisieren. Das aggressive Potential des verführerischen Weiblichen wird zunächst verkündet, um es - in diesem Fall durch die verniedlichende Benennung - gleichzeitig zu verharmlosen.

r13(Meret Oppenheim: Röntgenaufnahme des Schädels Meret Oppenheim, 1964, Röntgenfotografie, 22,5 x 20,5 cm; Slg. Thomas Levy, Hamburg)

Die Symbolik der Gleichsetzung von Frau und Tod klingt nach in einem späten Selbstbildnis Meret Oppenheims. Indem sie - mittels einer Röntgenaufnahme - ihr Innerstes zu sehen gibt, entlarvt sie ihre legendäre Schönheit als vergängliche Maske über dem ‚Toten‘-Schädel im Kern. Ihre Durchleuchtung des Selbst lässt sich zudem als Demontage des männlich

geprägten Bildmythos von der tödlichen Bedrohung der erotischen Weiblichkeit lesen, gibt sie doch zu erkennen, dass auch das 'Ewig-Weibliche' selbst diesem unausweichlichen Auflösungs- und Zerstörungsprozess ausgeliefert ist. Somit relativiert sie das Stereotyp der Frau als männermordendem Subjekt.^{xvi}

"Sie ist keine bestimmte Person mehr, sondern eine Frau im Allgemeinen, die genauso gut die ganze Natur, die ganze Außenwelt sein kann, welche wir auf diese Weise zu beherrschen vermögen."

Michel Leiris: Das "caput mortum" oder die Frau des Alchimisten, 1931

Die naturalisierte Frau

14(Paul Delvaux: Morgendämmerung, 1937, Öl/Leinwand; o.O.)

(Marie Cernisova/Erminova alias Toyen: In den Adern schwelt Feuer, 1955)

Die Gleichsetzung der Frau mit dem Tod spricht von dem Moment der Vergänglichkeit, das sich insbesondere mit Weiblichkeit oder genauer: mit weiblicher Schönheit verbindet. Auch eine weitere, altüberlieferte Zuschreibung an die Frau: die Gleichsetzung mit der Natur, der die Vergänglichkeit einprogrammiert ist, findet sich im Werk surrealistischer Künstler und Künstlerinnen. Die Darstellungsmöglichkeiten reichen von einer Einbettung der Frau in den Naturzusammenhang bis hin zum vollständigen Verschmelzen des Weiblichen mit der Natur.

Paul Delvaux' "Morgendämmerung" lässt in den weiblichen Gestalten, deren untere Leibeshälfte zum Baumstamm mutiert ist, die mythologische Figur der Dryade, der Baumfrau anklingen. Vier Baumnympfen umringen einen schleifenumkränzten Spiegel auf einem Sockel, der eine weibliche Brustpartie reflektiert. Der ovale Ausschnitt kann als Öffnung, als Schlüsselloch gedeutet werden, durch den der voyeuristische Betrachterblick das begehrte erotische Symbol heimlich anschaut. Die fest verwurzelten Frauen sind auf ihren Platz gebannt, stumm kommunizieren sie in einer Gebärdensprache miteinander und wirken wie Gefangene ihrer floral verwandelten Körper.

Ein raffiniertes Spiel mit der überlieferten Naturikonographie, im Zusammenhang mit dem Frauenbild, unternimmt Toyen (1902-1980). Ein elegantes Kleid, aus einem einzigen, tiefgrünen Blatt geschneidert, das jedoch leere Hülle ist, dient als stellvertretendes Objekt für die Frau. Eine hellblaue Schleife betont die Leibesmitte, in der Höhe der Brüste eröffnen zwei Schlitze die Sicht auf ein leuchtendes, glühendes Gelb im Innern, von dem eine eruptive Kraft ausgeht. Diese Beobachtung unterstützt der Bildtitel: "In den Adern schwelt Feuer". Von Toyens magischem Naturkleid scheint eine gefährliche, mit erotischem Potential aufgeladene

Energie auszustrahlen. Doch die Besitzerin hat das Kleid abgestreift und mit ihm die Fremdzuschreibungen, die ihr üblicherweise wie ein Kostüm übergezogen werden. Von der Frau verlassen, wird das Kleid zum erotisch aufgeladenen Fetisch, doch dieser Fetisch (alias Natur) ist nicht die Frau selbst.

15(André Masson: Landschaft, Zeichnung, o.J., Tusche, 31,5 x 50 cm; Galerie Louise Leiris, Paris)

(Georgia O'Keeffe: Schwarze Iris III, 1926, Öl auf Leinwand, 91,4 x 74,9 cm; Metropolitan Museum of Art, New York)

Dem aus männlicher Sicht Gefährlichen, Verschlingenden der Naturhaftigkeit der Frau verleiht André Masson (1896-1987) Gestalt. Eine gigantische Frau mit geöffneten Schenkeln und aufragenden Brüsten strukturiert eine Landschaft. Der in ihre klaffende Schoßhöhle kriechende, kleine Mann begibt sich in Gefahr, ebenso wie die Winzlinge, die ihren steilen Busen zu erklimmen trachten. Massons Männeranziehende wie -bedrohende 'Mutter Erde' ist eine Bildgewordene seelische Binnenlandschaft, die von der männlichen Angst vor einer übermächtigen weiblichen Sexualität und von dem gleichzeitigen Wunsch nach der Rückkehr in den Mutterschoß zeugt.

Auch Georgia O'Keeffe (1887-1986) gestaltet subjektive Erlebnisräume der Natur, doch diese haben mit ihrer eigenen Körpererfahrung als Frau zu tun. O'Keeffe's visionäre "Schwarze Iris" thematisiert ebenfalls das weibliche Geschlecht, wendet es ins Naturhafte und abstrahiert es in Form einer botanisch bestimmbaren Blüte. Was die Künstlerin nicht direkt zu schildern wagt, wird naturalisiert und auch ein wenig romantisiert. Dabei trägt die Monumentalisierung zu einer surrealen Überhöhung bei. Die sexualisierte Lesart ist beabsichtigt und wird durch den sozusagen 'verblühten' Wirklichkeitsbezug heraufbeschworen.

16(Max Ernst: Die Einkleidung der Braut, 1939, Öl auf Leinwand, 130 x 96 cm; Slg. Peggy Guggenheim, Venedig)

(Dorothea Tanning: Birthday / Der Geburtstag, 1942, Öl auf Leinwand, 102 x 65 cm; Besitz der Künstlerin)

Symbolische Deutungsversuche im Sinne einer traditionellen Auslegung, führen bei der Analyse surrealistischer Bilder nicht selten in die Irre oder ins Leere. Wenn die Werke beispielsweise als Traumprotokolle entstanden sind, dann ist das Ensemble der Bildgegenstände ohne innere Bezüge, gibt es keine erzählenden Zusammenhänge, dominieren Irritationen und Verrätselungen, Verdichtungen und Verschiebungen, Bizarres und Dissonantes, das uneindeutig ist beziehungsweise mehrdeutig gelesen werden kann und muss.

Die Bildanalyse kommt insofern am ehesten einer Selbstanalyse gleich, und die Betrachtenden sehen sich selbst in das Angebot des Künstlers hinein.

Nichtsdestotrotz tauchen allgemeingültige Standard-Symbole auf - so wie es auch archetypische Traumsymbolik gibt -, die bestimmte Deutungen nahe legen, auch und gerade im Zusammenhang mit den Zuschreibungen an das Weibliche. In den Bildern des Künstlerpaares Dorothea Tanning und Max Ernst, die kompositorisch ähnlich strukturiert sind, werden Spiegel sowie tierartige Mischwesen mit dem Weiblichen in Zusammenhang gebracht. Realer und imaginärer Raum gehen ineinander über. Die unheimlichen Chimären sind Verbildlichungen unkontrollierbarer, sexueller Mächte wie auch psychotischer Zustände. Max Ernsts Braut stolziert in einem feuerroten Eulenkleid einher. Tanning tritt in ihrem Geburtstags-Selbstbildnis als Halbakt in einem Wurzelrock auf die Bildbühne.^{xvii} Das Wurzelwerk der verholzenden Schleppe (die auf den ovidischen Daphne-Mythos verweist), besteht aus ineinander verwachsenen weiblichen Leibern. Die Verschmelzung des Weiblichen mit dem Naturhaften, mit tierischen wie pflanzlichen Elementen, bestimmt sowohl die Fremdwahrnehmung der Frau durch den Mann, als auch ihre narzisstisch geprägte Selbstdarstellung.

17(Max Ernst: „Eve, la seule qui nous reste“ - „Eva, die einzige, die uns bleibt“, 1925, Öl/Lw; Nachlass Arp)

(Emilia Medkova: Wasserfall aus Haaren, 1949, Fotografie)

Im Werk surrealistischer Künstler und Künstlerinnen deutet die Mensch-Natur-Verschmelzung auf eine Spiegelung innerer Vorgänge. In der Naturgestalt offenbart sich das Verdrängte. Dabei nimmt die surrealistische Fauna und Flora nicht selten vollkommen die Gestalt des Weiblichen an, als vegetabile oder zoomorphe Frau. Als mit Holzhaaren verschleiertes Rätsel präsentiert Max Ernst 1925 „Eve, la seule qui nous reste“ - „Eva, die einzige, die uns bleibt“ (Öl/Lw, Nachlaß Arp) und vermittelt die Illusion der Verfestigung und endgültigen Verwandlung des Weiblichen in eine spezifische Naturgestalt. Die inszenierte Fotografie "Wasserfall aus Haaren" von Emilia Medkova ruft die Vorstellung des erotisch besetzten, poetischen Klischees vom wasserwellengleich wallenden Frauenhaar auf, um sie mittels des dünnen, struppigen Haarbüschels aus dem Wasserkran zu ironisieren. Medkova stellt die traditionelle Naturalisierung der Frau, deren körperlosen Schatten sie an die Wand projiziert, in Frage.

"La femme n'existe pas."

Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, 1939

Die zugerichtete und die zubereitete Frau

18(Cadavre Exquis / Erlesene Leiche, von: Victor Brauner, André Breton, Jacques Herold und Yves Tanguy, 1935, Bleistift; o.O.)

(Man Ray: Violon d'Ingres / Kiki / Steckenpferd, 1924, Fotografie, Silbergelatinepapier, 28,5 x 22,5 cm; Centre Georges Pompidou)

Die Umformung des Weiblichen beschränkt sich nicht auf die Sphäre der Natur. Die Möglichkeiten der Verwandlung unbegrenzt, wovon der Variantenreichtum der folgenden Bilderreihe im Schnelldurchlauf zeugt:

Die Frau wird mit einem Streichinstrument verschmolzen.

19(Max Ernst: Die Leimbereitung aus Knochen / La préparation de la colle d'os, 1921, Collage auf Karton, 7 x 11 cm; Privatsammlung, Courtesy Marc Blondeau S.A.)

(Das Festmahl anlässlich der Eröffnung der Internationalen Surrealistischen Ausstellung in der Galerie Cordier, Paris, 1959/60, Fotografie)

Die Frau wird zu klebrigem Leim aufgelöst und als köstliches Buffet dekoriert.

20(Pablo Picasso: Zeichnung aus den Carnets Dinard, 1928)

(Meret Oppenheim: Ma gouvernante / my nurse / mein Kindermädchen, 1936 (1936 zerstört, Replik 1976), Objekt: Schuhe, Tablett, Papier, verschnürt, ca. 20 x 30 x 15 cm; Moderna Museet, Stockholm)

Die Frau wird als Hammelkeule oder als Brathähnchen serviert.

21(Raoul Ubac (geb. 1910): Der Triumph der Unfruchtbarkeit, um 1936, Fotomontage; Slg. Jacques Hérold)

(Max Ernst: La Femme chancelante / Die schwankende Frau, 1923, Öl auf Leinwand, 130,5 x 97,5 cm; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)

Die Frau wird auf Stangen gespießt und mit Schraubzwingen fixiert.

22(René Magritte: Perspektive - Madame Récamier von David 1950, 1950, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm; Privatbesitz)

(Man Ray: Vénus restaurée, 1936/1971, Objekt, Gips und Strick, 10 Ex., 71 x 40 x 40 cm)

Die Frau wird gefesselt und eingesargt.

23(André Kertész (1894-1985): Distorsion Nr. 92, um 1932, Fotografie)

(Salvador Dalí: Jungfrau, durch Selbsteinhaltung geplagt von sodomitischen Phantasien, 1954, Öl auf Leinwand, 40,5 x 30,5 cm; Tate Gallery, London)

Die Frau wird verzerrt und zerstückelt.

24(Hans Bellmer (1902-1975): La Poupée, 1938/vor 1949, Fotografie, Vintage, Silbergelatineabzug, koloriert, 14 x 14 cm/14,4 x 14 cm/36,8 x 27,9 cm; versch. Sammlungen)

(Marcel Duchamp (1887-1968): Gegeben sind: 1. der Wasserfall, 2. das Leuchtgas, 1946/1966, Fotografie, Installation aus verschiedenen Materialien, rotierender Scheibe und Licht, mit Guckloch; Philadelphia Museum of Art)

Weibliche Sexualität wird nach Maßgabe männlichen Begehrens und männlicher Kontrolle inszeniert. Die Frau wird gequält und sexuell missbraucht - beziehungsweise die Künstler gestalten mit hintergründigem Zynismus Inszenierungen sadistischer Sexualität, welche den Betrachter in die Voyeursfalle tappen lassen und ihn dem erotisch aufgeladenen Bild der zugerichteten Frau ausliefern.

25(Wilhelm Freddie: Sex-Paralysappeal, 1936, Objekt, verschiedene Materialien, 70 cm; Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg)

(Oscar Dominguez: Elektrosexuelle Nähmaschine, 1934, Öl auf Leinwand, 100 x 80,5 cm; Galerie F.A. Petit, Paris)

Und schließlich wird die Frau zur "Elektrosexuellen Nähmaschine" und damit zur bildlichen Verkörperung der ästhetischen Devise der Surrealisten, die von der Schönheit der "unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch" spricht.^{xviii} Dieser rätselhafte Satz des Dichters Comte de Lautréamont (1846-1870),^{xix} der ebenso wenig wie das unheimliche Gemälde von Oscar Dominguez (1906-1958) einer Auslegung zugänglich ist, fordert den Verzicht auf eine Aufschlüsselung des Irrationalen. Das Prinzip der Kombination unzusammenhängender und teilweise nicht bestimmbarer Elemente, entspricht dem Traumerleben, dessen Inhalte sowohl irritieren wie verstören können, aber auch rein individuell zur Deutung und Sinnggebung persönlichen Erlebens herangezogen werden können. Die Vereinigung verschiedener, scheinbar unvereinbarer Wirklichkeiten, kann ausschließlich auf der Bildebene erfolgen. Allgemeingültigkeit und Verständlichkeit jedoch kann weder erwartet noch verlangt werden. Auf der Hand liegt einzig die sexuelle Komponente auch dieses Bildes, denn das Objekt der Zurichtung ist wiederum eine nackte Frauengestalt. Mit verhülltem Kopf ist sie einem gewaltigen Maschinenblock ausgeliefert. Ihre Beine werden von einem vegetabilem Organismus verschlungen, während aus einem Trichter Blut auf ihren entblößten Rücken rinnt. "Wesentlich bei der surrealistischen Weiblichkeitsinszenierung ist die immer wieder anzutreffende Verbindung zwischen dem weiblichen Körper und der Maschine, dem Automaten und mechanischen, physikalischen und chemischen Prozessen."^{xx}

Oft wird die Frau zur Puppe degradiert. Die Frauenbüste auf einem gedrechselten Postament, das sonst ehrwürdigen Häuptern vorbehalten ist, wird aufgespießt, in einen Rahmen gezwängt und von einer behandschuhten Pranke gepackt. Zwei Gläser als Relikte zweisamen

alkoholischen Exzesses, zerren an dem würgenden Strick um ihren Hals. Der ihrer Wange eintätowierte Phallus zielt auf ihre verführerisch signalroten Lippen. Ist dieser, von dem dänischen Surrealisten Wilhelm Freddie (1909-1995) mit unterschiedlichsten Attributen dekorierte Schaufensterpuppenkopf das verkörperte "Sex-Paralysappeal"? Dieser assoziationssträchtig zusammengesetzte Titel entspricht der Kombination der unvereinbaren Werkbestandteile. In den ‚Sex-Appeal‘ hat sich störend die ‚Paralyse‘ eingeschlichen. Führt die erotische Anziehungskraft des Weiblichen beim Mann zur Lähmung oder zur Gehirnerweichung^{xxi}? Verstört und wie gelähmt erscheint hier jedoch die Frauenpuppe mit dem abgewandten und demütig gesenkten Blick. Die Aussage dieses Werkes ist doppeldeutig. Es bleibt offen, ob die dargestellte Frau als Sexualobjekt der Lähmung anheim fällt oder doch der Mann, welcher der Anziehungskraft der schönen Frau ausgeliefert ist. Wie stets im Surrealismus, ist das einzig Sichere die Mehr- beziehungsweise Uneindeutigkeit.

26(Magritte: Le Viol /Die Vergewaltigung, 1934, Öl auf Leinwand, 72,4 x 53 cm; Slg. George Melly, London)

(Einband des Buches "Qu'est-ce que le Surréalisme" von André Breton, mit der Zeichnung "Le Viol" von René Magritte, 1934)

Die Ambivalenz, die Doppeldeutigkeit, ist wesentliches Moment auch des Gemäldes "Die Vergewaltigung" von René Magritte. Der Frau wird die erotische Verführung ins Gesicht und der Eros auf den Leib geschrieben. Der Leib wird als Gesicht und das Gesicht als Leib gedeutet. Magrittes Frauenkopf, als Frau ohne Kopf, beschreibt die Vergewaltigung der Frau durch den männlichen Blick. Überdies verweist das sexualisierte Leib-Gesicht auf Sigmund Freud (1856-1939), auf dessen Lehre sich die Surrealisten mit Vorliebe beriefen. Freud machte in seiner "Traumdeutung" "auf die so häufige Verlegung von unten nach oben aufmerksam, die im Dienste der Sexualverdrängung steht und vermöge welcher in der Hysterie allerlei Sensationen und Intentionen, die sich an den Genitalien abspielen sollten, wenigstens an anderen, einwandfreien Körperteilen realisiert werden können. Ein Fall von solcher Verlegung ist es auch, wenn in der Symbolik des unbewussten Denkens die Genitalien durch das Angesicht ersetzt werden."^{xxii} Das Ungeheuerliche, die archetypische Wucht von Magrittes Bilderfindung, die eine Umkehrung von Freuds These darstellt, beruht auf der ausdrücklichen Offenbarung der Verdrängung des Sexuellen.

"Was ist der Surrealismus?" Bietet Magrittes Bild "Vergewaltigung" eine Antwort auf diese Frage? Es ist insofern ein programmatisches Bild, als es zahlreiche Momente in sich vereinigt, die den Surrealismus ausmachen: die dem Traumerleben entlehnte Methode der Kombinatorik, die Verfremdung und Verwandlung der Alltagswelt, das Eindringen in die

Psyche, der Versuch einer Verbildlichung des Unbewussten, die Schilderung verborgener und heimlicher Gedanken und Gefühle, die Erforschung und Aufdeckung des Triebens und die überragende Rolle der Sexualität im menschlichen Dasein. Nicht die Aufklärung, sondern das Geheimnis, nicht die Ratio, sondern das Irrationale, nicht die Analyse, sondern die Hingabe an das Unbewusste und die sexuelle Triebenergie speist die Phantasie der Surrealisten. Weil Magrittes sensationelles und schockierendes, deformiertes Frauenbild die wesentlichen Inhalte des Surrealismus in sich birgt, schmückt es den Einband der Publikation des Grundsatzreferates „Was ist der Surrealismus?“ des surrealistischen Vordenkers André Breton.

27(Zwei Szenen der Eingangssequenz aus dem Film "Un Chien andalou" - "Der andalusische Hund" von Luis Bunuel und Salvador Dalí, 1928)

Im Surrealismus wird die Frau ständig konstruiert. "Der Mann macht sich das Bild des Weibes, und das Weib bildet sich nach diesem Bilde."^{xxiii} Dieser Satz von Friedrich Nietzsche (1844-1900) macht deutlich, warum die Surrealisten ihre Theorien mit Vorliebe durch das Bild der Frau illustrieren. Die Frau ist synonym, gleichbedeutend mit dem Bild. Die Frau *ist* das Bild. 'Die Frau als Bild'^{xxiv} ist Demonstrationsobjekt und Medium der revolutionären, bilderstürmerischen und ergo zerstörenden künstlerischen Methodik der Surrealisten.

Die Entsprechung von Frau und Bild, der allfällige Gebrauch des Frauenbildes, bedingt die Objekthaftigkeit und Passivität der Frau. Um diesen inaktiven Status des Weiblichen zu gewährleisten, muß der Frau, last but not least, der Blick genommen werden. Dies geschieht im Prolog des berühmten Filmes "Der andalusische Hund" von Luis Bunuel (1900-1983) und Salvador Dalí, mit einem brutalen Schnitt durch das weibliche Auge, mittels einer durch einen Mann geführten Rasierklinge.^{xxv} Die Frau als Objekt, muß diejenige bleiben, auf die der Blick fällt. - Diese Feststellung wirft die Frage auf, wie die Künstlerkolleginnen der Surrealisten mit einer derart festgeschriebenen Rolle der Frau, beziehungsweise der Festlegung der symbolischen und zumeist erotisch besetzten Darstellungen des Weiblichen umgegangen sind.

“Unter dieser Maske eine andere Maske. Ich werde nicht aufhören, alle diese Gesichter abzuziehen.”

Claude Cahun: Inschrift auf einer Illustration ihres Buches „Aveux non avenues“ - „Nichtige Bekenntnisse“, Taf. X, 1929/30

Die Frau als Spiegel contra Doppelung der Muse

28(André Masson: La Naissance des Oiseaux / Die Geburt der Vögel, Écriture Automatique / Automatische Zeichnung, 1925, Feder und Tusche, 42 x 31,5 cm; The Museum of Modern Art, New York)

(Programmatisches Gruppenportrait der Surrealisten von 1929, in alphabetischer Reihenfolge um das Ölgemälde "je ne vois pas la femme cachée dans la foret" / "ich sehe nicht die im Wald versteckte Frau" von René Magritte: Maxime Alexandre, Louis Aragon, André Breton, Luis Bunuel, Jean Caupenne, Salvador Dalí, Paul Eluard, Max Ernst, Marcel Fourier, Camille Goemans, René Magritte, Paul Nougé, Georges Sadoul, Yves Tanguy, André Thirion, Albert Valentin; S. 73 der Zeitschrift 'La Révolution Surréaliste', Nr. 12, 15. Dezember 1929)

Offiziell, das heißt in der Außen-, beziehungsweise Selbstdarstellung der Gruppe, kommt die surrealistische Künstlerin nicht vor. Dies belegen die programmatischen Gruppenportraits der sich ausschließlich männlich definierenden Avantgarde, von 1924 und 1929. In der Fotomontage von 1929 versetzen sich die Surrealisten in die Rolle von träumenden, der Realität enthobenen Medien, um ihre Bezugnahme auf den Traum und das Unbewusste zu visualisieren.^{xxvi} Gleichzeitig erklären sie ihre Unfähigkeit, den sich deutlich vor dem Dunkel abhebenden Frauenakt in ihrer Mitte wahrzunehmen - dies suggeriert die Inschrift, "ich sehe nicht die im Wald versteckte Frau", auf dem von den Gesichtern umringten Gemälde von Magritte. Deutlicher lässt sich kaum illustrieren und vielleicht auch selbstkritisch ironisieren, dass das Verhältnis der Surrealisten zu dem Objekt ihres Begehrens, zu der Frau, von Verkennung geprägt ist.

Als blicklose Individuen liefern sie sich zwar selbst den Blicken der Anderen aus, doch im wesentlichen sind die geschlossenen Augen als Hinweis auf die Definition des Surrealismus zu deuten, die André Breton 1924 im 'Ersten Manifest' formulierte: "SURREALISMUS, Subst., m. (Maskulinum – sic!) - Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung."^{xxvii} Der Ausfluss der unkontrollierten Hingabe an die Eingebungen, welche die Surrealisten in der 'Écriture Automatique', der automatischen Zeichnung, erprobten, ist erwartungsgemäß das Bild der Frau, wie André Massons Blatt "Geburt der Vögel" untermauert.

29(Edouard Louis Théodore Mesens (1903-1970): Masque servant à injurer les Esthètes / Maske zum Beleidigen der Ästheteten, 1929, Foto-Collage; ehem. Besitz des Künstlers)
(Man Ray: Coat-Stand / Kleiderständer, 1920, Fotografie, Silbergelatinepapier, 41 x 28,6 cm; Centre Georges Pompidou, Paris)

Die Frau wird zur Verkörperung und zur Trägerin der Botschaften der Surrealisten. Dazu wird sie kurzerhand mit einer Maske versehen, die ihre eigene Persönlichkeit neutralisiert. Auf die Maskierung lassen sich anschließend beliebig Botschaften jeglicher Art übertragen.

30(René Magritte: Der Gebrauch der Sprache, 1928, Öl auf Leinwand, 54,5 x 73 cm; Galerie Zwirner, Köln)

(Francis Picabia (1879-1953): Titelzeichnung für die Zeitschrift 'Littérature', Nr. 10, Mai 1923)

Der Körper der Frau wird willkürlich verwandelt, ge- und verformt. In den Körper der Frau lassen sich die zur Verbreitung bestimmten Botschaften einschreiben. Der Körper der Frau wird zur Sprache der Surrealisten.

31(Mannequins, 1938, aus der 'Surrealistischen Straße' bei der 'Exposition Internationale du Surréalisme' in der Galerie Beaux-Arts, Paris: Mannequins vor der Bekleidung sowie von Maurice Henri, Sonia Mossé, und Oscar Dominguez, fotografiert von Raoul Ubac, Vintage, Silbergelatineabzug, versch. Größe; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)

(André Masson: Mannequin, 1938, aus der 'Surrealistischen Straße' bei der 'Exposition Internationale du Surréalisme' in der Galerie Beaux-Arts, Paris)

Die Frau ist eine Schaufensterpuppe (eine moderne Galathea), der jeder surrealistische Pygmalion die bevorzugte Gestalt verleiht.^{xxviii} Die weibliche Figur ist ein Artefakt, ein Kunstkörper.^{xxix} Geschmückt mit Accessoires voll assoziativer Kraft, wird die Kunstfrau auf der 'Surrealistischen Straße' bei der Internationalen Surrealismusausstellung in Paris 1938 zum Fetisch. Die künstlerisch-künstlich verkörperte Weiblichkeit soll verführen und Begehren erzeugen, und sie steht für das bedrohliche 'Ewig-Weibliche', in der jeweiligen Bildsprache ihres Autors.

An der Zurichtung des Weiblichen beteiligte sich unter vielen Männern eine einzige Künstlerin, Sonia Mossé, die ihr Modell mit Blüten und Flechten, Käfern und Skorpionen der Naturalisierung unterwarf.

32(Kay Sage: Le Passage, 1956, Öl auf Leinwand, 91,5 x 71 cm; Slg. Wirth Davis, Dallas)

(Toyen: Die Schläferin, 1937, Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm; o.O.)

In der beliebig nutz- und variierbaren Puppe findet die Verkündigung des künstlerischen Schöpfungsmythos ihren Höhepunkt: des männlich gedachten, surrealistischen Künstler-Subjekts, der sich der Frau als Objekt, als Modell oder Muse bedient. Welcher Gegenstrategien können sich, vor diesem Hintergrund, die Künstlerinnen bedienen, um sich von den Zurichtungen zu distanzieren und den Ballast der Zuschreibungen abzuwerfen? Wie lassen sich neue Bilder der Frau entwerfen?

Eine wirkungsvolle Strategie, die der Verweigerung, findet ihren Ausdruck in den Gemälden "Die Passage" von Kay Sage (1898-1963) sowie "Die Schläferin" von Toyen. Als abgewandte Rückenfiguren verweigern sich beide Frauengestalten dem Betrachterblick. Toyens "Schläferin" entzieht zudem ihren Körper und bietet stattdessen lediglich eine starre, weiße Gewandhülle als Projektionsfläche an. Nicht nur Unberührbarkeit, auch Verletzlichkeit geht von den introvertierten, weiblichen Gestalten aus. Was auch immer die Blicke der abgewandten Frauen suchen oder was mit dem Schmetterlingsnetz eingefangen werden soll, bleibt ihr Geheimnis.

Beide Frauengestalten sind in eine karge, leblose, unheimliche Landschaft versetzt, die Unbewohnbarkeit suggeriert. Möglicherweise lassen sich Sages und Toyens Bildformulierungen als Hinweis auf ihren Wunsch nach einem Bild als Tabula Rasa, als leere Fläche oder unbesetzter Raum lesen, den sie völlig neu füllen und mit anderen, noch nicht festgelegten Bedeutungen versehen können. Indem dem Betrachter nichts bleibt als der Blick auf die abweisenden Rücken, wird er durch dieses ungewohnte und folglich enttäuschende Moment, mit seiner voyeuristischen Haltung konfrontiert. Die Frauen spiegeln nicht, wie üblich, den Betrachterblick zurück. Sie verweigern ihre Spiegelfunktion.^{xxx} Die beiden surrealistischen Künstlerinnen verarbeiten in ihren Bildern die Erkenntnis, dass es der Blick ist - der Blick des Künstlers oder des Betrachters -, der die Frau zum Bild macht.^{xxxi}

33(Herbert List: Lykabettos, 1937, Fotografie, Gelatinesilber, 28,1 x 23,2 cm; Slg. Gruber)
(Florence Henri: Selbstportrait, 1928, 39,3 x 25,5 cm; Kunstbibliothek Preußischer
Kulturbesitz, Berlin)

Die Spiegelfunktion der Frau für ihren Schöpfer oder Betrachter illustriert beispielhaft eine Fotografie von Herbert List (1903-1975). Das Gesicht der Frau vertritt der Spiegel. Während hier die narzistische Spiegelung des Künstler-Ichs oder des Betrachters im weiblichen Gegenüber ihren Ausdruck findet, arrangiert die Fotografin Florence Henri (1893-1982) in ihrem Selbstportrait eine narzistische Selbstspiegelung mit ironischem Akzent. Die Künstlerin verweigert sich als Frau im Bild dem direkten Blick, indem nur ihr Spiegelbild sichtbar ist. Die beiden, ihr gegenüber liegenden, spiegelnden Kugeln existieren dagegen jeweils doppelt, sowohl vor dem Spiegel als auch im Spiegel. Ihnen schreibt die Künstlerin die Stellvertreterfunktion für die weiblichen Brüste zu. Doch die kugeligen Körper sind nicht das erhoffte Objekt des Begehrens, sondern lassen es höchstens assoziieren und verweigern sich somit der Erwartungshaltung.

34(Frida Kahlo: Die zwei Fridas, 1939, Öl auf Leinwand, 173,5 x 173 cm; Museo de Arte Moderna, Mexico-Stadt)

(Claude Cahun: Selbstportrait, 1939, Fotografie, 10,5 x 8 cm; Slg. Jersey Museums Service, Jersey)

Wie Florence Henri versuchen viele Künstlerinnen, zu sich selbst beziehungsweise ihrem Bild ein neues Verhältnis zu gewinnen. Neben der Strategie der Verweigerung ist eine weitere Strategie die Nutzung des Mediums Spiegel, wie Elisabeth Lenk ausführt: "Das Verhältnis der Frau zu sich lässt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die ... vorweggenommenen Blicke der Anderen. (...) Es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück."^{xxxii} Eine Möglichkeit der Selbstfindung ist für die Künstlerin die Verdoppelung, die Vervielfachung, um auf diese Weise eine Andere werden zu können.^{xxxiii} Die bildliche Verdoppelung ermöglicht es, zu sich selbst eine Beziehung aufzunehmen.

Auch wenn die Verdoppelung des Selbst für eine innere Spaltung steht, wie bei Frida Kahlos (1907-1954) Gemälde "Die zwei Fridas", ist ihre Sichtbarmachung ein Mittel zu der Erkenntnis, dass der Selbsterhalt nur durch die Verbindung der einander widerstreitenden Seiten ihres Charakters gewährleistet ist, symbolisiert durch den gemeinsamen Blutkreislauf. Beide Seiten ihres Wesens brauchen einander, um sich zur vollständigen Persönlichkeit zur ergänzen.^{xxxiv}

Claude Cahuns (Lucy Schwob, 1894-1954) "Selbstportrait" ist ein raffiniertes Spiel mit den Positionen von Subjekt und Objekt. Sie selbst platziert sich hinter ihre Doppelgängerin, die sie mit diversen Signaturen der Weiblichkeit versehen hat: Blüten auf der Wange des Puppenkopfes und eine Kopfbedeckung aus Hortensien kennzeichnen die naturalisierte Frau, Spitzenkragen und Samtcape stehen für bürgerliche Eleganz. Doch das Gewand ist, wie bei Toyens "Schläferin", nur eine leere Hülle. Den weiblichen Körper ersetzt ein Kleiderständer, der an Man Rays "Kleiderständer"-Frau erinnert. Ihren eigenen Körper verhüllt die Künstlerin durch einen schlichten Umhang. Ihre Augen hält sie geschlossen, um dem Zwang zur Spiegelung des Betrachterblickes zu entgehen. Den zurückspiegelnden Blick der Frau überträgt sie auf ihre den Blick bannende (apothropäische) Puppe, die statt ihrer die Spiegelfunktion einnehmen und als Projektionsfläche dienen kann. Mit ihrer Doppelung als Selbst und als Puppe, ironisiert Cahun schließlich auch die Konzeptionen männlicher

Künstler, die zwischen sich als Vertreter des kreativen und geistigen Prinzips und der Frau als Körper und Materie trennen.

35(Lee Miller: Dorothea Tanning und Max Ernst, 1946, Fotografie)

(Claude Cahun: Que me veux-tu? 1928, Fotografie, 23 x 18 cm; Privatsammlung, Paris)

Den Maßstabsunterschied zwischen dem gigantischen Schöpfergenie und der zwergenhaften Puppenfrau, die sich gegen die geballte Kraft der männlichen Künstlerhand zu wehren sucht,^{xxxv} hat eine Frau, die Fotografin Lee Miller (1907-1978) inszeniert. Bei dieser Subjekt-Objekt-Konstellation handelt es sich um das Künstlerpaar Dorothea Tanning und Max Ernst. Das Künstlersubjekt hat seine Muse, die selbst Künstlerin ist, scheinbar fest im Griff. In Wahrheit jedoch – sozusagen auf dem Boden der Tatsachen - hat sich die Muse dem männlichen Griff entzogen: im Hintergrund stehend, blickt sie unbehelligt in den Himmel. Die Künstlerin möchte sich nicht mehr instrumentalisieren lassen. Anstelle der 'Bild-Frau' ist sie eine Frau, die selbst Bilder herstellt.

"Que me veux-tu?" - "Was willst Du mir?" fragt die Künstlerin Claude Cahun im Titel ihrer Fotografie ihr Alter Ego.^{xxxvi} Was will ihre Doppelgängerin, die sich seitlich ihrem Ohr zuneigt? Verkörpert sie ihre Inspiration? Traditionell wird das inspirierende Moment, von der Antike bis heute, personifiziert durch die weibliche Gestalt der Muse. Doch während ein männlicher Künstler die Muse außerhalb von sich finden oder erzeugen kann, müssen manche Künstlerinnen offenbar eine innere Spaltung herstellen, um sich selbst als Muse oder auch als androgynen Genius imaginieren und schöpferisch arbeiten zu können.^{xxxvii} Wie bei dieser per Doppelbelichtung inszenierten, androgynen Selbst-Doppelung von Claude Cahun, ist die Muse allerdings nicht extern zu verorten, sondern lässt sich als eine verinnerlichte deuten.^{xxxviii} Cahuns dyadisches, zweieiniges Doppel-Selbstportrait problematisiert nicht zuletzt den Zusammenhang zwischen Frau und Bild. Wer ist die originale Frau? Wer oder was ist das hergestellte Bild? Die Selbstdarstellung der Surrealistin zeigt und fordert die Einheit von beidem. Cahun erfindet ein Bild für ihre Wunschvorstellung: dass nämlich das Bild der Frau dann glaubwürdig ist und ihr gerecht wird, wenn es mit ihr identisch ist. - Kurz und knapp brachte die surrealistische Künstlerin Claude Cahun den Wunsch nach Wahrheit in den Bildern auf den Punkt: "Ich sehe mich, also bin ich."^{xxxix} - Diese, nicht nur für Surrealistinnen wünschenswerte, (nach-)cartesianische Erkenntnis möchte ich als Schlusswort stehen lassen.

Nachtrag

André Breton über Geheimnis und Absicht der surrealistischen Kunst. *"Um eine Frau, der man auf der Straße begegnet, zu beeindrucken."*

(André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, zit. nach: Metken, 1976, S. 40)

-
- ⁱ Es handelt sich bei den lebenden Personen um den Kreis um die Zeitschrift "Littérature". Auf den Schriftrollen sind folgende Namen verzeichnet: 1 René Crevel, 2 Philippe Soupault, 3 (Hans) Arp, 4 Max Ernst, 5 Max Morise, 6 Fedor Dostojewski, 7 Raffaele Sanzio, 8 Théodore Fraenkel, 9 Paul Eluard, 10 Jean Paulhan / 11 Benjamin Péret, 12 Louis Aragon, 13 André Breton, 14 (Theodor) Baargeld, 15 Giorgio di Chirico, 16 Gala Eluard, 17 Roberto Desnos. – Ernst greift auf die Bildtradition der philosophischen Disputa zurück; vgl.: Raffaels (1483-1520) Fresken in der Stanza della Segnatura des Vatikan, Rom: ‚Schule von Athen‘, 1509 oder ‚Disputa‘, 1510/11.
- ⁱⁱ Der Vater von Max Ernst war Lehrer an einer Taubstummschule, insofern war der Künstler mit dieser spezifischen Art der sprachlosen Verständigung vertraut. – Vgl.: Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde, Ausst.kat. Museum Ludwig, Köln 1991, S. 257-260.
- ⁱⁱⁱ Vgl.: Robert Desnos: Katalog der Max Ernst-Ausstellung, Galerie van Leer, 1926: "Die tiefen Augen Max Ernsts ermessen die Höhlen, in denen sich die Statuen tummeln und in denen die Maximen seiner Muse: Ernstine, stehen." - Die in dem Rendezvous-Bild enthaltene Geschichte spiegelt also das klassische Künstler-und-Muse-Modell. Max Ernst nimmt zudem verschiedene verschlüsselte Verweise auf Galas Musenfunktion in sein programmatisches Bild auf. Er selbst sitzt auf dem Schoß Fedor Dostojewskis, jenes russischen Autors, dessen Texte das Fließen des Unbewussten repräsentieren, das die Surrealisten anstrebten. - Vgl.: Gerd Bauer: Psychoanalyse und Parapsychologie. Der Surrealismus, in: Monika Wagner (Hg.): Moderne Kunst 1, Reinbek 1992, S. 308-328, ebd. S. 319. - Dostojewski ist ein Lieblingsautor der verehrten Gala Eluard. Ernst reklamiert für sich ergo bildlich die Verwandtschaft, die Vaterschaft Dostojewskis, um sich indirekt zu Gala in Beziehung zu setzen. - Neben Gala taucht Giorgio de Chirico (1888-1978) auf, doch nicht als Person, sondern als Denkmal. Die 'Pittura Metafisica' des in Italien lebenden Künstlers war Vorbild und Bezugspunkt für die Surrealisten. Aus diesem Grund erhebt Max Ernst den noch lebenden Künstler als Statue auf einen kannelierten Sockel. Dergestalt ähnelt de Chirico seinen "Beunruhigenden Musen" ("Die beunruhigenden Musen", 1917, Öl auf Leinwand, 97 x 66 cm; Slg. Gianni Mattioli, Mailand), denen er um 1915 wiederholt bildliche Gestalt verlieh. Der Rock Gala Eluards fältelt sich in die gleichen Kanneluren wie de Chiricos Säule. Mittels dieses formalen Kunstgriffes wird auf Gala die Gestalt der von de Chiricos Gemälden abgeleiteten Musen übertragen und ihre Rolle somit eindeutig identifiziert.
- ^{iv} Zu dem "sexuellen Netzwerk" innerhalb der Surrealistengruppe, vgl.: Laura Cottingham: Betrachtungen zu Claude Cahun, in: Ausst.kat.: Claude Cahun. Bilder, München 1997, S. 19-29, ebd. S. 25. Die ‚sexuelle Initiation‘ durch die Männer war Vorbedingung für die Zulassung der Frauen zum Surrealismus. Erst nachdem sie ihre Rollen als Modell/Muse/Geliebte erfüllt hatten, durften Frauen in den Künstlerinnenrang aufsteigen.
- ^v Dalí signierte einige seiner Bilder mit "Gala Salvador Dalí".

-
- ^{vi} 1937 veröffentlichte die surrealistische Gruppe Maars Arbeit in der Reihe der 'Surrealistischen Postkarten'.
- ^{vii} Der Versuch der Herstellung einer perfekten Illusion scheitert. Die Täuschung des Auges, die erst bild- und dann leibhaftig gewordene Muse führt zur Enttäuschung. "Der Pygmalionmythos, der dieser Konstellation zugrunde liegt, (geht) ins Leere. Dem modernen Künstler ist damit die sichere auktoriale Geste geraubt, mit der er als vom göttlichen Geist Inspirierter sein Geschöpf ins Leben rief. Wenn nämlich die Frage offen bleibt, ob die weibliche Figur Mensch oder Artefakt ist, verharrt die Verlebendigungsgeste in einem Zwischenstadium, das ihr Gelingen ebenso wie ihr Scheitern birgt. Damit aber stehen zwei Hauptpfeiler des kunsthistorischen Mythos zur Disposition: Der kreative Akt und das Künstlergenie." - Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen, in: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, hrsg. von Katharina Sykora und Pia Müller-Tamm, Düsseldorf 1999, S. 434f, ebd. S. 435.
- ^{viii} Vgl.: Verena Kuni: Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers im Surrealismus, in: Puppen, Körper, Automaten, 1999, S. 176-199, ebd. S. 178-179. - Schließlich kann Delvaux' Bild auch als anschauliche Illustration einer der berühmten Sentenzen André Bretons aus seinem ‚Ersten Manifest des Surrealismus‘ (1924) vereinnahmt werden: "Jene Idee, jene Frau berührt ihn, bestimmt ihn, weniger starr zu sein," heißt es in einem Abschnitt über die Eingebung. Zit. nach: André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, 1924, in: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente, hrsg. von Günter Metken, Stuttgart 1976, S. 21-50, ebd. S. 28. - Hier beschwört der geistige Anführer der surrealistischen Bewegung die klassische Musenfunktion, obgleich oder gerade weil sie sich in der Realität durchaus nicht mehr so einfach umsetzen lässt.
- ^{ix} 'Garce' entspr. frz. ugs.: Weibsbild, Hure.
- ^x "La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves." - Charles Baudelaire, 1821-1867.
- ^{xi} Die junge Anarchistin Germaine Berton hatte 1923 den rechtsradikalen, royalistischen Propagandisten Marius Plateau getötet. - Vgl. das Anagramm als potentielles, identifikatorisches Wortspiel: Berton - Breton. - Die Zeitschrift ‚La Révolution Surréaliste‘ erschien von 1925 bis 1929.
- ^{xii} Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 84.
- ^{xiii} Der hl. Mauritius ist der Schutzheilige der Infanterie, seine Hautfarbe ist schwarz.
- ^{xiv} Eine Reproduktion des Gemäldes war der Zeitschrift "La Révolution Surréaliste", 2/8, im Dezember 1926, S. 17, beigelegt. A.B. ist André Breton, P.E. Paul Eluard. - Vgl.: Roland Krischel: Klassisches im Ernst, in: Kölner Museums-Bulletin, Nr. 1, 1998, S. 4-18.
- ^{xv} Zur Deutung und zum biographischen Bezug, vgl. Friedrich Gross über das Bild in: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der französischen Revolution, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburg 1986, S. 249, Kat. 168.
- ^{xvi} Letztendlich ist ihr Selbstportrait aber auch die Botschaft von der Überwindung des Todes durch die Kunst, mittels eines eindringlichen Bildes, das von weiblicher Autorschaft kündigt.

^{xvii} 'Birthday' ist das bekannteste und ein Schlüsselbild im Werk Tannings, über das sie in ihren Lebenserinnerungen, mit dem Titel ‚Birthday‘, 1986, schreibt: "Zuerst gab es nur das eine Bild, ein Selbstporträt. Es war nach heutigen Maßstäben eine bescheidene Leinwand. Aber es füllte mein New Yorker Atelier, das hintere Zimmer der Wohnung, als wäre es immer schon dagewesen. Tatsächlich, es war das Zimmer; plötzlich, eines Tages war mir die faszinierende Flucht der Türen aufgefallen - Flur, Küche, Bad, Atelier -, die sich da ballten und meinen Blick reizten mit grotesken Flächen, Licht und Schatten, drohendem Öffnen und Schließen. Von da aus war es ein leichter Sprung hinüber in den Traum von zahllosen Türen."

^{xviii} Vgl.: Max Ernst: "The Image of Isidore Ducasse". Das Bild illustriert exakt Lautréamonts Satz. – Vgl. auch: Joseph Cornells "Frau und Nähmaschine", 1932, Collage; verschollen. Eine Frau ist in eine Nähmaschine eingespannt.

^{xix} Comte de Lautréamont war das Pseudonym von Isidore Lucien Ducasse, der 1869 in seinen "Gesängen des Maldoror" den ästhetischen Kernsatz der Surrealisten formulierte. Zit. nach: Comte de Lautréamont: Gesamtwerk, Heidelberg 1954, S. 250. – Vgl. auch das Objekt von Man Ray: "Das Rätsel des Isidore Ducasse", Verpackung, 1920/1971, 50 x 57 x 22 cm; Slg. Galerie Schwarz, Mailand. Hierbei handelt es sich um eine verpackte und verschnürte Nähmaschine.

^{xx} Eiblmayr, 1993, S. 199.

^{xxi} Die Progressive Paralyse ist die medizinische Bezeichnung für eine Gehirnerweichung als Spätfolge der Syphilis.

^{xxii} Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Studienausgabe, Bd. 2, Frankfurt 1972, S. 379. - Vgl.: Gerd Bauer: Psychoanalyse und Parapsychologie. Der Surrealismus, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 6, Tübingen 1990, S. 11-48, Ebd. S. 40-42.

^{xxiii} Friedrich Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft, 1882/87. Philosophische Aphorismen.

^{xxiv} Vgl.: Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993.

^{xxv} Script des Drehbuches von Luis Bunuel und Salvador Dalí veröffentlicht in der Zeitschrift ‚La Révolution Surréaliste‘. Abdruck in: Metken, 1976, S. 337-343. - Zur Analogie von Frau und Bild in "Un Chien Andalou", vgl.: Eiblmayr, 1993, S. 89.

^{xxvi} Vgl.: Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde, Ausst.kat. Museum Ludwig, Köln 1991, S. 257-260.

^{xxvii} André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, 1924; zit. nach: Metken, 1976, S. 21-45, ebd. S. 36.

^{xxviii} Vgl.: Kuni, 1999, S. 194-196.

^{xxix} "Das sind," so Breton im ‚Ersten Surrealistischen Manifest‘, "die romantischen Ruinen, das moderne Mannequin ..., das geeignet ist, die menschliche Phantasie eine Zeitlang zu beschäftigen." - André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, in: Metken, 1976, S. 30.

^{xxx} Vgl.: Virginia Woolf: "Frauen haben über Jahrhunderte hinweg als Spiegel gedient mit der magischen und köstlichen Kraft, das Bild des Mannes in doppelter Größe wiederzugeben. ... Welcher Art der Gebrauch in zivilisierten Gesellschaften auch sein mag, Spiegel sind für alle gewalttätigen und heroischen Handlungen unentbehrlich. Deshalb bestehen Napoleon und Mussolini beide so nachdrücklich auf der Unterlegenheit der Frauen, denn wenn sie nicht unterlegen wären, würden sie aufhören, zu vergrößern. Das hilft teilweise zu erklären, warum Frauen für Männer oft so notwendig sind. Und es hilft zu erklären, wie sehr sie von ihrer Kritik beunruhigt werden; wie unmöglich es den Frauen ist, zu sagen, dieses Buch ist schlecht, dieses Bild ist schwach, oder was immer es sein mag, ohne weitaus mehr Zorn zu erregen als ein Mann, der dieselbe Kritik ausspricht. Denn wenn sie anfängt, die Wahrheit zu sagen, schrumpft das Spiegelbild; seine Lebentüchtigkeit schrumpft zusammen. Wie wird er in Zukunft Urteile fällen, Wilde zivilisieren, Gesetze machen, Bücher schreiben, sich aufputzen und auf Banketts Reden halten, wenn er sich nicht wenigstens zum Frühstück und Abendessen in doppelter Größe sieht? ... Das Spiegelbild ist von äußerster Wichtigkeit, weil es die Lebenskraft auflädt: es stimuliert das Nervensystem. Nimm es ihnen weg, und die Männer sterben wie der Drogenabhängige, dem man sein Kokain entzieht." Virginia Woolf, 1882-1941: *A Room of One's Own*", 1928.

^{xxx} Generell geht der Künstler beziehungsweise der Betrachter in die Frauengestalt ein und seine Projektionen werden von dieser ‚Bild-Frau‘ reflektiert.

^{xxxii} Elisabeth Lenk: Die sich selbst verdoppelnde Frau, in: *Frauen, Kunst, Kulturgeschichte. Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, Berlin 1976, S. 84. - Vgl. auch.: Eiblmayr, 1993. S. 151f.

^{xxxiii} Hierbei geht es nicht um die narzistische Identifikation mit dem fremdbestimmten, idealisierten Spiegelbild, wie es beispielsweise im Werk Leonor Finis zu finden ist.

^{xxxiv} Nach der Scheidung von Diego Rivera stellte sich die Tochter einer Mexikanerin und eines Deutschen in den verschiedenen Kleidern der beiden Länder dar. Ihr mexikanisch geprägtes Ich in der Tehuana-Tracht, das Rivera bevorzugte, mit dem heilenden Amulett in der Hand, hat die größeren Überlebenschancen, während das in der mexikanischen Heimat kultur- und möglicherweise auch selbstentfremdete, europäische Alter Ego im weißen Spitzengewand, an seinem offenen Herzen zu verbluten droht.

^{xxxv} Vgl.: Cottingham, 1997, S. 25, zur "geballten männlichen Kontrolle" und deren sexueller Dominanz.

^{xxxvi} Vgl.: Peter Weibel: *Alias Aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade*, in: *Ausst.kat.: Claude Cahun*, 1997, S. 31-42. Weibel bezeichnet Claude Cahun als "vielleicht die erste Künstlerin der Kunstgeschichte, die über die Identifizierung der Frau durch den Mann triumphiert." (S. 41).- Vgl.: Gertrude Stein, 1874-1946: *Jedermanns Autobiographie*, 1933: "Das einzige war dabei dass ich es war die das Genie war, es gibt keinen Grund dafür aber ich war es ..." - Vgl.: Niklas Luhmann: *Frauen*,

Männer und George Spencer Brown, 1988: "Geleitet durch die Unterscheidung von Mann und Frau kommt man nicht von selbst darauf, dass es dritte Möglichkeiten geben könnte." - Vgl.: Elizabeth Stuart: Die Muse? Katalog 1995: "In den Arbeiten der Künstlerinnen ... steht das Konzept der Selbsterneuerung durch Transformation im Mittelpunkt. Für sie verwandelt sich die Muse vom sichtbaren Bild in ein unsichtbares Mittel der Verwandlung."

^{xxxvii} Vgl.: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994.

^{xxxviii} Das von Cahun entworfene, androgyne Modell kann als Strategie gedeutet werden, die dazu dient, die traditionell weiblich konnotierte Inspirationsquelle nutzen zu können und gleichzeitig den eigenen Genius zu aktivieren. In ihren phantasiereichen, poetischen Selbstinszenierungen führt Cahun den gleichberechtigten Austausch beider Energien vor und konstituiert sich selbstbewusst als komplementäres Subjekt, in dem die fruchtbare Fusion der gegengeschlechtlichen Kräfte erfahrbar ist. - Vgl.: Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein (1928), Frankfurt 1993, S. 113f, S. 119f: "Erst wenn diese Fusion stattfindet, ist der Geist ganz fruchtbar gemacht und kann alle seine Fähigkeiten anwenden." - "Es muß eine Vereinigung der Gegensätze vollzogen werden. (...) ... seinen Geist im Dunkel Hochzeit feiern lassen." – Als Lesbierin wurde Claude Cahun vom heterosexuell orientierten Kreis der Surrealisten abgelehnt. Vgl.: Cottingham, 1997, S: 25f. Eine Lesbierin bedroht die männliche Kontrolle weiblicher Sexualität. Einzig Cahuns politisches Engagement für den Kommunismus machte Cahun akzeptabel für André Breton.

^{xxxix} Vgl.: René Descartes (1596-1650): „Diese Erkenntnis: ich denke, also bin ich, ist von allen die erste und zuverlässigste“, aus: Principia philosophiae, 1644, bzw. verkürzt bereits 1637 in seinen Discours de la méthode: „Je pense, donc je suis - Cogito, ergo sum.“