

**Zwischenräume und Autofiktionen**  
**in den Werken von Leonora Carrington und Remedios Varo**

Doris G. Eibl

**1. Über das Politische einer Text- und Bildkunst, die uns aufregt**

Eine von mir hochgeschätzte nordamerikanische Autorin und liebe Brieffreundin meinte vor einigen Jahren bei einem unserer seltenen, aber dafür für mich umso prägenderen Treffen, dass hinter jedem Text- oder Bildkunstwerk, das es versteht, uns auf diese bestimmte beunruhigende und aufregende Art und Weise in seinen Bann zu ziehen, eine Frage steht, die als Frage etwas taugt und die in der literarischen bzw. künstlerischen Arbeit in all ihren Facetten ausgeleuchtet, durchleuchtet, präzisiert, zugespitzt wird, ohne dass wir, die wir diese Arbeit rezipieren, dieser Frage als konkreter Frage notwendigerweise gewahr werden. Wenn ich das Wort "aufregend" verwende, dann in der Vielschichtigkeit seiner Bedeutungen, im Sinne eines Text- oder Bildkunstwerkes, das uns nicht los lässt, weil es so aufregend neu und anders ist, und das uns gleichzeitig aufregt, weil es sich uns entzieht. Weil wir in ihm nicht das wiedererkennen, was wir selbstverständlich zu wissen glauben, weil es sich uns als Spiegel verweigert. Weil es uns nicht die konkreten Antworten gibt, die wir uns erhoffen, sondern uns eben eine oder auch viele Fragen suggeriert.

Literatur- bzw. Kulturwissenschaftlerinnen kommen nicht umhin, die gesellschaftliche Funktion von etwa Text- und Bildkunst immer wieder aufs Neue zu erkunden. Für meine nordamerikanische Brieffreundin besteht eine wesentliche gesellschaftliche Funktion von Text- und Bildkunst darin, den Individuen in den Gesellschaften die geradezu ungeheuerliche Erkenntnis zu ermöglichen, dass die Realität, in der sie ihre Existenz sicher verankert wissen, weil sie in ihr leben und vor allem überleben, eine Realitätskonvention ist, eine Art Vereinbarung, eine Abmachung, eine Regelung, wenn man so will, eben eine Version der Dinge unter vielen, eine Erzählung unter vielen. Diese eine Version der Dinge sichert eine gewisse Lesbarkeit der Welt und des Selbst, könnte aber genauso gut eine andere sein. Indem Text- und Bildkunst andere, überraschende bzw. nicht oder nicht selbstverständlich in den

Begriff zu bekommende Versionen inszenieren, erschließen sie Möglichkeiten, andere Räume, und verweisen auf das, was sich noch nicht ereignet hat, auf Erneuerung, Veränderungen, Metamorphosen, kurz gesagt darauf, dass alles so sein kann, wie es ist, aber nicht so sein muß. Sie verweisen auf die Dynamik zwischen Sagbarem und Unsagbarem, Sichtbarem und Unsichtbarem. So verstanden sind Text- und Bildkunst eminent politische gesellschaftliche Praktiken, d.h. – um mit den Worten von Jacques Rancière zu sprechen – sie sind politisch in der Art und Weise, wie sie in "die Aufteilung des Sinnlichen" eingreifen, "die die Welt, die wir bewohnen, definiert: die Weise, in der sie für uns sichtbar ist und in der dieses Sichtbare sich sagen läßt, und die Fähigkeiten und Unfähigkeiten, die dadurch zu Tage treten."<sup>1</sup> (17)

Ein solches Verständnis von Text- und Bildkunst distanziert sich von dem, was gemeinhin als Repräsentationsfunktion von Kunst bezeichnet wird, und sieht Kunst nicht zuletzt als Experimentierfeld, wo sich nichts von selbst versteht. Versatzstücke von Realität werden so unerhört kombiniert, das, was üblich ist, und das, was unüblich ist (kurz das Gehörige und das Ungehörige), werden so eindrücklich verrückt, Wiedererkennungsmomente so radikal dekonstruiert oder überhaupt verweigert, dass uns Leserinnen und Leser, Betrachterinnen und Betrachter ein unheimlicher Schwindel, manchmal sogar Ekel erfaßt. Wir wollen aus diesem Bildernonsens, aus diesem Klangrohr, aus dieser Textzumutung, aus diesem Sprachausfluß, aus dieser elektrisierenden und unsere Nerven strapazierenden, verwundernden Aufgeregtheit heraus, und vielleicht doch dann auch wieder hinein. Denn die Verwunderung, die "admiration", angesichts des unerhört Neuen und des unbegreifbar Anderen ist eine Leidenschaft, wie wir spätestens seit Descartes wissen, also ein höchst ambivalenter Zustand – wie uns alle die Erfahrung gelehrt hat.

## **2. Kurz über die Avantgarde, was Leonora Carrington und Remedios Varo mit dem Surrealismus zu tun haben und das eigentlich Interessante**

Zu allen Zeiten war es der Avantgarde – und ich verwende hier einen weiten Begriff von Avantgarde - eigen zu schockieren, Menschen aufzuregen, aber in erster Linie wohl, sich an die Grenzen des Denkbaren, des Sagbaren, des Darstellbaren heranzuarbeiten, sich diesen Grenzen anzunähern, sie zu verschieben und Denkräume zu erschließen. Über die Avantgarden insbesondere der ersten Hälfte des 20. Jhs. sagt der französische Philosoph Jean-

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, Wien: Passagen Verlag 2008; *Politique de la littérature*, Paris: Galilée 2007: "[...] intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nos habitons: la façon dont il est pour nous visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là." (15)

François Lyotard, sie hätten auf künstlerischer und literarischer Ebene eine Reihe von Fragen vorweggenommen, die ab den 1960er Jahren auf theoretisch-philosophisch-wissenschaftlicher Ebene einen Paradigmenwechsel einleiteten. Lange bevor sie als Konzepte und schließlich als Kategorien die wissenschaftlichen Diskursfelder eroberten, zeigten sich etwa im Surrealismus Spuren von Fragen nach der Bedeutung der sprachlichen Ordnung für den Ein- und Ausschluß von Dingen und nach den Möglichkeiten, das Individuelle und Mannigfaltige, das Situative und Vorreflexive, das Neue und Unbegrenzte, das Heterogene und Ambivalente, das Nichtidentische und das Bewußtsein von Differenz, das Außen und andere der Vernunft zu erschließen.

Die Arbeiten von Leonora Carrington und Remedios Varo, die ich ihnen heute vorstellen möchte, sind aus diesem Geist entstanden, der sich gegen eine Sprache, auch eine Bildsprache stellt, die (sinnliche) Vielfalt in vorgefertigte Schemata drängt. Obwohl beide nie offizielle Mitglieder der surrealistischen Gruppe um André Breton waren, kann man sagen, dass sie insbesondere in den 1930er Jahren ganz wesentlich vom surrealistischen Denken beeinflusst wurden, was unter anderem, aber nicht nur, auf die Liebesbeziehung Leonora Carringtons mit Max Ernst und jener Remedios Varos mit Benjamin Péret zurückgeführt werden kann, die ihrerseits zum harten Kern der surrealistischen Bewegung gehörten. Tatsächlich haben sich beide Künstlerinnen bereits vor ihren Begegnungen mit Max Ernst und Benjamin Péret für surrealistische Praktiken interessiert, und hat insbesondere Remedios Varo in Barcelona im Kreis der *Logicofobistas* seit den frühen 1930er Jahren surrealistisch gearbeitet. Was beide Künstlerinnen aber zu ganz spezifischen Fragestellungen führte und sie vom klassischen Surrealismus abgrenzte, war einerseits ihr Frausein in einer patriarchalen Gesellschaft und in einer von männlichen Fantasmen dominierten Avantgarde, andererseits ihre Exilerfahrung in der Neuen Welt, wohin beide 1941 vor den Wirren des 2. Weltkriegs flohen. Sowohl Leonora Carrington als auch Remedios Varo inszenieren in ihren Werken Maskerade, untergraben Geschlechterrollen, zelebrieren Hybridität und Métissage in einer eigenwilligen Prononciertheit, die dem Zwischen den Sprachen, Zwischen den Bilderwelten, Zwischen den Mythen und den Kulturen im weitesten Sinne geschuldet ist, wobei sie sich in ihren Text- und Bildzwischenräumen als mögliche Identitäten unentwegt neu entwerfen. Ganz besonders interessant sind bei beiden Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, die Korrespondenzen zwischen Text und Bild, die Art und Weise, in der Text und Bild in einen andauernden Dialog treten und das Horazsche "ut pictura poiesis" (wie in der Malerei so in der Dichtung) sehr originell aktualisieren bzw. Leonardo da Vincis Feststellung, die Malerei sei eine Dichtung, die man sieht, illustrieren. Man hat tatsächlich den Eindruck, dass beide Malerinnen ihre

Gemälde wie Texte konstruieren, d.h., dass sie die narrativen Möglichkeiten der Bildkunst in einer Weise ausschöpfen, die sie in Relation zur mittelalterlichen Malerei stellt, während ihre Texte nicht nur die bildliche Imaginationsfähigkeit der Leser strapazieren, sondern nicht selten auch mit Ekphraseis gespickt sind bzw. einzelne Text in ihrer Gesamtheit als solche gelten können. Das Dazwischen spielt also nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern insbesondere auch auf der formalen Ebene eine zentrale Rolle und wird von Leonora Carrington und Remedios Varo bewußt ausgereizt.

### **3. Noch Kürzer über "Zwischenraum" und "Autofiktion"**

Nach mindestens zwei Jahrzehnten der theoretischen Diskussion um das Konzept des kulturellen Zwischenraums im Sog der Arbeiten von Edward W. Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak et al. ist der Begriff "Zwischenraum" nunmehr so stark konnotiert, dass man ein ganze Vorlesung über seine Verwendung in den Humanwissenschaften halten könnte. Ich verstehe den "Zwischenraum" hier und heute essentiell als ästhetischen Zwischenraum, als gewollt instabiles Bedeutungsspiel in einem Text- oder Bildkunstwerk, als ein Bedeutungsspiel, welches aus der Deplazierung und Dekontextualisierung von Figuren und Gegenständen, der Konfrontation gegensätzlicher kulturell definierter Versatzstücke sowie aus dem Aufeinandertreffen kulturell differenter Sprachbilder und Bildzeichen eine aufregende Spannung und Bewegung gewinnt.

Die Arbeiten von Leonora Carrington und Remedios Varo sind durchwegs autobiographisch markiert, was nicht weiter verwunderlich ist. Den Surrealisten gilt die Aufhebung der Trennung von Leben und Kunst bzw. Poesie als Prinzip, und Poesie sei hier ganz und gar in seiner altgriechischen Bedeutung von poiein (tun, machen, wirken, kreieren) verstanden. "Vivre la poésie", Dichtung leben und das Leben in der Dichtung auf seine Möglichkeiten hin ausloten. Allerdings haben wir es bei Leonora Carrington und Remedios Varo über autobiographische Elemente im traditionellen Sinne hinaus mit einer fiktionalen Ausdeutung realer Ereignisse, realer Erfahrungen zu tun, was man eventuell als Autofiktion bezeichnen könnte. Ich verwende diesen Begriff, weil das schöne "écriture de soi" sich so schlecht ins Deutsche übersetzen läßt: Selbstschrift. Der Begriff Autofiktion ist nämlich insofern problematisch, als er im Augenblick in den Literaturwissenschaften noch sehr kontrovers diskutiert wird und von formal transgressiven Autobiographien bis hin zu Wirkliches und Imaginäres vermischenden Texten alles möglich unter sich subsumiert. Autofiktion muß also vorerst noch als ein Konzept gelten, mit dem man sich leicht arrangiert, das aber in vielerlei Hinsicht sehr vage bleibt.

#### **4. Biographische Notizen und Veranschaulichungen der autofiktionalen Dimension ihres Schaffens am Beispiel von Leonora Carringtons frühen und Remedios Varos späten Bildern**

Es fällt mir unglaublich schwer, die so sehr bewegten Biographien von Leonora Carrington und Remedios Varo in aller Kürze abzuhandeln. Aus Zeitgründen werde ich, wie schon gesagt, nur auf Leonora Carrington genauer eingehen, sie finden aber auf dem Handout äquivalente Beispiele zu Remedios Varo. Ich denke, man versteht beide Biographien leichter, wenn man vorweg zur Kenntnis nimmt, dass beiden ein unglaublich ausgeprägtes Verlangen nach Selbstbestimmung sozusagen in die Wiege gelegt wurde. Remedios Varos zweiter Mann, Walter Gruen, meinte in einem Interview mit Janet Kaplan, Varos wichtigste Biographin, "no matter how much freedom (she) might have had as a girl, she would never have felt it was enough." (24) Und obwohl insbesondere die junge Leonora Carrington der Inbegriff der von den Surrealisten beschworenen "femme enfant" war, stand für sie nie außer Frage, dass sie ihre Bestimmung nicht in der Rolle der Muse sah, sondern einen selbständigen künstlerischen Weg gehen würde.

##### **4.1 Leonora Carrington**

Leonora Carrington wurde 1917 in eine vermögende Industriellenfamilie geboren. Ihre Eltern stellten an ihre Tochter ganz präzise Erwartungen, die diese systematisch enttäuschte. Sie wurde zweimal von einer Internatschule verwiesen, mußte ihre Schulbildung im Ausland, zunächst in Florenz, dann in Paris, abschließen, wurde zwar bei Hof eingeführt, enttäuschte aber die Hoffnungen ihrer Mutter, sie würde in die britische Aristokratie einheiraten. 1936 ging sie gegen den Willen ihrer Eltern als Kunststudentin nach London, brannte schließlich 1937 – sie hatte sich in Max Ernst verliebt – nach Paris durch und bewegte sich dort als Geliebte von Ernst im engsten Kreis der Surrealisten. Ab dem Sommer 1938 wohnten L. Carrington und Max Ernst bis 1941 in Saint-Martin d'Ardèche, wo sie das von ihnen erworbene alte Haus in ein surrealistisch-groteskes Kunstwerk verwandelten. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde Max Ernst, wie viele andere deutsche und österreichische Staatsbürger, 1939 ein erstes Mal und 1940 ein zweites Mal in einem Lager interniert, was die 23-jährige Leonora psychisch so sehr belastete, dass sie nach der spontanen Flucht nach Spanien an einer Psychose erkrankte. Von Madrid aus wurde sie auf die Intervention ihrer Familie hin in eine psychiatrische Klinik in Santander eingewiesen, mit Cardiazol behandelt und erst nach drei Monaten wieder entlassen. Von Lissabon aus sollte sie in ein Sanatorium nach Südafrika gebracht werden, entkam aber der von der Familie

engagierten Aufsichtsperson, flüchtete an die mexikanische Botschaft, heiratete den Diplomat Renato Leduc und ging mit ihm zunächst nach New York und dann 1942 nach Mexico City, wo sie bis heute lebt.

Zwei zentrale Aspekte der hier kurz skizzierten, sagen wir, "europäischen" Biographie, werden sowohl in Leonora Carringtons literarischem als auch in ihrem künstlerischen Schaffen autofiktional bearbeitet: einerseits die Auflehnung gegen das großbürgerliche Milieu ihres Elternhauses und dessen Erwartungen an die junge Frau, andererseits die ihr zugedachte Rolle in der zwar mit leidenschaftlicher Intensität gelebten, aber doch ambivalenten Beziehung zu Max Ernst. Auf einem Bild, das 1947 in Mexiko entstand, sehen wir Leonoras Elternhaus in einer idyllischen Szenerie, die sie als weiße Gestalt fluchtartig verläßt. Am Wegrand drücken onirische Gestalten, eine fliegt sogar, ihr überraschtes Entsetzen aus. Was Leonora, die sich in ihren Bildern immer wieder als weiße Gestalt inszeniert, zu fliehen sucht, illustriert die Künstlerin etwa mit dem Ölgemälde *The Meal of Lord Candlestick* (1938). Wenn sie über ihre Familie spricht, gibt sie dieser den Namen *Candlestick*, Kerzenleuchter. Essen, Nippen, Verschlingen. Orgie, Perversion, Kannibalismus, Verwesung. Die schockierend, gewalttätige, abstoßende Szene parodiert gewissermaßen die aristokratisch-großbürgerliche Zügellosigkeit im rituellen Mahl, die darin kulminiert, dass die Dame in Rot ganz rechts ein männliches Kind mit der Gabel aufspießt. Dies erinnert etwa auch an einen Satz in ihrem Text *"The Seventh House"*, in dem die Figur der Virginia Fur erzählt: "I was forced to live on lost sheepdog, and occasionally mutton or child." (4) Man könnte auf dieses Bild bezogen von einer subversiven Ästhetik des "schönen Schreckens" sprechen, in jedem Fall fungieren bereits in dieser frühen Periode Essen und Küche als zentrale Momente der Auflehnung, welche dann in der mexikanischen Epoche eine Schlüsselrolle einnehmen werden. Die Identität der zweiten Figur von rechts ist nur schwer zu identifizieren: ein Frauengesicht mit Pferdehals und Hyänenmähe? Beide Tiere würden auf Leonora Carringtons animalische alter ego verweisen. Die Hyäne nimmt nicht nur in ihrem vielleicht berühmtesten Selbstportrait *The Inn of the Dawn Horse* (1937/38) eine prominente Position ein, sondern stellt auch die stinkende Protagonistin in der frühen Kurzerzählung *"La débutante"*: Eine Debütantin überredet eine Hyäne, an ihrer Stelle auf den von der Mutter arrangierten Ball zu gehen. Um nicht erkannt zu werden, muß die Hyäne das Hausmädchen töten und sich aus ihrem Gesicht eine Maske basteln. Dummerweise fliegt der Betrug auf:

Und schon stürzte meine Mutter herein, bleich vor Wut. "Wir hatten uns gerade zu Tisch gesetzt", sagte sie, "als das Ding, das auf deinem Platz saß, aufsprang und rief: 'Ich rieche etwas streng, nicht wahr? Nun ja, ich esse ja auch keine Kuchen.'

Darauf riß es sich das Gesicht herunter und fraß es auf. Ein mächtiger Satz, und schon war es durch das Fenster verschwunden." (13)

Die als Debütantin verkleidete Hyäne illustriert geradezu beispielhaft den Widerspruch zwischen dem inneren Ich und der Maske konventioneller Feminität, der Leonora sich als junge Frau zu entziehen suchte. Sowohl *The Meal of Lord Candelstick* als auch "La débutante" erinnern nicht zuletzt auch an Julia Kristevas Definition des Abjekten. In *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) stellt Kristeva fest, dass es nicht unbedingt ein Mangel an Sauberkeit oder Gesundheit ist, der in uns Ekel und Zurückweisung hervorruft. Was uns eigentlich abstößt ist alles, was unsere Identität, das System, die Ordnung stört. Das, was die Grenzen nicht respektiert, die vorgeschriebenen Positionen, die Regeln. Das Dazwischen, das Ambivalente, das Zusammengesetzte stört uns, das Animalische im Menschen, ganz so wie Leonora Carrington es in Text und Bild ausgestaltet. Nicht ohne Humor, sei dazugesagt.

In *Self-Portrait/The Inn of the Dawn Horse* formieren Hyäne, weißes Pferd und weißes Schaukelpferd zusammen mit der androgyn dargestellten Leonora eine Art magisches Viereck. Leonora Carrington begann dieses Bild noch 1937 in London und stellte es 1938 in Paris fertig. Die Haltung der auf einem anthropomorphen Fauteuil sitzenden Leonora spiegelt sich in jener der Hyäne, deren pralle Zitzen in Kontrast zur brustlosen und in männlicher Pose dargestellten Carrington stehen. Der starre Blick Leonoras suggeriert einen hypnotischen Zustand, ihre weiße Reiterhose verweist auf das weiße Pferd, das in der freien Natur galoppiert, während das rot-blaue Fauteuil die Frau zu verschlingen droht. Das Schaukelpferd scheint zu einem Sprung ins Freie anzusetzen, wobei es interessant ist zu wissen, dass Leonora 1937 in Paris ein Schaukelpferd erwarb, mit dem Max Ernst auf mehreren Fotos von Homer Saint-Gaudens für das *Life Magazine* zu sehen ist. Die Gegenüberstellung des weißen Schaukelpferdes im Innenraum und des galoppierenden weißen Pferdes in der freien Natur erzeugt eine besondere Spannung, die sich zusammen mit weiteren Bildern und Texten zu einer spannenden Aussage verdichtet. Obwohl Leonora Carrington sich schon immer für Pferde begeisterte, wurde das weiße Pferd erst mit der Beziehung zu Max Ernst zu jenem alter ego, das ihr Gesamtwerk durchzieht. Dass sich Leonora so sehr mit dem Tier Pferd identifizierte – sie ging so weit, einen Dankesbrief an den Leiter des Konzentrationslagers L'Argentière u.a. mit einem Pferdekopf zu signieren – hatte vielleicht mit ihrer Funktion als Windsbraut in Max Ernsts Leben zu tun, die dieser wiederholt in Pferdegestalt auf die Leinwand brachte. Vielleicht war sich Leonora Carrington bereits zu Beginn ihrer Beziehung mit Max Ernst der ihr eigentlich widerstrebenden Rolle als surrealistische Muse bewußt. In

jedem Fall deutet dies das 1939 entstandene Portrait of Max Ernst an. In einer arktischen Landschaft thront im Hintergrund, in Sphinxpose zu Eis erstarrt, das weiße Pferd, während Max Ernst als Loplop, der Vogeloberste (das animalische alter ego des Künstlers), Vogel, Mensch und Fisch in einem, eine Laterne oder magische Glaskugel trägt, in der ein Pferd gefangen ist, das ihm Licht spendet (?), ihm den Weg weist (?), so wie die mysteriös exaltierte Kindfrau oder etwa die Verrückte dem Surrealisten als Muse zur Erkenntnis der anderen Art verhilft. Dass Pferd und Schaukelpferd auch in ihren Texten agieren, sei hier nur en passant festgehalten. Ich hoffe in jedem Fall, dass ich ihnen eine Idee des Zusammenspiels nicht nur von Text und Bild, sondern auch des Ineinanderfließens von Lebenswirklichkeit und Fiktion vermitteln konnte, und sie beim Betrachten der Bilder das Unheimliche und Abjekte, das sie evozieren, nachvollziehen können.

##### **5. Mexiko als Zwischenraum am Beispiel von Leonora Carringtons *Das Höhrrohr* (um 1950; publiziert 1974)**

Obwohl Leonora Carrington und Remedios Varo sich bereits in Paris getroffen hatten, war ihre Begegnung in Mexiko eine Offenbarung. In einem Interview mit Whitney Chadwick sagte Leonora Carrington: "Remedios' presence in Mexico changed my life." (1986, 40) Beide, insbesondere aber Carrington, die noch kaum Spanisch sprach, hatten Mühe, in Mexico City künstlerisch Fuß zu fassen, und verkehrten einige Jahre vor allem im Kreis der europäischen Exilkünstler. Ihre in Mexiko entstandenen Arbeiten sind geprägt von einer sehr komplexen Rezeption des Exillandes, die zwischen extremer Fremdheit und Faszination oszilliert und nicht zuletzt auch vom Gefühl der Ausgrenzung gekennzeichnet ist. Noch in den 1960er Jahren äußerten sich mexikanische Kunsthistoriker mitunter sehr herablassend zum in ihren Augen nicht vorhandenen Verständnis der mexikanischen Kultur in den Arbeiten der Exilkünstler. Dass Leonora Carrington und Remedios Varo sich intensiv mit der mittelamerikanischen Kultur und v.a. jener der Indios auseinandersetzten, ist allerdings nicht von der Hand zu weisen. Ende der 1950er Jahre bekam Leonora Carrington den Auftrag der mexikanischen Regierung, für das Anthropologische Museum in Mexico City ein Mural zu gestalten. Dieses Mural trägt nicht nur in jeder Hinsicht ihre Handschrift, sondern steht auch für ein "Dazwischen" par excellence. Sie hat es 1963 als *El mundo mágico de los Mayas* fertig gestellt, einer ihrer ganz seltenen mexikanischen Titel. Ein ähnlicher Auftrag an Remedios Varo wurde von dieser leider nie zu Ende geführt.

In jedem Fall erlaubte ihnen ihre intensive Freundschaft, in der konstruktiven Atmosphäre gegenseitiger Unterstützung eine jeweils ganz individuelle Bildsprache zu entwickeln. Viele



Jahre lang trafen sie sich täglich, erzählten sich Träume, Alpträume, Ängste, Obsessionen und ihre intimsten Geheimnisse. Beide interessierten sich für Alchimie und Okkultes und richteten sich im wahrsten Sinne des Wortes eine Hexenküche ein, womit wir wieder bei der Küche und beim Essen wären, und Alchimie, Okkultes und Essen spielen auch in *Das Hörrohr* eine zentrale Rolle. Carringtons 1974 zunächst auf frz. publizierter Roman ist in jeder Hinsicht eine ganz außergewöhnliche Hommage an ihre Freundin, die ihrerseits die Freundschaft in XY verewigte.

Inhalt in aller Kürze, extrem vereinfacht und fahrlässig lückenhaft: Die Geschichte spielt in Mexico City. Marian Leatherby (alias Leonora Carrington) schenkt ihrer Freundin Carmella Velásquez (alias Remedios Varo) das Ei, das ihre Henne am Morgen gelegt hat, die kahlköpfige Carmella der schwerhörigen und zahnlosen Marian, die übrigens auch einen Oberlippenbart trägt,<sup>2</sup> den sie sehr hübsch findet, ein kunstvoll gearbeitetes Hörrohr. Dank dieses Hörrohrs erfährt Marian, dass ihre Familie sie in die Altersresidenz "Bruderschaft der Quelle des Lichts" abschieben will, welche sich schließlich als Schloß mit Parkanlage und zahlreichen surrealistisch anmutenden Pavillons entpuppt. So trennen sich die Wege von Carmella und Marian, allerdings nur für kurze Zeit. Infolge eines Polsprungs versinkt nämlich nicht nur Mexiko, sondern die ganze Nordhalbkugel im Chaos einer beginnenden Eiszeit. Nicht zuletzt Dank der materiellen Mittel von Carmella, die in der Zwischenzeit in ihrem Garten eine Ölquelle entdeckt hat und reich geworden ist, nützen die Greisinnen den Moment der Anarchie und erobern, begleitet von einer Armee aus Bienen, Wölfen, einem Briefträger, einem chinesischen Chauffeur, dem Mischwesen Anubeth und dessen barock anmutenden atombetriebenen Luftschiff den heiligen Gral zurück, welcher der großen Göttin Hécate Zam Pollum einst geraubt worden war.

Dieser unglaublich dichte Text kann sehr unterschiedlich interpretiert werden, und eine gyn/ökologische Lektüre wäre sicher sehr ergiebig, sollte allerdings Carringtons Humor und Selbstironie nicht unterschätzen. Was uns hier nun interessieren soll, ist vor allem seine Thematisierung des Zwischenraums sowie die Frage, ob und inwiefern der Text ein Dazwischen formal umsetzt. In einem Brief an Henri Parisot schreibt Leonora Carrington (wohl um 1960): "Seit Langem träume ich davon, Mexiko zu entkommen. Aber ich habe es bereits im Blut. [...] all die schrecklichen und angsteinflößenden Seiten Mexikos, den Toteskult, die ummantelnde Gleichgültigkeit der Menschen, die Kruste ewigen Schmutzes und die okkulte und schwere Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit." (Chénieux-G. 1983, 15)

---

<sup>2</sup> "In der Tat habe ich einen kurzen grauen Bart, den konventionelle Menschen abstoßend finden würden. Ich persönlich finde ihn eher stattlich." (9/10)

Aus den Zeilen an Parisot und auch aus einer Reihe von Textstellen in *Das Hörrohr* sprechen ein gewisses Heimweh nach Europa, insbesondere nach den Landschaften Englands und dem mythischen Lappland der Märchen von Hans-Christian Andersen.

Ich habe dieses Land nie verstehen können und fürchte nun langsam, dass ich nie mehr wieder in den Norden zurückkehren werde, nie wieder von hier fortkomme. Aber ich darf die Hoffnung nicht aufgeben, Wunder können geschehen und geschehen sogar oft. [...] vielleicht gibt es einen Zauberbann, der mich in diesem Land festhält. Irgendwann werde ich wohl herausfinden, warum ich hier so lange geblieben bin, wiewohl ich glücklich von Rentieren und Schnee, Kirschbäumen, Wiesen und Drosselgesang träume. (9)

Marian alias Leonora verweist auf die schwierige Beziehung zu ihrem Gastland, auf einen Zauber, welchen dieses vielleicht auf sie ausübt, so wie im Brief an Parisot von einer Art Ansteckung die Rede ist: Sie habe Mexiko bereits, wie einen Virus, im Blut. In jedem Fall wird in diesen kurzen Passagen ein Dazwischen-Sein evoziert, das anders, als es die Theorie beschreibt, nicht unbedingt dynamisierend, sondern vielmehr lähmend ist und das meiner Meinung nach weniger ein "Zwischen-zwei-Ländern-Sein" als vielmehr ein "Zwischen-Geburt-und-Tod-Sein" thematisiert. Aber Leonora Carrington wäre nicht Leonora Carrington würde sie es bei einer metaphorisch gestalteten Feststellung über die unausweichliche Endlichkeit der menschlichen Existenz belassen. Das Wunder, das sie sich wünscht, geschieht in Form eines Polsprungs, der Mexiko in eine Schneelandschaft, also in ein Lappland verwandelt, was Marian am Ende des Romans in Anlehnung an ein berühmtes Proverb wie folgt kommentiert: "Wenn die alte Dame nicht nach Lappland reisen kann, dann muß Lappland zur alten Dame kommen." (218) Ein Polsprung für jemanden, der den heiligen Gral rettet, ist schließlich nicht zuviel verlangt.

Über die Thematisierung der Migrationserfahrung und der *conditio humana* zwischen Geburt und Tod hinaus haben wir es im Falle des *Hörrohrs* aber vor allem mit einem Text zu tun der alle Regel des Ein- und Ausschlusses aufhebt, der sich keiner Gattung zuordnen läßt und den thematisch auf den Punkt zu bringen geradezu unmöglich ist. Welchen Überzeugungen ist er verpflichtet? Ist er surrealistisch oder feministisch? Verrät er ein alchemistisches Engagement oder etwa gar esoterische Hysterie? Ist er dem magischen Realismus verpflichtet, muss er der Fantastik zugeordnet werden, oder handelt es sich etwa um Science Fiction? Die Fragen, die dieser Text aufwirft, und die mitunter unangenehme Spannung, die er erzeugt, resultieren ziemlich sicher aus der originellen intertextuellen Verknüpfung extrem disparater Elemente sowie der durch den ganzen Text andauernden und ironischen Verschiebung der Perspektive. Susan Rubin Suleiman nennt *Das Hörrohr* eine "carnavalesque accumulation of intertexts"

und bringt es damit auf den Punkt: *Das Hörrohr* ist tatsächlich eine Ansammlung von narrativen Tableaux, die von Bibelzitat bis zum technologischen Fantasma, von der Artussage über zahlreiche Anspielungen auf die griechische und keltische Mythologie bis hin zur Verherrlichung der alchimistischen Tradition und der kämpferischen und gleichzeitig humoristischen Einbeziehung matriarchaler Mythen reicht. Carrington zieht also alle Register und präsentiert ein im positiven Sinne eklektisches Ganzes, das man gerne als postmoderne Bricolage "avant la lettre" bezeichnen würde.

Wenn man sich die Gestaltung dieser Bricolage genauer ansieht, kommt man nicht umhin, sie mit den Prinzipien der surrealistischen Collagetechnik in Verbindung zu bringen: Formal und inhaltlich Stimmiges wird aufgebrochen, Fragmente werden neu zusammengesetzt. Ohne den geringsten Versuch, Bruchstellen, Nähte oder Narben verstecken zu wollen, was allerdings den surrealistischen Prinzipien widerspricht, spielt die Kollagistin mit den Strukturen selbst, um aus ihnen neue Realitäten, d.h. neue Fiktionen entstehen zu lassen. *Das Hörrohr* ist tatsächlich eine ausgesprochen gelungene Collage und unglaublich präzise durchdacht. Aber es ist ohnehin so, dass bereits zu Beginn des Romans jeglicher Zweifel ob der auctoritas der Erzählerin über ihre Erzählung mit einem Satz vom Tisch gewischt wird: "Ich schweife ab, doch denken sie nicht, mein Geist wandere durch die Gegend. Er wandert immer nur so weit wie ich ihn haben will." (10)

**6. "Wann kommst Du damit zu Ende?", soll Julius der II gefragt haben. "Wenn ich damit fertig bin", soll Michelangelo geantwortet haben.**

Aber ich werde mich trotzdem kurz halten. Obwohl ich hier letztlich vor allem über Leonora Carrington gesprochen habe, gelten meine abschließenden Überlegungen auch Remedios Varo. Wenn ich über die Werke der beiden Schriftstellerinnen und Künstlerinnen nachdenke (und das tue ich oft, denn sie sind u.a. Thema meiner Habilitationsschrift, die im Entstehen begriffen ist), wenn ich also über ihre Werke nachdenke und mir die hoffentlich gute Frage stelle, was genau ihre Besonderheit ausmacht, was genau ihre Identitätssuche definiert, die man von den Anfängen an nachzeichnen kann, dann komme ich immer wieder zum Schluß, dass es ihr konsequentes Denken des Zwischenraums ist, das ihnen für ihre Zeit so innovative Wege erschlossen hat. Und an diesem Punkt muss ich immer an das denken, was Alexis Nouss als "pensée métisse" im Gegensatz zu einer "pensée métissée" bezeichnet. Die "pensée métisse" beruht auf einem Konzept von Métissage, das vorsieht, dass sich die einzelnen Komponenten begegnen, verbinden, sich neu zusammensetzen ohne ihre Integrität, ihre Singularität zu verlieren. Für Alexis Nouss ist eine "pensée métisse" ein Denken, das Konflikt,

Spannung und Transformation zuläßt, das die Erfahrung der Enteignung macht und das Andere im Selbst erkennt. Auf dem Weg vom Monadischen zum Nomadischen entwickelt sich die "pensée métisse" zu einem widerständigen Denken, das Ordnungen in Frage stellt, anzweifelt, aufbricht, auch wenn einem dabei schwindelt. Als "(m)étis", so Alexis Nouss, "on ne marche pas droit, le long d'une ligne identitaire bien tracée". (Als Métis geht man nicht gerade, einer geraden Identitätslinie entlang) Man taumelt. Man fantasiert und redet ungereimtes Zeug. Man schweift ab und irrt herum und schwankt zwischen zwei Dingen. In den Arbeiten von Leonora Carrington und Remedios Varo findet man überall diese "pensée métisse", die sich im Oszillieren zwischen Autobiographie und Fiktion, zwischen Erlebtem und Erfundenem, zwischen Rationalem und Irrationalem, zwischen dem einem und dem anderen, dem Männlichen und dem Weiblichen, dem Menschlichen und dem Animalischen artikuliert. Beider Werke zeugen von einer stetigen Suche, und ich bin zum Schluß gekommen, dass diese Suche in erster Linie darin besteht, Fragen zu finden, auf die es noch keine "schablonierten" Antworten gibt.