

FANTASTISCHE FRAUEN. SURREALE WELTEN VON MERET OPPENHEIM BIS FRIDA KAHLO

Ausstellungsrezension: *Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 13. Februar – 5. Juli 2020*



Rezensiert von
Michelle Sturm-Müller

In Zeiten der Corona-Pandemie und des *Social Distancing* – den großen gesellschaftlichen Herausforderungen auch während der Laufzeit der Ausstellung *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, die Gegenstand dieser Besprechung ist – sind Inspiration und Einfallsreichtum besonders erwünscht. Derzeit zirkuliert eine Vielzahl von ironisch-witzigen *Art Memes* im Internet, die beispielsweise Munchs maskierten *Schrei* oder die *Mona Lisa* mit einem Stapel Toilettenpapier zeigen. Eine Idee der Amsterdamerinnen Anneloes Officier und Floor de Weger weckte besonders die mediale Aufmerksamkeit. Ihr Instagram-Account *tussenkunstenquarantaine* („zwischen Kunst und Quarantäne“) hat innerhalb kürzester Zeit über 270.000 Follower angezogen und erweist sich als so originell, dass online auf verschiedenen Plattformen darüber berichtet wird – unter anderem auch im *Schirn Magazin*.¹ Die Challenge: Man soll, indem man sich selbst in entsprechender Pose und mit möglichst passender Kleidung inszeniert, mithilfe von drei Dingen, die man gerade zu Hause findet, ein berühmtes Kunstwerk nachstellen, sein Ergebnis anschließend foto-

¹
Der folgende Abschnitt bezieht sich auf: Elena Schmidt, Zwischen Kunst und Quarantäne, in: *Schirn Mag* 4, Mai 2020, https://www.schirn.de/magazin/schirn_tipps/2020/zwischen_kunst_und_quarantaene/ (25.01.2021).

grafieren und mit dem passenden Hashtag in den Sozialen Medien teilen. Im Fall von Officier und de Weger waren es eine Knolle Knoblauch, ein Tischläufer und ein Tuch, mit denen sie Jan Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* inszenierten.²

Der Einfall, Kunstwerke durch Einsatz des eigenen Körpers zu imitieren, um sich selbst zum *Tableau Vivant* zu machen, war schon im 18. Jahrhundert nicht nur in Lady Emma Hamiltons Salon oder auf Theaterbühnen Anlass medialer Spiele. Die sozialen Medien erweitern diese Möglichkeiten um ein Vielfaches. Das Spektrum der Bilder, die auf *tussenkunstenquarantaine* versammelt sind, ist sehr breit, nahezu unüberschaubar. Auffällig ist jedoch, dass auf vielen der geposteten Fotos weibliche Modelle zu sehen sind, seien es von Künstlern festgehaltene Musen und Modelle, seien es Selbstbildnisse von Künstlerinnen.

Wie groß die Popularität dieser Bilder ist, die ein globales Sharing erreichen, zeigt sich daran, dass die Schirn eigens dafür einen Hashtag entwickelt hat: Besucher*innen wurden dazu aufgefordert, unter *#schirnhomies* ihre Fotos zu teilen und die Schirn auf Fotos zu taggen, wenn das nachgeahmte Kunstwerk aus ihrer Ausstellung stammt. Und tatsächlich finden sich online einige Nachstellungen jener Werke, die in der Frankfurter Schau *Fantastische Frauen* bis in den Sommer 2020 gezeigt wurden. Am häufigsten imitiert wurden die nachdenklichen Selbstporträts Frida Kahlos, darunter das *Selbstbildnis mit Dornenhalsband*, das der Ausstellung als Plakatmotiv dient. Kahlo ist in den sozialen Medien eines der populärsten Vorbilder für Inszenierungen, bei denen das Setting, zumeist im Grünen verortet, mithilfe von Plüschtieren, Toilettenpapierrollen oder Putzmitteln nachgestellt wird. Um das Bild zu vervollständigen, schminken sich die Protagonistinnen des Reenactments bisweilen auf auffällige Weise die Augenbrauen – Kahlos Markenzeichen und Erkennungsmerkmal der Merchandising-Artikel, die zu ihr und ihrer Kunst verkauft werden.

Viele der kreativen Akteur*innen, die diese ironisch-witzigen Nachahmungen ins Netz stellen, sind nicht nur von surrealistischer Kunst inspiriert, sondern kreieren ihrerseits surreal anmutende Bildwelten. Das selbstbewusste Auftreten der Fotograf*innen und ihre moderne Auseinandersetzung mit der Kunst erinnert an die Künstlerinnen, die zu ihrer Zeit ebenfalls als fortschrittlich galten und mutig ihre Karriere an der Seite ihrer männlichen Kollegen vorantrieben. Die Surrealistinnen sind aber nicht nur deswegen aktuell, weil einige ihrer Werke in den Medien nachinszeniert werden, das Spiel sozusagen noch einmal oder weitergespielt wird, sondern auch deswegen, weil sie thematisch den Nerv der Zeit treffen: In ihren Selbstporträts befragen sie Identitätskonzepte und Geschlechterrollen, arbeiten mit Maskierungsstrategien und Kostümierungen und rebellieren durch stumme Bildproteste gegen die

2

Vgl. auch Isabel Hartwig, Re-Inszenierte Fotografie im Lockdown, in: *pop-zeitschrift.de*, 31. Januar 2021, <https://pop-zeitschrift.de/2021/02/01/re-inszenierte-fotografie-im-lockdownautorvon-isabel-hartwig-autordatum31-1-2021-datum/?s=09> (05.02.2021).

soziale Restriktion der Frau sowie gegen eingefahrene Konventionen.

Der künstlerische Aktivismus der Surrealistinnen hatte eine hohe Reichweite. Sie waren international vernetzt, nahmen an Ausstellungen teil und operierten über verschiedene mediale Kanäle, um ihre Kunst an die Frau zu bringen. Ingrid Pfeiffer, Kuratorin der Überblicksausstellung, hat nach eigener Aussage während ihrer Recherche sogar festgestellt, dass Künstlerinnen in der Geschichte niemals eine so große Rolle gespielt haben wie im Surrealismus.³ Schon mit ihrem doppeldeutigen Titel *Fantastische Frauen* bezieht sich die Schau sowohl auf die Persönlichkeit und die Lebensgeschichte surrealistischer Künstlerinnen als auch auf die träumerisch-unbewussten, imaginär-mythischen Gestalten, die in ihren Werken erscheinen, wie Pfeiffer in einem Interview mit *3sat* betonte.⁴

In der Ausstellung vertreten sind insgesamt 34 Künstlerinnen aus elf Ländern, darunter so berühmte wie Frida Kahlo, Meret Oppenheim und Louise Bourgeois, doch auch bisher weniger bekannte oder gar unerforschte – die Schau wird dadurch auch zur Entdeckungsreise. Mehr als 80 Leihgeber*innen sind an der Realisation der Ausstellung beteiligt; gezeigt werden 260 repräsentative Werke, die einen weiblichen Blick auf den Surrealismus vorführen und die bisher männlich geprägte, einseitig beleuchtete Vorstellung von der surrealistischen Formensprache durch neue Forschungen und Reflexionen erweitern.⁵

Die surrealistischen Künstlerinnen waren indes zu ihrer Zeit gar nicht so unbekannt, wie es heutzutage erscheinen mag. Wie die Ausstellung zeigt, wurden ihre Werke in der Hauptschaffensphase durchaus in Gruppen- oder Einzelausstellungen gewürdigt und ihre literarischen Texte nicht selten verlegt oder in Zeitschriften publiziert. Auch war das Verhältnis zwischen den surrealistischen Künstlern und ‚ihren‘ Frauen ambivalent. Es changierte zwischen träumerisch-sehnsuchtsvollen Projektionen auf ihre jeweilige Muse, nicht selten als Kindfrau beziehungsweise ‚Mignon‘ stilisiert, und den erlebten Ansprüchen des weiblichen Gegenübers. Sicherlich gab es nach wie vor einen Unterschied in ihrer gesellschaftlichen Behandlung und der von verschiedenen Traditionen geprägten Art, sie darzustellen. Dennoch waren die Geschlechterrollen

3

Vgl. Schirn Kunsthalle Frankfurt, FANTASTISCHE FRAUEN – Führung mit Kuratorin Ingrid Pfeiffer durch die Ausstellung, <https://www.youtube.com/watch?v=vGzGuHrbuYQ> (15.08.2020).

4

Vgl. 3sat Kultur, „Fantastische Frauen“, HD-Film, 05:04 Min (hier: 00:27–00:49), <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/fantastische-frauen-102.html> (22.05.2020). Aktuell ist das Interview in der 3Sat-Mediathek nicht mehr abrufbar. Eine Kurzfassung des Videos findet sich unter: ZDFkultur [24.05.2020], 3Sat Kulturzeit: Fantastische Frauen: <https://www.facebook.com/watch/?v=278552076657106> (02.03.2021).

5

Vgl. Philip Demandt und Poul Erik Tøjner, Vorwort, in: *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo* (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn), hg. von Ingrid Pfeiffer, München 2020, 17–19.

im Surrealismus relativ offen und unkonventionell: Gleichberechtigung wurde erstmals mit einigem Nachdruck auf die Agenda gesetzt, Frauen konnten sich innerhalb der Kunstszene mehr Freiheiten nehmen und ihr künstlerisches Engagement wurde öffentlich gewürdigt.

Dass die meisten Surrealistinnen wie Lee Miller oder Leonora Carrington ihren Werdegang als Modell starteten, macht ihre eigenständigen künstlerischen Karrieren umso bemerkenswerter: Indem sie selbst schöpferisch tätig wurden, waren sie als Künstlerinnen schließlich imstande, sich aus ihrer passiven Rolle zu befreien. Ihre künstlerischen Beiträge sind ebenso selbstbewusst wie selbst-reflexiv. Teilweise ernst, teilweise spielerisch oder provokativ thematisieren sie Geschlechterverhältnisse, ihre Weiblichkeit und ihr Körperbewusstsein.⁶

Sich von ihren männlichen Kollegen zu emanzipieren und spezifisch weibliche Blickweisen durchzusetzen, stand zunächst nicht als Ziel im Vordergrund. Die Auflehnung gegen Stereotype und normierende Schönheitsideale, die die Künstlerinnen oft durch ironische Brechung oder die Umkehr von Rollenzuweisungen verarbeiteten, hat sicherlich einen Platz in ihrem Œuvre. Doch war die Hinterfragung von Klischees nur eines der Themenfelder, mit denen sie sich beschäftigten. Weniger als um eine kräftezehrende Rebellion gegen männliche Domination ging es den Künstlerinnen um Selbstwahrnehmung unabhängig von äußeren Einflüssen. Das zeigt sich auch an den kollektiven Arbeiten des surrealistischen Künstlerkreises: Den *Cadavres exquis* – rätselhaft-traumhaften Bildern des Zufalls, die von Frauen und Männern als Gruppe „automatisch“ gezeichnet wurden – ist in der Frankfurter Präsentation eine eigene Wand gewidmet.

Trotz zahlreicher Ausstellungen, die bis in die 1960er Jahre ausgerichtet wurden und in denen die Künstlerinnen sehr oft präsentiert waren,⁷ gerieten ihre Arbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr in Vergessenheit. Selbst das Œuvre von Frida Kahlo wurde erst ab den 1980er Jahren langsam, dann aber immer gründlicher aufgearbeitet.⁸ Pfeiffer benennt hierfür zwei Gründe: Erstens waren die Surrealistinnen nur während einer kurzen Zeitspanne aktiv. Von den meisten Chronisten wurde der Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg für beendet erklärt, obwohl die Entstehungszeit der Arbeiten der Künstlerinnen hauptsächlich in den 1940er und 1950er Jahren lag und bis in die 1960er Jahre andauerte.

6

Siehe hierzu: Schirn Kunsthalle Frankfurt, „Fantastische Frauen“, DIGITORIAL® zur Ausstellung, <https://schirn.de/fantastischefrauen/digital/> (25.01.2020).

7

Zu einer ausführlicheren Ausstellungsgeschichte der Surrealistinnen siehe: Ingrid Pfeiffer, *Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko*, in: *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo* (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn), hg. von Ingrid Pfeiffer, München 2020, 25–37, hier 27f.

8

Vgl. ebd.

Zweitens wandelten sich die kunsthistorischen Institutionen nur allmählich; nach wie vor werden aktuelle Forschungsergebnisse bei Kunstausstellungen oft bewusst vernachlässigt.⁹

Um die Schau *Fantastische Frauen* zu würdigen, muss an wichtige Ausstellungen erinnert werden, die sich schon zuvor der Erforschung von Leben und Werk der in Vergessenheit geratenen surrealistischen Künstlerinnen gewidmet haben. Grundsätzlich setzte die Aufarbeitung des Œuvres verschiedener Künstlerinnen in den 1960er Jahren mit dem Erstarren feministischer Debatten ein. In immer mehr Ausstellungshäusern, Kunstgalerien und Museen erwuchs im Zuge der *Institutional critique* in den Künsten ein kritisches Bewusstsein auch für die Rolle dieser Institutionen. Als in den 1980er Jahren die *Gender Studies* in wissenschaftliche Einrichtungen und in die universitäre Lehre Eingang fanden, wurden Strategien der Konzeption und Präsentation vermehrt hinterfragt. Zugleich rückten Werke zuvor marginalisierter Künstlerinnen in das öffentliche Bewusstsein. Auch gegen Widerstände wurde für mehr Sichtbarkeit – die Voraussetzung für gesellschaftliche Anerkennung – gekämpft. Visualität avancierte zu einer politisch verhandelten Thematik.¹⁰

Ein frühes Beispiel für den Versuch, das Œuvre der Surrealistinnen wieder ins Licht der institutionellen Öffentlichkeit zu rücken, war 1986 die von Werner Hofmann und Sigrun Paas kuratierte Ausstellung *Eva und die Zukunft* in der Hamburger Kunsthalle.¹¹ Die Schau verfolgte die Absicht, das kontroverse Bild der Frau seit der Aufklärung zu durchleuchten und war damit eine Neuerung; nicht zuletzt, weil sie als eine der ersten Ausstellungen einen Überblick über bisher verkannte oder vergessene Künstlerinnen lieferte. Ziel war weniger die ästhetische Bewertung des Bildes der Frau als vielmehr die historische Erschließung ihrer gesellschaftlichen Rollen seit der Französischen Revolution 1789 sowie des jeweiligen sozialen Rahmens, innerhalb dessen weibliche Identitätsfindung überhaupt möglich war.

Als Folge des wachsenden Interesses am internationalen Surrealismus in den 1980er Jahren wurden schließlich vermehrt Einzelausstellungen zu verschiedenen Künstlern gezeigt. Vereinzelt wurden dabei auch Künstlerinnen wie Frida Kahlo zum Gegenstand musealer Projekte. Gleichzeitig entstanden Ausstellungsdisplays, die für die Präsentation neuer Aspekte des Surrealismus geeignet waren. Beispielhaft hierfür ist die Inszenierung des Automatenmotivs: Die zumeist weibliche Puppe ist ein mehrdeutiges Double,

9

Vgl. ebd. 26f.

10

Vgl. Susanne von Falkenhausen, *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, Paderborn 2015.

11

Siehe hierzu ebenso wie zur folgenden Beschreibung der Ausstellung: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution* (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle), hg. von Werner Hofmann, München 1986.

das als lebendig-toter Kunstkörper zur Inkarnation des Unheimlichen und zu einer monströsen Täuschung wird. Einer umfassenden Analyse dieser Mechanomorphosen widmete sich 1999 die von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora kuratierte Ausstellung *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*.¹² Die Schau präsentierte vielfältige surreale Objekte, Skulpturen, Fotos, aber auch Gemälde und Zeichnungen, die oft in groteske Verrenkungen gezwungen wurden. *Puppen, Körper, Automaten* ging im Vergleich zu *Eva und die Zukunft* insofern einen Schritt weiter, als nicht sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtlich das Bild der Frau thematisiert, sondern der Kampf um Sichtbarkeit und die Konditionierung von Weiblichkeit ins Zentrum der Analyse gerückt wurden. Das Kernmotiv der ‚Automate‘ als Inhalt und Symptom medial zugerüsteter Imagination beziehungsweise Projektion war und ist mit Blick auf die Präsentation von Frauen und Geschlechterrollen in technoiden Medien (etwa als Avatare) aktuell. Es hatte auch Konsequenzen für die Ausstellungskonzeption und die Kontextualisierung der Objekte.

Nicht zufällig wuchs daher zur Jahrtausendwende das Interesse am Surrealismus: Umfangreiche Ausstellungen in verschiedenen europäischen Museen häuften sich, und vielfältige Aspekte surrealistischer Kunst wurden weiter erforscht.¹³ Beispiele hierfür sind die ebenso opulenten wie heterogenen Ausstellungen *Surrealism: Desire Unbound*¹⁴ und *Surrealismus 1914–1944. La Révolution surréaliste/Die surrealistische Revolution*,¹⁵ die beide 2002 ausgerichtet wurden und sich nicht mehr auf einen Aspekt des Surrealismus konzentrierten, sondern durch multidisziplinäre Arbeiten dessen Vielfalt zu erschließen suchten.¹⁶

Durch solche Überblicksausstellungen wurde die Position der Surrealist*innen im Bewusstsein der Öffentlichkeit gefestigt. Zunehmend wurde ihren Werken ein Platz in den Sammlungsbeständen der Museen gesichert. Auch wurde die Relevanz feministi-

12

Siehe hierzu ebenso wie zur folgenden Beschreibung der Ausstellung: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), hg. von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, Stuttgart 1999.

13

Siehe hierzu: Nanette Rißler-Pipka, Einleitung, in: dies., Michael Lommel und Justyna Cempel (Hg.), *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2010, 11–22, hier 12.

14

Siehe hierzu: Jennifer Mundy, *Surrealism. Desire unbound*, Princeton 2001 sowie Pete Mauro, Review of “Surrealism: Desire Unbound” by Jennifer Mundy, in: *caa.reviews*, 2002 (DOI: 10.3202/caa.reviews.2002.102) und Virginia Pitts Rembert, Review of “Surrealism. Desire Unbound” by Jennifer Mundy, in: *Woman’s Art Journal* 24, 2003, 39–40 (DOI: 10.2307/1358808).

15

Vgl. Der Spiegel, Ausstellungen. Träumen im Akkord, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-21608761.html> (25.01.2021).

16

Vgl. FOCUS Magazin, Der romantische Drang nach Liebe, https://www.focus.de/kultur/medien/kultur-der-romantische-drang-nach-liebe_aid_208033.html (25.01.2021).

scher Forschungen über künstlerische Arbeiten von Frauen nicht mehr offen in Zweifel gezogen. Künstlerinnen waren keine Randscheinung mehr, sondern avancierten zum festen Bestandteil surrealistischer Ausstellungen, was sich auch in einem gesteigerten Interesse für die Sammlertätigkeit und die Karriereverläufe der Surrealistinnen äußerte. Im Zeitalter der digitalen Kommunikation und des *social networking* ist der Surrealismus aktueller denn je und scheint eine fortlaufende Renaissance zu erleben – so schon 2010 Nanette Rifler-Pipka.¹⁷ Im 21. Jahrhundert werden surreale, oft skurrile oder (selbst-)ironische Bildwelten nach wie vor generiert, nun aber mithilfe von digitalen Technologien und durch Massenkommunikation, Film und Werbeindustrie. Kunstwelten und Werke aller Art tauchen auf Social-Media-Plattformen auf, werden Gegenstand von Art- oder Museums-Selfies oder sind *Content* von witzigen oder auch verstörenden Memes.

Auch die Kunstmuseen und ihre Bestände sind von diesem Wandel betroffen: Sammlungen werden digitalisiert, und es entstehen hochauflösende Fotografien von Kunstwerken, die auf diese Weise detaillierter erschlossen werden können als so manche Originale. Ausstellungsrundgänge werden virtualisiert, und das Material, mit dem sie kontextualisiert werden, beschränkt sich nicht länger auf den Katalog oder auf Audio-Guide-Führungen, die auf unhandliche technische Geräte aufgespielt werden müssen. Stattdessen sind die auditiven Führungen über eine App auf dem eigenen Handy oder Tablet abrufbar, während die visuelle Präsentation nicht mehr nur durch mediale Konzepte wie Filmeinspielungen oder Fotografien erlebbar gemacht, sondern auch durch digitale Angebote auf sozialen Plattformen, wie zum Beispiel YouTube, ergänzt wird. Eine Ausstellung ist in unserer Social-Media-Realität im Idealfall ein stimmiges „Package“, das den Besucher*innen umfangreiche Informationen verspricht.

Gleichzeitig sieht sich das Individuum mit einer nicht länger kontrollierbaren Flut von Bildern konfrontiert, von denen das eine das nächste aufruft. Die online zirkulierenden Bildwelten fügen das individuelle Subjekt permanent in öffentliche Präsentationen und Re-Präsentationen ein. Die Selbstpräsentation wird zum nicht einmal provisorisch abschließbaren Spiel mit andauernden Permutationen. Die Wirkmacht digitaler Bilder ist notorisch ambivalent; sie können sich als ebenso nützlich wie gefährlich oder manipulierend erweisen. Neue Trends werden nicht länger von der Mode- und Werbeindustrie gesetzt, sondern durch Modeblogs und allgemein durch die Influencer-Kultur. Der Instagram-Account reagiert darauf: Er lädt zum Rollenspiel mit Bildern ein, die gerade für Frauen ein hohes Identifikationspotential haben, allerdings zu einem Spiel, das ohne eine komödiantische, mindestens latent selbstironische Herangehensweise kaum gelingen kann. Auch durch den Rückgriff auf die Kunst der Surrealistinnen können die Mecha-

¹⁷

Siehe hierzu: Rifler-Pipka, Einleitung, 11.

nismen virtueller, medialer oder digitaler Bilder erörtert und die Relevanz einer neucodierten Bildkultur und globaler Bildzeichen wie Selfies oder Emojis historisch-kritisch hinterfragt werden. Traditierte Körperkonzepte und Machtkonstellationen spielen weiterhin eine große Rolle, aber im digitalen Zeitalter wird dieser Kampf um politische Sichtbarkeit und mediale Reichweite, der seit jeher in einer medial ausgerichteten Öffentlichkeit ausgetragen wurde, zu einem Wettbewerb nicht nur um affektive Aufmerksamkeit,¹⁸ sondern auch um attraktiven, subversiven, befreienden Bildgebrauch.

Bis in unser Jahrhundert bedurfte die Analyse des Bildes der ‚Frau‘ in der Regel eines männlichen Äquivalents, um von diesem abgegrenzt und anschließend charakterisiert zu werden; etwa im Falle von Oppenheim die Aufnahme an der Druckerpresse durch Man Ray. Außerdem wurden die Frauen zwar in den kunsthistorischen Kanon integriert, aber das führte in erster Linie dazu, dass sie in vielen Überblicksausstellungen mehr oder weniger als Begleiterscheinungen auftauchten. Hier hakt die Ausstellung *Fantastische Frauen* ein. Insofern markiert sie einen wichtigen Schritt in der zivilgesellschaftlich bedeutsamen Forschungsgeschichte des Surrealismus.

Der erste wichtige Verdienst der Schau und damit auch der Kuratorin Ingrid Pfeiffer ist es, eine Überblicksausstellung konzipiert zu haben, die ausschließlich Werke von Künstlerinnen zeigt. Die starken Persönlichkeiten begegnen den Besucher*innen bereits beim Aufgang in das Obergeschoss der Kunsthalle in Form fotografischer Selbstporträts, darunter Leonor Fini, Toyen, Maya Deren, Rachel Baes, Sheila Legge, Germaine Dulac, Jane Graverol und Unica Zürn. Anschließend betritt man den Ausstellungsraum, der durch seinen rot-violetten Anstrich in eine träumerisch-unwirkliche Atmosphäre versetzt. Strategisch platzierte Wandaufsteller teilen den Raum in verschiedene Bereiche ein und strukturieren so die Präsentation. Wandtexte geben Auskunft über Biografie und Wirkweise der Künstlerinnen, konkret darüber, innerhalb welcher der surrealistischen Gruppierungen sie aktiv waren, in welchen Kreisen sie verkehrten, an welchen Ausstellungen sie teilnahmen, in welchen Zeitschriften sie publizierten und – aber das eher beiläufig – in welcher Beziehung sie zu den männlichen Gruppenmitgliedern standen. Diese Texte führen die Besucher*innen in das umfangreiche und weitverzweigte Netzwerk ein, welches die Protagonistinnen verband. Man erfährt, dass sich die Surrealistinnen gekannt, inspiriert und sogar enge Freundschaften geschlossen haben. Beispielhaft hierfür ist die Förderung der Künstlerinnen durch die Mäzenin Peggy Guggenheim, die ihre Galerie *Art of This Century* als Plattform für die Ausstellung zahlreicher Werke zur Verfügung stellte.

Die Präsentation ausschließlich der Kunst von Surrealistinnen ist also neu und überzeugend. Andere Strategien tragen zur Stimmigkeit des Gesamtkonzepts bei: die Einteilung in Themenbereiche

18

Siehe hierzu: Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich 2007.

wie Träumerisches, Mystisches, das Unbewusste, die Bedeutung von Liebe, Lust und Begierde, Maskierungsstrategien, das Automatenmotiv und schließlich – metapoetisch – die Relevanz surrealer Bildwelten. Die *Fantastischen Frauen* greifen ähnliche Themen wie ihre Kollegen auf, nur natürlich aus weiblicher Sicht. Dabei geht es nicht nur um Sujets oder die Abwehr von Stereotypen und Attitüden der Unterordnung. In den Vordergrund gerät die Frage, wie die Auseinandersetzung mit dominanten Blickregimen bildmedial aussah. Erneut erweisen sich die Werke der Surrealistinnen als geradezu beunruhigend aktuell – im doppelten Sinne modern, einmal im Hinblick auf die technische und mediale Inszenierung, das intermediale Experimentieren mit Fotografie, Film, Collage und Montage, zum anderen hinsichtlich der Dekonstruktion von verdinglichenden Frauenbildern und Schönheitsnormen durch Stilmittel der Verfremdung, der Groteske, der Überzeichnung und Ironisierung. Geschlechterrollen werden verwischt oder vertauscht, durch Kostümierung oder Maskerade wird mit Identitäten gespielt, und auch die Darstellung von Männlichkeit fällt oft provozierend aus. Auch der oftmals radikal offene Umgang mit Sexualität und die strategische Inszenierung der – häufig ironischen – Verkörperung von Phantasmen erweisen sich als beinahe erschreckend modern.¹⁹

Beispielsweise setzen sich Künstlerinnen wie **Toyen**²⁰ und Claude Cahun ironisch mit Identitäten und mit der Frage auseinander, was charakteristisch ‚weiblich‘ oder typisch ‚männlich‘ ist, indem sie eindringlich über Androgynität, das dritte Geschlecht und egalitäre Partnerschaft reflektieren. Dabei geht es den Künstlerinnen nicht um die Gegensätze von männlich und weiblich, sondern um Ähnlichkeiten und eine gemeinsame Ebene.²¹ Mit ihren fotografischen Arbeiten positionieren sich **Claude Cahun** und ihre Lebenspartnerin Marcel Moore selbstbewusst zu ihrer Sexualität und ihrer Definition von Geschlecht. Auch **Leonor Fini** betreibt eine spielerische Auseinandersetzung mit der subjektiven Wahrnehmung von geschlechtlicher Identität und Körperbewusstsein,²² wenn sie in ihren Bildern die klassische Rollenverteilung verkehrt: So porträtiert sie beispielsweise einen nackt ausgestreckten, schlafenden

19

Zu den folgenden Beschreibungen der Biografien und Werke der Künstlerinnen siehe: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Wandtexte der Ausstellung „Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo“, 12. Februar 2020, 1–16, https://www.schirn.de/fileadmin/SCHIRN/Presse/Texte_deutsch_2020/02_Schirn_Presse_Fanta_Wandtext.pdf (22.05.2020).

20

Bei dem Künstlernamen „Toyen“ beispielsweise handelt es sich um ein geschlechtsneutrales Synonym, das sich von dem französischen *citoyen* (Bürger) ableitet. Siehe: Pfeiffer, *Fantastische Frauen*, 25–37.

21

Siehe hierzu: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Presseinformation „Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo“, 22. Januar 2019, 1–5, https://www.schirn.de/fileadmin/SCHIRN/Presse/Texte_deutsch_2020/Schirn_Presse_Fantastische_Frauen_dt_lang.pdf (25.01.2021), hier 2.

22

Vgl. Pfeiffer, *Fantastische Frauen*, 28ff.

Mann, über dem majestätisch-beschützend eine weibliche Sphinx thront – ein Verweis auf das konstruierte ‚Sehen‘, wenn der Mann zum angeblickt-passiven Objekt und die Frau zum blickenden Subjekt wird.

Eine Umkehr des Topos der begehrenswerten schlafenden Venus betreibt auch *Gouffres amers*, ein liegender männlicher Akt eines hässlich-verfallenden, ausgehungerten Körpers. Die Arbeit von Ithell Colquhoun nimmt gängige Schönheitskonventionen aufs Korn und parodiert die erotische Fetischisierung des weiblichen Körpers. Ihr Werk *Gorgon* stellt die ironisch-bedrohliche Umdeutung einer mittels fruchtähnlicher Strukturen evozierten Vulva dar – nicht das einzige Beispiel für einen offensiven Umgang mit der Darstellung weiblicher Genitalien. Und Louise Bourgeois setzt sich in ihrer skulpturalen Objektkunst sowohl kritisch wie auch eindringlich mit Zuschreibungen von Sexualität und Identität auseinander. ‚Typisch‘ weibliche oder männliche Attribute werden bei ihr zu universellen Symbolen, die in einem androgynen, präsexuellen Zustand vereint bleiben.

Vergleicht man nun die Werke der Surrealistinnen mit denen heutiger Aktivistinnen, so stößt man auf erstaunliche Parallelen. Cahuns Auseinandersetzungen mit dem Geschlecht, Finis Phantasmen von weiblicher Emanzipation und Colquhouns kreative Umdeutung einer Vulva stehen noch hinter dem aktuellen Kampf um Sichtbarkeit und weibliche Bildmacht, den Netzfeministinnen in den Sozialen Medien ausfechten. Auf die moderne Dimension solcher Arbeiten spielt Rißler-Pipka an, wenn sie von der Aktualität des Surrealismus spricht, die sich in seinem grenzüberschreitenden ebenso wie intermedialen Charakter ausdrückt. Der Intermedialität entspricht hier die Transgression gut sortierter, geschlechtsspezifischer Rollenerwartungen. Auch in virtuellen Räumen werden surreale Bildwelten erzeugt, und es wird ein ‚neues‘ Sehen gelehrt.²³ Nur bewegen wir uns heutzutage medial in einer durchweg interaktiven und per se traumanalogen Welt, wie sie die Surrealisten nur mithilfe von Collagen oder montierten Fotografien herstellen konnten.

Insofern verändern sich auch die Strategien einer weiblichen Bildpolitik: Die Auflehnung gegen tradierte Rollenmuster spitzt sich noch weiter auf die mittlerweile medial weiter aufgerüsteten Schönheitsnormen und Körperideale hin zu. Der Netzfeminismus kämpft auf diversen Social-Media-Plattformen mit harten Bandagen: Da finden sich blau gefärbte Achselhaare, halbierte und dadurch sexualisierte Früchte oder Menstruationsbilder. Bisher tabuisierte Themen wie das Stillen werden im öffentlichen Raum sichtbar gemacht. Beispielhaft seien die beiden gegensätzlichen Kampagnen genannt, die unter dem Hashtag #brefie und #bressure geführt wurden, oder die Body-Positivity-Bewegung, die bei ihren Hinterfragungen aktueller Schönheitsnormen oft auf Ideale

²³

Vgl. Rißler-Pipka, Einleitung, 13f.

aus der Kunstgeschichte Bezug nimmt.²⁴ Erreicht wird damit oft dasselbe Publikum wie bei denjenigen berühmter Bildproteste wie #BlackLivesMatter oder #MeToo.²⁵

Die Ausstellung *Fantastische Frauen* inszeniert eindrücklich, dass das *social networking* der Künstlerinnen international weit reichte, der interkulturelle Austausch zudem für alle Teilnehmerinnen bereichernd und inspirierend war. Ihr Aktivismus beschränkte sich nicht auf die Kunst, sondern erstreckte sich auch auf den öffentlichen Raum: Remedios Varo beispielsweise kann aus heutiger Sicht als passionierte Ökofeministin bezeichnet werden, während Dora Maar Manifeste gegen Faschismus und Stalinismus unterschrieben und Leonora Carrington sich für indigene Völker und für den Erhalt der Natur eingesetzt hat. Den wichtigen Stellenwert der Fotografie als damals noch junges Medium haben die Frauen ebenfalls erkannt und zu nutzen gewusst. Beispielsweise war Lee Miller an der Entwicklung des Verfahrens der Solarisation beteiligt und überdies als Kriegsphotografin aktiv. Jane Graverol dagegen nutzte die Fotografie in Collagen, um die vermeintlich ‚realistische‘ Wahrnehmung des Betrachters mittels Verfremdung, Montage und Kolorierung infrage zu stellen. Der Aktivismus der Künstlerinnen machte aber auch vor dem Medium Film nicht halt, was sich an den beiden Filmen *Die Muschel und der Kleriker* von Germaine Dulac und *Meshes of the Afternoon* von Maya Deren zeigt. Sie erwarteten die Besucher*innen in der Mitte des Ausstellungsraumes.

Die Surrealistinnen haben in der Fotografie, die die Bildwelten des (fortschreitenden) 20. und (frühen) 21. Jahrhunderts beherrscht, ein Medium der Expression erkannt und sie für die Dokumentation, aber auch für das Spiel mit Identitäten genutzt. Heutzutage wird dieses mittels Selfies auf die Spitze getrieben. Überzeichnungen, eine groteske Mimik und generell das Verstellen und Maskieren des Selbst sind darin an der Tagesordnung, nicht selten durch schrille Filter, die das eigene Bild überformen oder verfremden. Mittels „digitale[r] Maskenbildnerei“²⁶, so Wolfgang Ullrich, wird eine Verstärkung und Schematisierung der Mimik erreicht. Damit folgen Selfies „deutlich Konventionen der Inszenierung: Die Menschen spielen eine Rolle, setzen jeweils eine Maske auf. Selfies verraten also oft wenig über einen Gemütszustand, sondern führen vielmehr etwas vor, das einer eigenen Logik gehorcht und einem Bedürfnis

²⁴

Zu diesem Abschnitt siehe: Annekathrin Kohout, *Netzfeminismus. Digitale Bildkulturen*, Berlin 2019.

²⁵

Siehe hierzu: Kerstin Schankweiler, *Bildproteste. Digitale Bildkulturen*, Berlin 2019.

²⁶

Wolfgang Ullrich, *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin 2019, 19.

nach Typisierung, Überzeichnung und Pointierung folgt. Selfies sind mediale Doubles derer, die sich damit zum Bild machen.“²⁷

Wie bereits früher in der Ausstellung *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne* demonstriert, waren Maskierungsstrategien, prothetische Erweiterungen des menschlichen Körpers und künstliche Körperkonzeptionen ein wichtiges Themenfeld des Surrealismus, das beispielsweise von Cindy Sherman weitergesponnen wurde. Die Künstlerin, die früher Prothesen und allerlei andere Körperextensionen für ihre Arbeiten nutzbar gemacht hat, erreicht die Verfremdungen und Verzerrungen ihrer *Selfie-Show* heute auch über diverse Filter. Als surrealistisches Äquivalent hierfür könnten die Masken von Meret Oppenheim gelten: Sie bezeugen ebenso wie das Abendkleid ihr Interesse an Mode und Kostümierung – oder an Modebildern, wie sie heute tagtäglich von zahlreichen Influencer*innen gepostet werden. Oppenheim schätzte an Verkleidungen und Maskierungen die subversive Kraft sowie die Möglichkeit des Auslotens von Grenzen und Tabubruch. Dies ging nicht damit einher, dass eines der Geschlechter herabgesetzt wurde. So wird in Oppenheims Werk *Daphne und Apoll* nicht nur Daphne an erster Stelle genannt, sondern beide Figuren werden als einander zugewandte Pflanzen auf gleicher (partnerschaftlicher wie gesellschaftlicher) Ebene dargestellt. Die Selbstbildnisse der Frida Kahlo dagegen berühren als therapeutische Selbstbefragungen vor dem Spiegel mithilfe ihrer symbolischen Bildsprache – so etwa ihr Gemälde *Der kleine Hirsch* oder das *Selbstbildnis mit Dornenhalsband*. Übrigens sind dieses Gemälde und seine Popularität bezeichnend für die Karriere der Surrealistinnen in der gesellschaftlichen Imagination als Gegenstand unzähliger Reposts oder Retweets.

Dritter und letzter Punkt, der Würdigung verdient, ist der durchdachte Auftritt der Schau in den sozialen Medien. Neben Aktionen wie den #schirnhomies findet man online etwa das Digitalium der Kunsthalle, das dem interessierten Publikum Hintergrundinformationen zu den verschiedenen Ausstellungsbereichen liefert. Im Zuge der unvermeidlichen vorübergehenden Schließung des Museums machte sich die Kunsthalle ihr mediales Angebot dann für eine entsprechende Online-Ändockung im Lockdown zunutze: Auf dem YouTube-Kanal der Schirn finden sich verschiedene Shortcuts zur Ausstellung, außerdem Podcasts und informative Artikel zum Nachlesen im *Schirn Magazin* und diverse virtuelle Ausstellungsrundgänge. Die Kunsthalle zeigte anhand ihrer Ausstellung zu den Surrealistinnen, wie wichtig ein digitales Angebot gerade angesichts des oftmals angestaubten Auftretens von Kunstmuseen und -institutionen geworden ist. Modern ist also nicht nur das Ausstellungskonzept, sondern auch die Art seiner medialen Präsentation.

Wenn man die hoch aktuelle, im wahrsten Sinn „fantastische“ Ausstellung doch mit gemischten Gefühlen betrachtet, dann des-

²⁷
Ebd., 26.

wegen, weil sie dem Fortschritt in puncto Gleichberechtigung seit den 1930er Jahren ein nicht durchweg ermutigendes Zeugnis ausstellt. Umso bedeutsamer ist ein derartiges zivilgesellschaftliches Engagement in der Kunstgeschichte! Die Schau war bis Juli 2020 in der Schirn in Frankfurt zu besichtigen, bevor die Surrealistinnen ihre Reise nach Dänemark, ins [Louisiana Museum of Modern Art](#) in Humlebæk, fortsetzten. Man wünscht ihnen, dass sie auch dort durch ihre Bildproteste und durch ihre Fähigkeit begeistern, gekonnt *social networking* zu betreiben, statt sich als Individualgenies zu zelebrieren – und heutige Influencerinnen damit inspirieren!