

Zeitschrift: Emanzipation : feministische Zeitschrift für kritische Frauen
Herausgeber: Emanzipation
Band: 14 (1988)
Heft: 10

Artikel: Surrealistinnen
Autor: Räber-Schneider, Katka
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-360870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

In welchen Schattierungen dachten sich Männer zu ihrem Ergötzen Frauen aus? Welche Wünsche projizieren sie immer noch in die Frauen? „Tu m’as dicté tous mes poèmes.“ „Tu es pour moi une merveilleuse source d’imagination et de liberté. Et je t’adore“, schrieb Paul Éluard in den „Lettres à Gala“ 1934. Die Frau als Muse und Maîtresse, als Angebetete, als Lust objekt, Kindfrau, Eva, femme fatale, Hure, die Frau als der ewige Mythos, als das grosse Fragezeichen. „Die Frau sollte geliebt und gefeiert werden als ein grosses Versprechen“, schrieb André Breton 1953 in „Du Surrealisme en ses oeuvres vives“. Nicht die Befreiung und Verselbständigung der Frau wurde angestrebt, wie aus wiederholten Äusserungen klar wird. Den aktiven, phantasievollen Männern der avantgardistischen surrealistischen Bewegung ging es vielmehr um die Befreiung der Liebe im eigenen männlichen Interesse. Um das Sprengen der Fesseln der sogenannten guten, lies bürgerlichen Erziehung drehten sich die männlichen Phantasien. – Komm, Mädchen, und wirf den Anstand in den Abfalleimer, damit du in meinen Armen nach den neusten Regeln der Sezierkunst mit Lust und Freude in Einzelteile zerlegt werden kannst. Zieh dich aus, zeig mir deine Reize, und ich mache dich unsterblich. Du bleibst

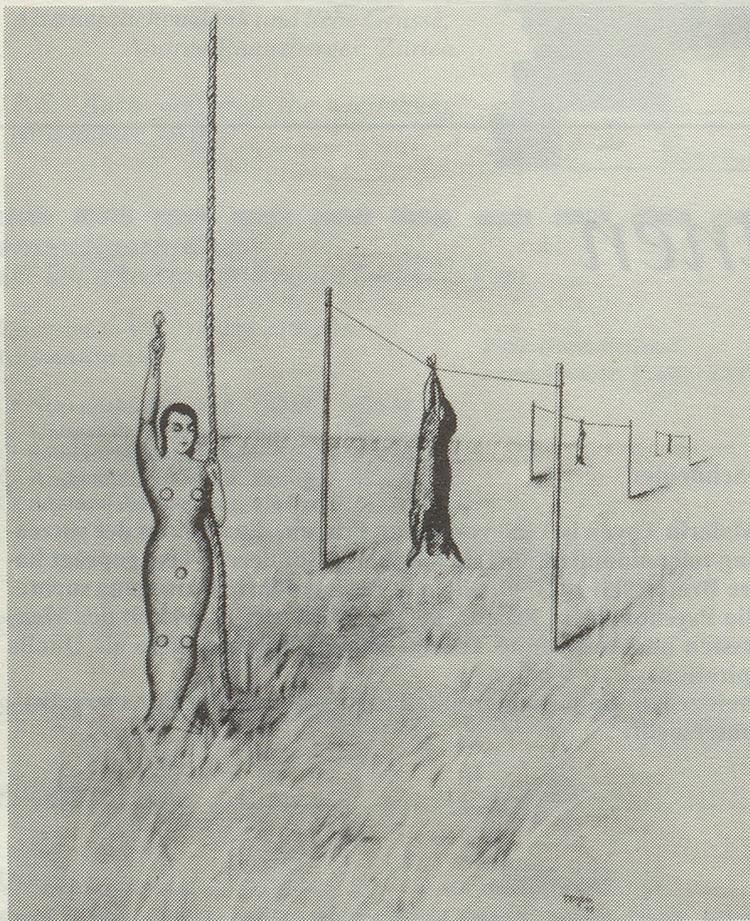
zwar namenlos, das gehört zu deinem Los, aber für alle Ewigkeit wirst du mit deiner sinnlichen Schönheit den Betrachter reizen. Zier dich nicht und lass dich verfremden durch meinen kundigen, liebenden Blick. – So etwa mag es beim surrealistischen Modellwerben getönt haben. Zu viele Worte waren allerdings nicht nötig, denn viele Frauen, die den Surrealisten Modell für Photographien, Bilder oder Skulpturen standen, waren junge Frauen aus gutbürgerlichen Familien, für die der Akt des Entkleidens tatsächlich eine Geste der Befreiung war. Daneben standen auch viele Ehefrauen (Georgette Magritte, Nusch Éluard, Gala...) ihren Männern Modell.

Die konzeptuelle Avantgarde

Als indirekte Nachfolger der Symbolisten, für die die Frau die Lust, die Sünde und Verführung an sich verkörperte, projizierten die Surrealisten ihre eigenen verborgensten Träume in die bildliche Darstellung. Die Kunst in der Moderne hat längst aufgehört, die Realität widerzuspiegeln. Aus der imitativen wurde konzeptuelle Kunst. Der Glaube an die übergeordnete Wirklichkeit bestimmter vernachlässigter Assoziationsformen bestimmt den surrealen Ausdruck. 'Surrealistische Gegenstände mit symbolischen

Funktionen', wie sie Salvador Dali propagierte, sollten erotische Empfindungen suggerieren. Der Fund, 'l'object trouvé', versucht seit Bretons 1928 verfassten 'Nadja' (deutsch 1960 erschienen) die Antwort auf unformulierte Fragen zu geben, die mit dem sexuellen Wunsch zusammenhängen. Bei der Begegnung mit der seltsamen jungen Frau Nadja entdeckte Breton für sich das Mysterium, das die Liebe vor dem Verschleiss durchs Banale retten kann.

Bezeichnenderweise bauten die Surrealisten ihre Theorien auf der patriarchalischen Sinnes- und Realitätswahrnehmung auf, die nur vom männlichen Standpunkt als dem aktiven Pol ausgeht. Phantasien haben in dem Fall fast immer mit sexuellen Wünschen zu tun, Frauen regen die Künstler an, erregen sie, wecken sadistische Experimentier-Lüste am willigen, scheinotenen Objekt Frau, das gerne hinhält, ohne sich zu wehren. Zerlegend hinter das weibliche Geheimnis kommen wollen oder die weiblichen Geschlechtsorgane multiplizieren, das sind die Methoden der Annäherung der Surrealisten an die Frau, das unbekannte Wesen. Bei aller Fragwürdigkeit dieser Inspiration durch das Weibliche, egal ob der Frauenkörper im Stück oder in Scheiben präsentiert wird, ist es beeindruckend, zu welcher





Toyen, Photographie von Man Ray, 1935

Fülle an Ausdrucksmitteln die Frauen den männlichen Künstler führt.

Weibliche Phantasien

30 Künstlerinnen tauchen aus dem zeitlichen und formalen Wirrwarr auf. Sie haben zur selben Zeit wie ihre männlichen Kollegen gearbeitet, haben ebenfalls bestechende Ideen realisiert, haben photographiert und gemalt, provoziert und die nonkonformistische Richtung meist im Alleingang verfolgt. Meret Oppenheim, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Leonor Fini oder Dorothea Tanning gehören zu den wenigen bekannten Namen. Aus Gründen, die nicht näher erklärt werden müssen, da sie sich nicht von den übrigen gesellschaftlichen Diskriminierungen unterscheiden, werden nur einige wenige Künstlerinnen öffentlich als aktive Malerinnen und Bildhauerinnen anerkannt und in Kunstbänden und Dokumenten über die breite, internationale surrealistische Bewegung erwähnt. Die öffentliche Anerkennung ist steuerbar, und somit wegen der Angst vor der kreativen Frau für die meisten Künstlerinnen unerreichbar.

Viele blieben so der breiteren Öffentlichkeit unbekannt, wie z.B. die 1911 geborene Schweizerin Isabelle Waldberg, die Spanierin Remedios Varo (geb. 1908), die Engländerin Edith Rimmington (*1902), die Amerikanerin Kay Sage (*1898), die Französin Alice Rahon (*1914), die Kanadierin Mimi Parent (*1924), die Berlinerin Unica Zürn (*1916), die Italienerin Bona (*1926) oder die gelegentlich auch als Photomodell für Man Ray posierende amerikanische Photographin Lee Miller (*1907), um nur einige wenige zu nennen. Die Qualität ihrer Arbeiten erreicht die gleiche Intensität wie die ihrer männlichen Kollegen,

bloss... sie verschwinden in Vergessenheit, nicht zuletzt dank der gründlichen Vertilgungsarbeit der Kunsthistoriker. Erstklassige Photographinnen sind nur Eingeweihten ein Begriff. Ich denke dabei z.B. an die in Mexiko lebende Spanierin Kati Horna (*1912), die Mexikanerin Lola Alvarez Bravo (*1907), die Französin Denise Bellon (*1908) oder die Französin Dora Maar (*1909), die als Picassos Freundin und Modell, statt durch die eigenen Photographien berühmt wurde.

Die vergessene weibliche Avantgarde

Die Werke der Frauen beschäftigen sich in surrealistischer Manier mit den verschiedensten Facetten der menschlichen Existenz. Die Frau wird begrifflicherweise aus einem anderen Blickwinkel gesehen. Mit dem Wissen, dass ein Werk von einer Frau stammt, ändert sich auch unsere Betrachtungsweise. Nicht, dass wir Partei ergreifen, aber die Aussagen verrücken und nehmen einen ironischen Abstand an. Wer hinter die Kulissen blickt, muss zugeben, dass diese Frauen ihre männlichen Kollegen nicht kopiert haben, dass sie in origineller, eigenständiger Art ihren künstlerischen Ausdruck fanden, der gelegentlich, ohne später natürlich erwähnt zu werden, von männlichen Surrealisten aufgegriffen wurde.

TOYEN – Die grosse Unbekannte

Dem deutschsprachigen Publikum wird diese herausragende künstlerische Persönlichkeit erst jetzt, nach dem Erscheinen eines umfassenden Bildbandes, zum Begriff, zu einem

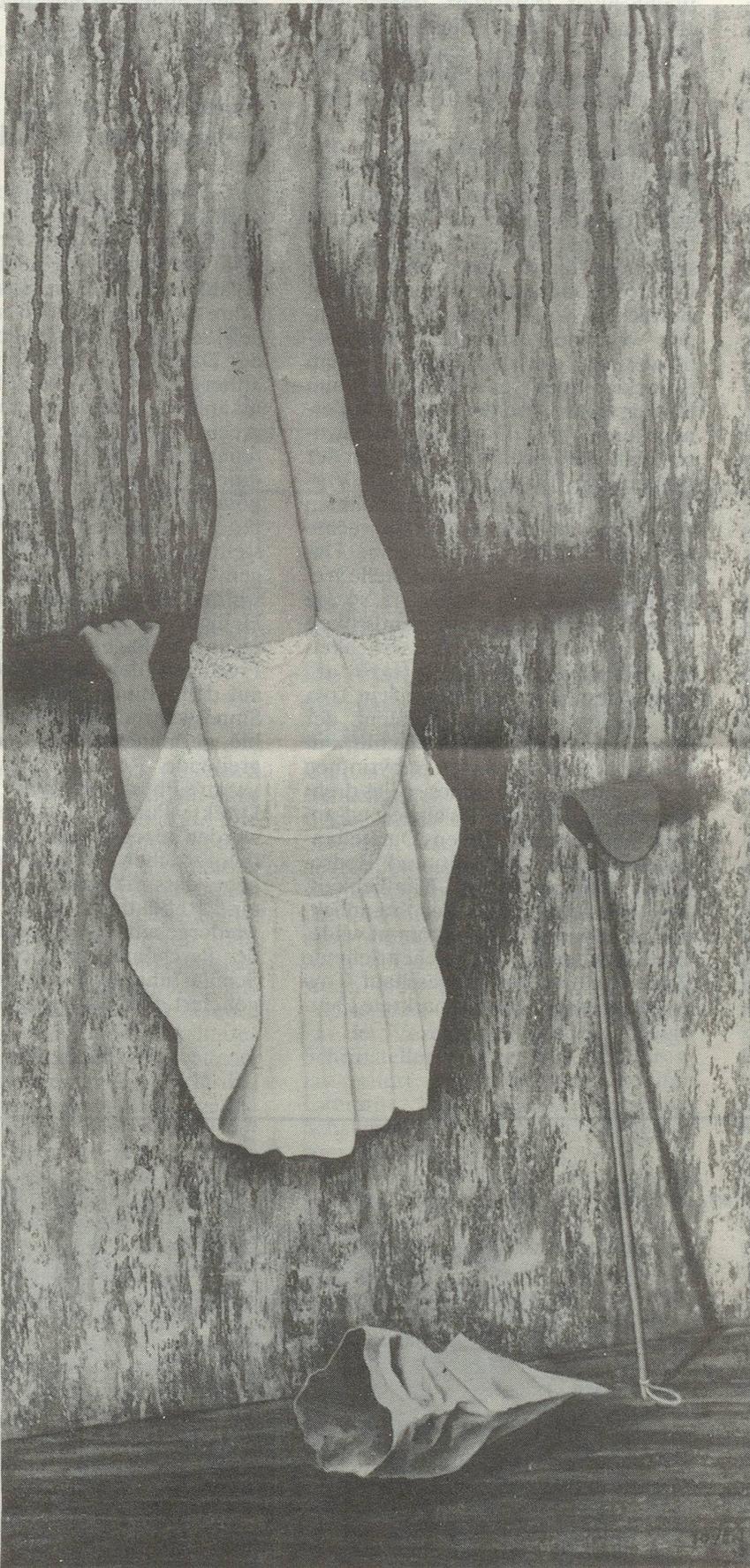
Geheimtip. („Toyen. Das malerische Werk.“ Hrgb. von Rita Bischof. Mit vielen Texten von verschiedenen Surrealisten. Neue Kritik Verlag, Frankfurt am Main 1987.)

Ich lernte ihre Bilder bereits mit 17 kennen, da mein Vater eine Vorliebe für die tschechische Surrealistin hatte. Meine Sinne begannen die surrealistischen Botschaften zu entschlüsseln und somit in den Bereich des Imaginären vorzudringen, unter Ausschluss der Vernunft. „Der Surrealismus will entgrenzen, was gewaltsam voneinander getrennt wurde: Rationalität und Phantasie, Tat und Traum, Leben und Poesie, Bewusstes und Unbewusstes, Subjekt und Objekt, Individuum und Gesellschaft, Natur und Geschichte.“ Toyens Bilder strahlen eine ungeheure Erotik aus, obwohl sie verschwiegen wirken. Die Malerin visualisiert in verschlüsselter Weise ein Unbekanntes, sie konkretisiert ihre Gedankengänge durch scheinbar weibliche Versatzstücke: Handschuhe, Abendkleider, Kissen, Umschläge, Raubkatzen mit vermenschlichten Gesichtern, Eierschalen, Muscheln, Steine, pflanzliche Ornamente, Nachtvögel und Schmetterlinge. Realismus und Phantasie begegnen einander in ironischer Vieldeutigkeit.

Weibliches Visualisieren – Die bildgewordene Sprachlosigkeit

Beim Betrachten von Toyens Bildern wird bewusst, wie unterschiedlich männliche und weibliche Phantasien sein können. Während sich Männer meist die Umwelt nach eigenen Wünschen zurechtbiegen und somit auch die Frauen in diese 'beherrschte' Umgebung einpflanzen, gehen Frauen in ihrer Kunst oft von der bestehenden inneren oder äusseren Realität aus, die

Surrealistinnen



Nach der Vorstellung, 1943

positive und negative Merkmale trägt, die es zu durchleuchten gilt. Frauen thematisieren meist in ihrem dargestellten Unterbewusstsein ihre eigenen Ängste, ihre Behinderung, die gesellschaftliche Unterdrückung und innere Aushöhlung der nach aussen human behandelten und geehrten Frau.

Toyen signalisiert z.B. in ihrer pastellfarbenen Gespensterfolge die verwiterte Körperlichkeit der Frau. Der angedeutete weibliche Körper hat die Struktur von Baumrinde, ein schattenhaftes Dasein auf einer real anmutenden Schaukel. Gelegentlich liegen verletzte Augen auf der Bildfläche (Nachtreste 1934), blinde Augapfel, die kein Unrecht mehr erkennen können. Die Frauengestalten bei Toyen sind zur Zeit der Darstellung in einer andauernden Metamorphose, ihre Macht, die einzig durch die Schönheit wirkte, löst sich auf in ein mysteriöses Nichts. Eine Reihe von Bildern dokumentiert die erwähnte Sichtweise: 'Die Schläferin' 1936, 'Die Entwicklung' 1945, 'Die magnetische Frau' 1934, 'Die verlassene Höhle' 1937, 'Blick ins Leere' 1934, 'Traum' 1937 oder 'Die schöne Schliesserin' 1957. Das Korsett, das der Frau eine künstliche Form aufzwingt, zerfällt morsch, da es seine Bedeutung verlor. Dem weiten, unendlichen Wüstenblick schreibe ich deshalb eine optimistische Bedeutung zu, da den verspielten, und doch trostlosen Landschaften ein neuer Sinn folgen muss. Toyen verfolgt auch in den Bildern der 50er, 60er und sogar 70er Jahre die Aushöhlung der inzwischen zweckentfremdeten Realität. Bestehende Metaphern werden durch verschobenen, entstellten Gebrauch zerstört und somit wieder für einen neuen Sinn empfänglich.

„Toyen hat das Drama der Vernunft aus einer anderen Perspektive noch einmal inszeniert“, heisst es bei Rita

Bischof. Schatten und irrealer Aggregatzustände von flatternden Körpern und starren Kleidern schaffen eine poetische neue Wirklichkeit, die die falsche Spiegelung der äusserlichen Weiblichkeit demaskiert. Immer wieder, auch in ihrem illustratorischen Werk, stellt Toyen gewaltsam zum Schweigen gebrachte Frauen dar, die mit geknebeltem Mund stumm zuschauen müssen.

Die Frau als Lustobjekt kehrt in den späten Bildern der 60er Jahre zurück. Erotische Sequenzen aus Körperteilen und Vogelschnäbeln, aus Wildkatzenfratzen und Raubtier-Krallen verschwunden hinter einem sanften, unwirklich anmutenden Vorhang. Beim Betrachten von Toyens Bildern wohnen wir einer dauernden Metamorphose bei, die das Vertraute zum Schockierenden, das Begrenzte zum Unbegrenzten und das Nahe zum Fernen werden lässt. Die Bilder beschwören eine verkehrte Welt, die Welt der Frau und des Traums. Attrappen, Verhüllungen und Kostüme übernehmen die Rolle des Subjekts. Das echte weibliche Subjekt verliert seine Daseinsberechtigung, an seine Stelle treten hohle weibliche Accessoires, so wie sie von der modischen Öffentlichkeit in Form von nichtigen Äusserlichkeiten diktiert werden.

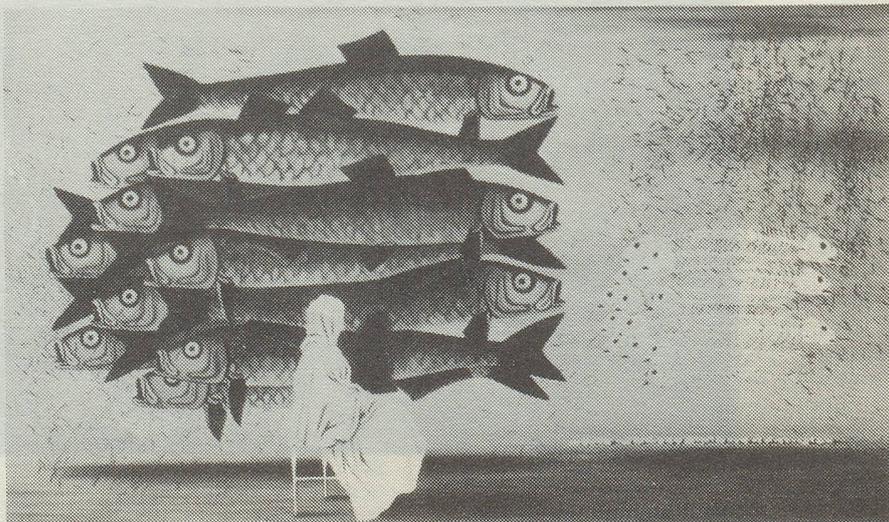
Immer deutlicher zeichnet sich in Toyens Bildern die Nicht-Existenz der Frau in Sprache und Geschichte, mit ihrer Anwesenheit in den Labyrinthen des männlichen Wunsches. Alles dreht sich um die Frau als das abwesend-anwesende Zentrum. Toyens Darstellungen verbinden Zartheit und Bedrohung, Schönheit und Käuflichkeit. Das stilisierte Spiel der männlich-weiblichen Sexualität bekommt wilde, zahnfleischende, speicheltriefende Züge, wie einer Jagd abgeschaut. Toyen versteht es, die vermarktete, bür-

gerlich zum Schein erotisch aufgepäppelte, mit Kosmetika und männlicher Raffinesse stilisierte Frau zu entlarven, die dann doch an strengen Zügeln des ritualisierten Anstandes nur als Köder hinhalten muss und beim Überschreiten der strengen bürgerlichen „Moral“ fallengelassen wird.

Zweifel an der von Männern gewünschten Weiblichkeit

Toyen spielte ein gefährliches Spiel, da auch ihre Werke zuerst von Männern gebilligt werden mussten. Doch sowohl die Prager wie auch die Pariser Avantgarde, die Surrealisten der 30er Jahre, waren von Toyens Bildern begeistert. Es störte sie nicht, dass mit der Darstellung der Destruktion aller althergebrachten Weiblichkeit an männlichen Idealen gerüttelt wurde. Auch die männlichen Surrealisten rüttelten zunächst aus Prinzip an den Traditionen, um neue Fragen stellen zu können. Eine fundamentale Negativität charakterisiert die spöttische Einstellung der Surrealisten zum bisherigen Lebens- und Kunstmodell. Tabus werden überschritten, die tradierten Heiligkeiten profanisiert. Photomontagen, Collagen, Assemblagen und Frottagen der Surrealisten schaffen auf den Trümmern der traditionellen Sinneswahrnehmung eine neue, variable, permanent auf sich selbst zurückgreifende Realität, die Breton die „wahre Physik der Poesie“ nannte. Direkte Parallelen zur Psychoanalyse werden gezogen, obwohl auch aus den theoretischen Dokumenten hervorgeht, dass die surrealistischen Werke eine Reflektion auf die Wirklichkeit wiedergeben. Der Surrealismus hat der Psychoanalyse Lacans und seiner SchülerInnen wesentliche Metaphern geliefert. Erst nachdem die Metaphern

Zwischen langen Schatten, 1943, 52 x 90 cm



Das die Verhältnisse von revolutionärer Politik und revolutionärer Kunst seit einiger Zeit gestört war. Die kommunistische Partei verfolgte die avantgardistische Kunst, die von der Stalinistischen Linie her als „formalistisch“ und „bürgerlich“ bezeichnet wurde. Die neue Richtung gebildet wurde. Die Surrealisten und Surrealistinnen wendeten sich von Anfang an auch gegen den bürokratischen Kunstbegriff, gegen das Ideal einer Kunst des Fortschritts, der Erziehung und Schönliteratur.

Die deutsche Okkupation der Tschechien während des Zweiten Weltkrieges (1939-1945) stellte sich gegenüber der tschechischen Kunst als Hindernis dar. In dieser Zeit bildeten die auch bei dieser Tätigkeit ihre Verspottung und Poesie trotz der symbolischen Härte nicht verlieren. Nachdem Toyen während des ganzen Zweiten Weltkrieges Auswanderungsort hatte, kehrte sie 1947 nach Prag zurück. Sie lebte in der Stadt, arbeitete in der Kunst- und Literaturwelt, war Mitglied der tschechischen Kunst- und Literaturbewegung.

von den Surrealisten visualisiert wurden, transformierte sie die Wissenschaft in Begriffe.

Nomen est omen

Toyen, ein Name, der nicht vergessen werden sollte. Das Pseudonym tönt vollkommen geschlechtsneutral. Die am 21. September 1902 in Prag geborene Marie Čermínová legte sich bereits sehr früh, wahrscheinlich 20jährig, ein Pseudonym zu, das einer geschlechtsbedingten Diskriminierung ihrer Fähigkeiten als Künstlerin entgegentrat. Sie wollte sich hinter keinem Männernamen verstecken, wie z.B. Georg Sand, sondern wählte ein rätselhaftes Wort, das ihre Weiblichkeit nicht ausdrücklich verleugnete. Als Erklärung des Pseudonyms scheint die folgende Variante die plausibelste zu sein: auf Tschechisch heisst „to já jen“ – „ich meine ja nur; das bin nur ich...“. In der tschechischen Sprache verrät die Endung des Namens bereits das Geschlecht. Toyen artikulierte gelegentlich, als Frau immer schon Gegenstand einer gewissen Geringschätzung zu sein. Der neue Name stärkte die künstlerische Selbstsicherheit der Malerin. Mit dem neuen Namen befreite sie sich auch von allen früheren Zwängen. Mit 17 verlässt sie das Elternhaus, bricht ihr Studium an der Prager Hochschule für angewandte Kunst ab und verkehrt nur noch in Bohème-Kreisen. So begegnet sie auch 1922 dem um 3 Jahre älteren Maler, Schriftsteller und Photographen Jindřich Štyrský, der bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1942 ihr Lebensgefährte wird. Seite an Seite schaffen sie eine Reihe faszinierender

„Devětsil“ (1923) schlossen sich beide der tschechischen Vereinigung linksorientierter Künstler und Intellektueller, „Devětsil“, an, die Karel Teige 1920 gegründet hatte. „Devětsil“ heisst wörtlich übersetzt „Neunkraft“, da bei der Gründung neun Mitglieder anwesend waren. Devětsil ist aber zudem noch der populäre Name der Pestwurz, einer in Mittelgebirgen stark verbreiteten übelriechenden Pflanze. Zu der Vereinigung gehörten einige Schriftsteller, Dichter (wie z.B. Jaroslav Seifert, der Nobelpreisträger für Literatur 1984), Theaterregisseure, Schauspieler, Architekten, Komponisten und Wissenschaftler (wie z.B. der russische Formalist und Strukturalist Roman Jakobson, der als Emigrant nach Prag kam).

Die antitraditionalistische Haltung der Gruppe ermöglichte es Toyen, sich in der tschechischen Moderne einen Platz zu erobern. Die Programmatik der Devětsil weist Parallelen zu anderen europäischen Avantgarde-Bewegungen auf, so zum italienischen und russischen Futurismus, zum Konstruktivismus, zum Bauhaus und zu de Stijl. Karel Teige, der für die tschechische Avantgarde eine ähnliche Rolle spielte wie Breton für den Surrealismus, formuliert im ersten Manifest „Neue proletarische Kunst“ (1922) das Programm einer kommenden revolutionären Kunst, die sich primär nicht mehr als Agitationskunst versteht, sondern

Politische Forderungen: Die Freiheit der Imagination muss

Der Paravent, 1966, Öl/Collage, 116 x 173

Werke, die jedoch ihre Autonomie niemals verlieren.

Devětsil – ein Kampfverband der künstlerischen und intellektuellen Linken

Bereits 1923 schlossen sich beide der tschechischen Vereinigung linksorientierter Künstler und Intellektueller, „Devětsil“, an, die Karel Teige 1920 gegründet hatte. „Devětsil“ heisst wörtlich übersetzt „Neunkraft“, da bei der Gründung neun Mitglieder anwesend waren. Devětsil ist aber zudem noch der populäre Name der Pestwurz, einer in Mittelgebirgen stark verbreiteten übelriechenden Pflanze. Zu der Vereinigung gehörten einige Schriftsteller, Dichter (wie z.B. Jaroslav Seifert, der Nobelpreisträger für Literatur 1984), Theaterregisseure, Schauspieler, Architekten, Komponisten und Wissenschaftler (wie z.B. der russische Formalist und Strukturalist Roman Jakobson, der als Emigrant nach Prag kam).

Die antitraditionalistische Haltung der Gruppe ermöglichte es Toyen, sich in der tschechischen Moderne einen Platz zu erobern. Die Programmatik der Devětsil weist Parallelen zu anderen europäischen Avantgarde-Bewegungen auf, so zum italienischen und russischen Futurismus, zum Konstruktivismus, zum Bauhaus und zu de Stijl. Karel Teige, der für die tschechische Avantgarde eine ähnliche Rolle spielte wie Breton für den Surrealismus, formuliert im ersten Manifest „Neue proletarische Kunst“ (1922) das Programm einer kommenden revolutionären Kunst, die sich primär nicht mehr als Agitationskunst versteht, sondern



an bestimmte volkstümliche Kunstformen anknüpft. Afrikanische Plastiken wirken inspirierend, Poesie soll nicht mehr vom Leben getrennt werden, und doch im Gegensatz zum 'Sozialistischen Realismus' ihre spielerische Freiheit behalten. Gefordert wird eine Kunst, die aufhört, Kunst zu sein, indem sie zu einer Lebensform wird. „Der Poetismus“, schreibt Teige, „ist die Kunst des Lebens, die Kunst zu leben und zu geniessen.“ Ähnlich wie z.B. Dalí („Ermordung der Malerei“) propagieren die Tschechen in einem begeisterten Gestus der Bildstürmerei „die Liquidierung der Kunst“. Wenn wir dabei an die späteren Arbeiten von Andy Warhol oder Joseph Beuys denken, ergeben sich Parallelen. Die tschechische Avantgarde ist bemüht, revolutionäre Gedanken und politischen Willen sichtbar zu machen. Eine neue Gesellschaft soll entwickelt und zum Leben erweckt werden. Zunächst kritisierten die Vertreter von Devětsil den französischen Surrealismus, erst um 1925 einigten sie sich am gemeinsamen Ziel, an einer Verschmelzung von Poesie und Malerei. Über den Kubismus führte auch Toyens Weg zum Artifizialismus, der von Westeuropa praktisch unbeachtet blieb. Es entstanden Werke, die eine bemerkenswerte Ergänzung zu den bekannten Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts darstellten. Der Artifizialismus will ein Maximum an Imagination freisetzen. „Das artifizialistische Bild“, so heisst es in der von Toyen mitunterzeichneten, aber von Štyrský verfassten Proklamation, „löst poetische Emotionen aus, die keineswegs aufs Optische beschränkt sind; es erregt eine Sensibilität, die nicht nur vi-

suell ist... Die im Bild dargestellten Formen koinzidieren mit den Bildern der Erinnerung.“ Die Richtung versucht, Empfindungen auszudrücken, ohne die Gegenstände zu erwähnen, die sie auslösen. Wie bereits Mallarmé für die Poesie erträumte, will sich auch die artifizielle Malerei vom Gegenstand emanzipieren. Die Vorboten all dieser avantgardistischen Strömungen waren die Dichtungen von Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé und Apollinaire. Im Bild eingefangen wird die Atmosphäre von Vorstellungen, Eindrücken und Erinnerungen, nicht deren Inhalte, die auch auf andere, unkünstlerische Weise dargestellt werden könnten.

Štýrský nennt seine und Toyens Malerei „Spiegel ohne Bild“. Die Leinwand wird zunächst gesäubert von allen früheren Einflüssen, sogar der geometrische Bildaufbau schmilzt auf Restformen, aus denen sich nach und nach die gegenständliche Wirklichkeit entwickelt im verschobenen Ausdruck. Mikrostrukturen entstehen in den Licht-Schatten-Farben-Spielen.

Toyen experimentierte mit Farben, indem sie verschiedene Techniken verwendete. So entstanden photogrammähnliche Wirkungen, die unsichtbare Beziehungen zwischen Objekt und

Subjekt aufdecken. Ihre Bilder der 20er Jahre strahlen eine vibrierende Statik aus. Visualisiert werden nicht die Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, die aus der gesellschaftlichen Praxis bekannt sind, sondern unmittelbar sinnliche Berührungen der einzelnen Teile. Dargestellt wurden nur die angedeuteten Abdrücke der gegenständlichen Welt, die Gegenstände selbst bleiben ausserhalb des Bildes.

Ab 1930 gibt Štýrský eine „ Erotische Revue“ heraus, in der auch Toyens erotische Zeichnungen erscheinen. Die Erotik des Weiblichen wird auch in ihren Ölbildern immer wieder beschworen.

Politische Forderungen: Die Freiheit der Imagination muss weiterbestehen

Die Künstler(Innen?) strebten eine „systematische Verwirrung der Sinne“ an, in deren Verlauf die übernommenen Wahrnehmungsschablonen, die konventionellen Gefühlsreaktionen zerstört werden sollten. Politik und Kunst blieben aber aufeinander angewiesen. Sowohl den Prager wie den Pariser Surrealisten war inzwischen klar,

dass das Verhältnis von revolutionärer Politik und revolutionärer Kunst seit einiger Zeit gestört war. Die kommunistische Partei verfolgte die avantgardistische Kunst, da von der Stalinistischen Linie nur der kitschig-doktrinierte „sozialistische Realismus“ als neue Richtung geduldet wurde. Die Surrealisten und Surrealistinnen wendeten sich von Anfang an auch gegen den bürgerlichen Kunstbegriff, gegen das Ideal einer Kunst des Feiertags, der Erhebung und Schönfärberei.

Die deutsche Okkupation der Tschechoslowakei und die Greuel des Krieges spiegeln sich eindrücklich in Toyens Bildern, die auch bei dieser Thematik ihre Verspieltheit und Poesie, trotz der symbolisierten Härte, nicht verlieren. Nachdem Toyen während des ganzen Zweiten Weltkrieges Ausstellungsverbot hatte, reiste sie 1947 nach Paris, wo sie bereits in den 20er Jahren mehrmals in Einzel- und Gesamtausstellungen ihre Werke der Öffentlichkeit zeigen konnte. Nach der kommunistischen Machtergreifung in der Tschechoslowakei beschliesst sie 1948, in Frankreich zu bleiben. Bis zu ihrem Tod im Jahre 1980 lebte und malte sie in Paris. Sprachlich blieb sie meist stumm, sie hat ihre Aussagen für die Augen festgehalten.

