

DAS BEGRÄBNIS DER PATRIARCHEN

Die geheimnisvolle Welt der Leonora Carrington

Von Heribert Becker

Sprecher

- 1 = Kommentarsprecher
- 2 = Zitatsprecherin
- 3 = Zitatsprecher
- 4 = Zitatsprecherin Interview-Film

Carrington-Übersetzungen vom Autor

SWF 2, 4.4.1997

Zum 80. Geburtstag von Leonora Carrington

1. Musik: ein barockhöfisches Menuett, evtl. ein Walzer. Herunterziehen, darüber:

1

In der Beschränkung liegt die Kunst, heißt es im Sprichwort. Es ist nicht leicht, Leonora Carringtons in über sechzig Jahren entstandenes, sehr komplexes malerisches und literarisches Werk in einer knappen Stunde abzuhandeln. Deshalb soll hier hauptsächlich von ihrem Frühwerk die Rede sein, das freilich *in nuce* bereits das Gesamtwerk enthält.

Musik noch einmal kurz hochziehen, dann langsam ausblenden. Darüber:

1

Alles beginnt mit einer Erzählung, die passenderweise den Titel “Die Debütantin” trägt. Sie handelt von einem jungen Mädchen und spielt in der Zeit, “als [sie] noch eine Debütantin war”, das heißtt, als 17jährige in die große Gesellschaft eingeführt wurde. Aber das Mädchen geht lieber in den Zoo, als ihren Verpflichtungen als “höhere Tochter” nachzukommen, sie pflegt lieber Umgang mit Tieren als mit Menschen. So freundet sie sich im Zoo mit einer jungen Hyäne an, und da Mensch und Tier sich mühelos verständigen können, klagt sie dieser ihr Leid, daß sie bei einem Ball mit anschließendem Festessen in ihrem Elternhaus zugegen sein muß. Schließlich erklärt sich die Hyäne bereit, das Mädchen bei diesem lästigen gesellschaftlichen Ereignis zu vertreten. Dann geht die Geschichte, in der Ich-Form, erzählt, wie folgt weiter:

Die Hauptschwierigkeit bestand darin, eine Verkleidung für das Gesicht der Hyäne zu finden. Wir suchten stundenlang. Sie lehnte alle meine Vorschläge ab. Schließlich sagte sie: "Ich glaube, jetzt hab' ich die Lösung. Haben Sie ein Dienstmädchen?"

"Ja", sagte ich verdutzt.

"Also, passen Sie auf. Sie läuten nach dem Dienstmädchen, und wenn es hereinkommt, stürzen wir uns auf sie und reißen ihr das Gesicht ab. Heute abend, auf dem Ball, trage ich dann ihr Gesicht anstelle meines eigenen."

"Das geht doch nicht", warf ich ein. "Sie wird doch sicher sterben, wenn sie kein Gesicht mehr hat; jemand wird die Leiche finden, und wir landen im Gefängnis."

"Ich habe Hunger genug, um sie ganz aufzufressen", erwiederte die Hyäne.

"Und die Knochen?"

"Die auch", sagte sie. "Also abgemacht?"

"Nur wenn Sie versprechen, sie zu töten, bevor Sie ihr das Gesicht herunterreißen. Sonst tut ihr das viel zu weh."

"Na gut, das soll mir egal sein."

Beklommen läutete ich nach Marie, unserem Dienstmädchen. Ich hätte es bestimmt nicht getan, wenn ich nicht so einen Abscheu vor Bällen hätte. Als Marie ins Zimmer trat, drehte ich mich zur Wand, um nichts zu sehen. Ich muß zugeben, daß es sehr schnell ging. Ein kurzer Schrei, und alles war vorüber. Während die Hyäne fraß, schaute ich zum Fenster hinaus. Ein paar Minuten später sagte sie:

"Ich kann nicht mehr! Die beiden Füße sind noch übrig, aber wenn Sie einen kleinen Beutel haben, fresse ich den Rest im Laufe des Tages."

"Im Schrank hängt eine mit Lilien bestickte Tasche. Legen Sie die Taschentücher, die darin sind, beiseite und nehmen Sie sie."

Sie tat, was ich ihr vorschlug. Dann sagte sie: "Jetzt drehen Sie sich um und sehen Sie, wie schön ich bin!" Die Hyäne stand vor dem Spiegel und bewunderte sich mit Maries Gesichtszügen. Sie hatte sorgsam rings um das Gesicht herumgefressen, so daß gerade soviel übrig war, wie sie brauchte. "Wahrhaftig", sagte ich, "saubere Arbeit!"

Gegen Abend, als die Hyäne fertig angekleidet war, verkündete sie mir: "Ich fühle mich großartig. Ich habe das Gefühl, daß ich heute abend viel Erfolg haben werde."

Nachdem wir eine Weile der von unten herauftönenden Musik geluscht hatten, sagte ich: "Gehen Sie jetzt und denken Sie daran, daß Sie sich nicht neben meine Mutter setzen: Sie würde bestimmt merken, daß das nicht ich bin. Sonst kenne ich niemanden. Viel Glück." Ich küßte sie, als sie ging, aber sie verbreitete einen sehr scharfen Geruch.

Es war dunkel geworden. Von den Aufregungen des Tages ermüdet, nahm ich ein Buch zur Hand und setzte mich müßig neben das offene Fenster. Ich erinnere mich, ich las *Gullivers Reisen* von Jonathan Swift. Etwa eine Stunde später bemerkte ich das erste Anzeichen von Unheil. Kurze Schreie ausstoßend, flatterte eine Fledermaus durch das Fenster herein. Ich habe entsetzliche Angst vor Fledermäusen. Zähneklappernd versteckte ich mich hinter einem Stuhl. Kaum hatte ich mich niedergekauert, da wurden die Flügelschläge von einem heftigen Lärm übertönt, der von der Tür meines Zimmers kam. 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 keinen Kuchen.' Darauf riß es sich das Gesicht herunter und fraß es auf. Ein mächtiger Satz, und schon war es durch das Fenster verschwunden."

1

Diese sonderbare Erzählung ist eine der ersten literarischen Hervorbringungen der damals 19- oder 20jährigen Engländerin Leonora Carrington, die eigentlich Malerin werden wollte und später auch hauptsächlich als solche bekannt geworden ist. Der Text, wie andere aus dieser Zeit von 1937 bis '40 in einem etwas unsicheren Französisch mit englischen Einsprengseln geschrieben, ist in Frankreich entstanden, wo die junge Frau seit kurzem lebte, und zwar an der Seite keines Geringeren als des bereits hochangesehenen deutschen Malers Max Ernst, damals 46 Jahre alt, der sie aus England mit nach Frankreich gebracht und in die Pariser Surrealistengruppe eingeführt hatte, der er selber seit ihrer Gründung 1924 angehörte. Eines der Grundprinzipien des Surrealismus aber ist die Revolte, die radikale Infragestellung der bestehenden Gesellschaftsordnung einschließlich ihres Weltbilds, ihrer

Wert- und Moralvorstellungen und ihrer Institutionen. Insofern hat die junge Britin durchaus zu Gleichgesinnten gefunden, denn auch sie ist eine Rebellin, die den Aufstand gegen die bürgerliche Welt probt, der sie entstammt. Die Debütantin ihrer Erzählung ist weitestgehend sie selbst.

Leonora Mary Carrington wird am 6. April 1917 als Kind streng katholischer, zur britischen Großbourgeoisie gehörender Eltern in der englischen Industrie-Grafschaft Lancashire geboren. Ihr Vater, der, künstlerisch transponiert, in ihrem späteren Werk lange Zeit eine wesentliche Rolle spielt, ist Harold Wilde Carrington, Textilmagnat und Hauptaktionär des Chemieriesen Imperial Chemical Industries, ein knallharter Unternehmer ohne jeden Hang zur Romantik. Noch Jahrzehnte später urteilt seine Tochter in einem Interview so über ihn:

2

Wissen sie, wem mein Vater am meisten ähnelte? Einem Mafioso.

1

Ein ganz anderer Charakter ist die Mutter Mairi, geborene Moorhead, eine Irin eher zweifelhafter Abstammung, die viel Phantasie besitzt und ihrer Tochter zufolge eine “totale Mythomanin” ist: Sie erfindet sich ihren Stammbaum selber – bis zurück zu Kaiser Franz Joseph von Österreich. Anfangs erzählt sie ihrer kleinen Tochter häufig irische Märchen und Sagen und liest ihr aus den Büchern ihres Lieblingsautors James Stevens vor, bei dem sich ein gewisser trockener Humor britischer Prägung mit echter Spiritualität paart, eine Mischung, die später auch Leonoras Werke auszeichnen wird. 1920 lässt sich der immer reicher werdende Harold Carrington mit seiner Familie standesgemäß in einem Schlößchen in der Nähe von Lancaster nieder.

Die Mutter hat nun kaum mehr Zeit für ihre Tochter. Ihre Rolle übernimmt ein irisches Kindermädchen, später kommen – auch für Leonoras drei Brüder – eine französische Gouvernante und ein geistlicher Hauslehrer hinzu. Leonora, die schon früh etwas Jungenhaft-Wildes hat, fühlt sich höchst unbehaglich in der von reichlich Dienerschaft bevölkerten Umgebung und flüchtet sich in ihre Phantasiewelten. Mehr noch als die Mutter füttert die irische Nanny sie mit irischen und auch deutschen Märchen, mit Gespenstergeschichten

und keltischen Sagen, liest ihr Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* vor – geistige Nahrung, von der die spätere Künstlerin ihr Leben lang zehren wird. Sie ist ein äußerst phantasievolles Kind und eine lebhafte Träumerin, wobei schon damals Tiere aller Art eine wichtige Rolle spielen. Bereits mit vier Jahren beginnt sie, selber Geschichten zu erfinden, die sie mit eigenen Zeichnungen illustriert. Überhaupt ist das Zeichnen ihre Lieblingsbeschäftigung, und ihr bevorzugtes Motiv sind wiederum Tiere, vor allem Pferde. Diese liebt sie so sehr, daß sie davon träumt, sich selber in eines zu verwandeln. Eine Interviewpartnerin Carringtons weiß Jahrzehnte später zu berichten:

3

Sie erinnert sich, wie ihre Mutter ihr Geschichten von Jack Frost, dem Geist des Winters in der Volksmythologie, der über mächtige Zauberkräfte verfügt, erzählt und wie sie, Leonora, anschließend der Postamtsvorsteherin des Dorfes, bei der damals noch die Telefongespräche angemeldet werden mußten, mit der ständigen Bitte in den Ohren lag, sie mit Jack Frost zu verbinden, der “helfen würde, sie in ein Pferd zu verwandeln”.

1

Als 8- oder 9jährige wird Leonora in eine Klosterschule geschickt, aber bereits nach einem Jahr werfen die Nonnen sie hinaus. Man findet das Mädchen, das, vom Zeichnen abgesehen, wenig Geschmack am Lehrplan findet, aufsässig und stuft sie als etwas sonderbar ein, nervt sie ihre frommen Lehrerinnen doch fortwährend mit Fragen wie:

2

Wer sagt eigentlich, daß zwei und zwei vier ist?

1

Durch Vermittlung des Bischofs von Lancaster, mit dem ihre Eltern befreundet sind, erhält Leonora einen Platz in einer anderen Klosterschule. Auch hier bekundet sie wenig Interesse an den Lehrfächern, ist aber fasziniert von den Viten der christlichen Heiligen, deren metaphysischen Bestrebungen sie nacheifern möchte. Wieder werden die Nonnen nicht mir ihr fertig; sie glauben, das Kind sei geistig zurückgeblieben, denn es schreibt mit der linken Hand und am liebsten in Spiegelschrift. Resultat: nach einem Jahr muß sie auch diese

Schule verlassen. Für eine Weile kehrt die Ungebärdige in den Schoß der Familie zurück – und sorgt weiterhin für Ärger: Ein Freund der Familie erinnert sich später, wie sie, als sie mit 14 Jahren dem ortsansässigen katholischen Priester vorgestellt wird, die versammelte Gesellschaft schockiert, indem sie ihr Kleid hochhebt, unter dem sie nichts weiter anhat, und fragt:

2

Nun, und was halten Sie *davon*?

1

Nun tagt der Familienrat, und man beschließt, das schwarze Schaf in ein englisches Mädchenpensionat in Florenz zu stecken. 1932 verbringt Leonora dort neun recht unbeschwerete Monate, die ihr ein Gefühl von Freiheit vermitteln. Sie lernt, “richtig” zu malen, studiert in den Uffizien und bei Schulausflügen nach Rom und Siena die italienische Malerei und begeistert sich vor allem für gewisse Sieneser Meister des *trecento* und *quattrocento*, die ihr die Existenz von anderen Welten als der vordergründig realen zu beweisen scheinen, wie sie die pragmatische Vernunft konstruiert.

Sowohl in technischer und formaler als in inhaltlicher Hinsicht ist die Wirkung dieser Maler auf Carringtons eigenes späteres Werk von großer Bedeutung. Ihre Malerei wird, völlig unbeeindruckt von allen formalen Strömungen seit den 30er Jahren, immer figurativ, aber entschieden antirealistisch sein und in meist erzählerischer Form von ihren inneren Visionen und geistigen Abenteuern Zeugnis ablegen. Als Leonora nach England zurückkehrt, ist sie entschlossen, Malerin zu werden.

Aber ihre Eltern schicken sie zunächst nach Paris in eine *finishing school*, das heißt in ein Mädchenpensionat zur Erlernung feiner Lebensart, das sie auf ihre künftige gesellschaftliche Rolle in Englands *upper class* vorbereiten soll. Sie bleibt dort einige Monate, bevor sie erneut hinausgeworfen wird. Aus einer zweiten, ähnlichen Anstalt, ebenfalls in Paris, flieht sie bei Nacht und Nebel und findet für etliche Monate Unterschlupf bei einer französischen Familie, in der sie eine Weile ihre Freiheit genießt, ehe man sie nach England zurückholt. 1934, in dem Jahr, in dem die Erzählung “Die Debütantin” spielt, ist es dann soweit:

2

...ich wurde bei Hof vorgestellt. Es war im letzten Jahr der Regierungszeit von George V. Ich befand mich da auf einem Heiratsmarkt. So machte ich die ganze Saison in London mit, die königliche *garden party*, die aus einem *tea* in einem Zelt neben dem Buckingham Palace besteht – man spaziert mit der Tasse in der Hand herum. [...] dann geht man zu den Pferderennen in Ascot und hält sich innerhalb der Absperrung für die königliche Familie auf.

1

Leonora findet das alles eher langweilig. Aber die Eltern feiern ihren Eintritt in die *high society* mit einem festlichen Ball ihr zu Ehren, der im Londoner “Ritz” stattfindet, und Mutter Mairi träumt von einer Heirat ihrer Tochter mit einem Angehörigen der Königsfamilie. Doch Leonora schreckt alle potentiellen Ehekandidaten mit ihrer unkonventionellen Art ab. Mehr noch: sie eröffnet ihren Eltern, daß sie unbedingt Malerin werden möchte. Harold Carrington ist entsetzt; er findet die Malerei, wie Leonora sich später erinnert, “grauenvoll und idiotisch” und meint, wer Kunst mache, sei [Zitat Leonora] “entweder arm oder homosexuell, was mehr oder weniger das gleiche Verbrechen war”. Aber die 17jährige ist beharrlich, und schließlich trotzt sie dem Großaktionär die Erlaubnis ab, in London Mal- und Zeichenunterricht zu nehmen. 1936 bezieht Leonora in der Hauptstadt eine bescheidene Familienpension und wird Schülerin des berühmten französischen Malers Amédée Ozenfant, der in London gerade eine Art kleiner Privatakademie eröffnet hat. Als hervorragender Kenner der Avantgarde vermittelt er seinen Zöglingen seine positive Einstellung gegenüber den neuen Strömungen in der Malerei, läßt sie ein Jahr lang aber nur – immer und immer wieder – einen Apfel zeichnen, was Leonora nicht davon abhält, daheim Bilder zu malen, die hauptsächlich ihrer Phantasie entspringen und auf denen es von Tieren wimmelt. Später erfährt sie, daß ihr Vater eine Art Spion auf sie angesetzt hat, der ihr Leben unauffällig überwacht. Der nachkubistische Purismus Ozenfants wird übrigens in ihrer späteren Malerei keinerlei Spuren hinterlassen. Um so mehr Einfluß auf die angehende Künstlerin gewinnt der Surrealismus, erst seit einem Jahr in England “heimisch”, dem sie

1936 gleich mehrfach begegnet. Carrington selbst in einem im August 1985 in New York gedrehten Film-Interview mit Tilman Spengler:

1. O-Ton-Einspielung: TV-Film *Verfolgte Träume. Das Leben der Leonora Carrington* (1986) von Tilman Spengler, 1. Rolle, 6'02 - ca. 6'21:

4

Ich hatte nie etwas von Surrealismus gehört. Eine Person, von der man es nie vermu-ten würde, stellte den ersten Kontakt her: meine Mutter. Sie schenkte mir zu Weihnachten das Buch von Herbert Read über den Surrealismus. Das fand ich sehr aufregend, denn ich spürte eine starke Affinität zu den Surrealisten.

1

Besonders beeindruckt ist Leonora von der Abbildung auf dem Cover dieses Buches, Max Ernsts früher Arbeit “Zwei Kinder von einer Nachtigall bedroht”. Das Bild habe sie “völlig aufgewühlt”, erklärt sie später,

2

wie ein Brennen innen; Sie wissen, wenn etwas einen wirklich trifft, ist es wie ein Brennen.

1

Der zweite, noch wichtigere Kontakt folgt auf dem Fuße: Im Sommer 1936 sieht Leonora in London die von französischen und englischen Surrealisten selbst organisierte umfangreiche *International Surrealist Exhibition*, die alles präsentiert, was die mittlerweile in mehreren Ländern verbreitete Bewegung an Bildpoesie geschaffen hat. Entscheidend für die Malschülerin ist aber der dritte Kontakt, zu dem es wenig später kommt: Auch Max Ernst ist wegen einer Einzelausstellung seiner Werke nach London gekommen, und bei einem intimen Dinner zu Ehren des Künstlers lernt Leonora den großen Meister persönlich kennen. Der 46jährige und die 19jährige verlieben sich sofort ineinander, und letztere beschließt, dem Deutschen nach Paris, wo er lebt, zu folgen. Aber erst einmal macht man Ferien in Cornwall, wohin neben anderen auch Ernsts Freund Paul Éluard und seine Geliebte Nusch, der englische Surrealist Roland Penrose und seine Gefährtin Lee Miller das Paar

begleiten. Als Leonora ihre Eltern über die Paris-Pläne informiert, setzt Vater Carrington alle Hebel in Bewegung, um die skandalöse Liaison zu verhindern: seine katholische Tochter mit einem älteren, verheirateten Mann, der zudem bereits eine Ehe hinter sich hat und zu allem Überfluß ein Katholikenhasser, Atheist, Linksextremist, Künstleravantgardist und beinahe so arm wie eine Kirchenmaus ist! Dennoch, Ende 1936 siedelt Leonora nach Paris über und wohnt mit Ernst in der Rue Jacob im Stadtviertel Saint-Germain-des-Prés, nur ein paar Schritte vom Café “Flore” entfernt, in dem sich damals die Pariser Surrealisten treffen. Dank Ernst findet sie rasch Eingang in die Gruppe um André Breton, die sie offenbar sofort akzeptiert, denn auf der nächsten großen Surrealismus-Ausstellung, Anfang 1938 in Paris, sind bereits zwei Bilder von ihr zu sehen und zwei weitere auf der wenige Monate später stattfindenden Surrealismus-Ausstellung in Amsterdam. Fortan gilt die Engländerin als Mitglied der surrealistischen Bewegung. Aber Leonora malt nicht nur, sie schreibt auch. Anfang 1938 erscheint ihre Erzählung “La Maison de la peur” (Das Haus der Angst) mit drei Illustrationen von Ernst und einem einleitenden Text aus seiner Feder, der den Titel “Loplop stellt die Windsbraut vor” trägt. Im Jahr darauf kommt, diesmal mit sieben Illustrationen von Ernst, der Erzählungsband *La Dame ovale* (Die ovale Dame) heraus, der auch den Text “Die Debütantin” enthält. Über seinen Besuch in der Rue Jacob vermerkt Max Ernsts Sohn Jimmy in seinen Memoiren:

3

Eine der schönsten Frauen, die ich je gesehen hatte, teilte mir in englisch gefärbtem Französisch mit, sie erwarte [Max] in etwa einer Stunde zurück. [...] Sie hieß Leonora Carrington, und ihre dunkle, glutvolle Schönheit riß mich so hin, daß es mir schwerfiel, zusammenhängend mit ihr zu reden. [...] Wie intensiv die Beziehung zwischen Max und Leonora Carrington war, wurde jedesmal deutlich, wenn ich die beiden zusammen sah, und das ließ mich an Marie-Berthe denken.

1

Marie-Berthe ist Max Ernsts Frau. Die Ehe ist so gut wie gescheitert, was die Französin aber nicht wahrhaben will, und so kommt es zu immer neuen Eifersuchtsszenen. Dies und

die Tatsache, daß Ernst sich mit Breton überwirft, bestärken ersteren in der Absicht, mit seiner neuen Gefährtin das Weite zu suchen. „Alles, was ich jetzt möchte“, zitiert Jimmy Ernst seinen Vater, „ist, Paris für lange Zeit hinter mir zu lassen und mit Leonora im Ardèche zu leben... und sie zu lieben... wenn die Welt uns nur läßt.“ So siedelt das Paar im Sommer 1937 in das Dorf Saint-Martin-d’Ardèche, etwa 30 Kilometer nördlich von Avignon an der Einmündung des wild-romantischen Ardèche-Tals in das Tal der Rhône gelegen, über. Die nun folgende Periode im Leben Leonora Carringtons ist recht gut dokumentiert durch ein kürzlich erschienenes Buch der Schweizer Journalistin Silvana Schmid mit dem Titel *Loplops Geheimnis. Max Ernst und Leonora Carrington in Südfrankreich*.

Zunächst leben die beiden in einem Dachzimmer über dem Bistro der Wirtin Alphonsine. Die Idylle ist nicht ganz ungetrübt, denn zum einen bereiten Ernst die Verhältnisse in Deutschland, wo seine erste Frau, eine Jüdin, und sein Sohn Jimmy leben, große Sorgen, zum anderen setzt Marie-Berthe auch in Saint-Martin ihre eifersüchtigen Nachstellungen fort. Im Herbst 1937 reist der Maler nach Paris, um, wie Leonora in einem Text aus dieser Zeit sarkastisch vermerkt, seinen „genitalen Verpflichtungen“ gegenüber der Noch-Ehefrau nachzukommen. Alleingelassen in Alphonsines düsterem Wirtshaus, verliert Leonora fast den Verstand. In ihrer langen, im Winter 1937/38 in englischer Sprache geschriebenen Erzählung „Little Francis“ legt sie in kaum verschlüsselter Form Zeugnis ab von ihrer inneren Not. Erst im Frühjahr ‘38 kehrt Ernst zu seiner „Windsbraut“ zurück, nachdem er sich endgültig von Marie-Berthe getrennt hat. Beide sind glücklich und beschließen, in einem eigenen Haus zu leben. Mitte August erwirbt Leonora ein etwas außerhalb von Saint-Martin auf einem Hügel gelegenes Bauernhaus aus dem 18. Jahrhundert samt Nebengebäuden, Garten und einigem mit Weinstöcken bepflanzten Land. Das Haus ist seit längerem unbewohnt und in schlechtem Zustand, deshalb kostet es nur ein paar tausend Francs, die Leonora ihrer Mutter abschwattzt. Aber es kostet sie und ihren Gefährten mehr als ein Jahr mühseliger Arbeit, die neue Bleibe bewohnbar zu machen. Anschließend geht Ernst daran, die Außenmauern mit monumentalen Zementreliefs von Fabelwesen und die Terrassenwand mit einem Fresko zu schmücken. Auch Leonora dekoriert mit und schafft ihre erste Skulptur: einen Pferdekopf. Sie malt in einem engen Dachkämmerchen, und vor allem

schreibt sie dort weiterhin ihre Erzählungen. Des öfteren erscheinen, aus Paris und England anreisend, Besucher auf der Bildfläche: die befreundeten Malerinnen Leonor Fini und Remedios Varo (letztere die Lebensgefährtin des surrealistischen Dichters Benjamin Péret), Lee Miller und Roland Penrose. Auf die Frage, wie das Leben mit Max Ernst in Saint-Martin-d’Ardèche gewesen sei, antwortet die Malerin 45 Jahre danach:

2. O-Ton-Einspielung: TV-Film *Verfolgte Träume*, 1. Rolle, 16'17 - ca. 17'05:

4

Es war eine Art Paradies, für mich als junge Frau, dieses Gefühl der Freiheit, das natürlich wegen des Krieges nicht lange anhielt. Durch das Zusammensein mit Max machte ich große Entdeckungen. Er brachte mir Dinge bei, von denen ich nie gehört hatte. Ich lernte eine andere Lebensform.

1

Was Carringtons literarische Produktion angeht, so scheint diese frühe Periode der Jahre 1937 bis '40 eine der fruchtbarsten in ihrem Leben gewesen zu sein. Freilich geht sie mit ihren Texten – überwiegend Erzählungen – recht sorglos um. Was in dieser höchst unruhigen Zeit unmittelbar vor dem Zweiten Weltkrieg nicht sogleich publiziert werden kann, verstaubt in irgendeinem Winkel des alten Bauernhauses. Vor allem durch das 1940 über Carrington hereinbrechende Schicksal gehen manche Manuskripte verloren oder geraten zumindest in Vergessenheit, sogar bei ihrer Verfasserin selbst. So tauchen Anfang der 80er Jahre, offenbar aus einem versprengten Teil des Nachlasses von Max Ernst, diverse Bündel mit Typoskripten auf, die sich als Erzählungen und Theaterstücke von Leonora Carrington entpuppen. Die Erzählungen, unter ihnen "Little Francis", werden erst 1986 in einem in Frankreich edierten Band mit dem Titel *Pigeon vole. Contes retrouvés* (Alle Vögel fliegen hoch. Wiedergefundene Geschichten) erstmals veröffentlicht. Ist auszuschließen, daß mit der Zeit noch mehr verschollenes Material, auch aus späteren Jahren, auftaucht? Das alles zeigt, wie wenig Carrington damals – aber das gilt wohl heute noch – um eine "professionelle" Schriftstellerkarriere bemüht war. Sie ist nicht nur eine Außenseiterin der zeitgenössischen Malerei, sondern mehr noch eine solche der Gegenwartsliteratur – als Autorin

erst Mitte der 70er Jahre in Frankreich richtig entdeckt, seither freilich in mehrere Sprachen übersetzt. Die folgende, in Saint-Martin-d'Ardèche entstandene Erzählung mit dem Titel "Die ovale Dame" ist nach 1939 erst 1975 ein zweites Mal veröffentlicht worden:

2

Eine sehr große, sehr schlanke Dame stand hinter ihrem Fenster. Auch das Fenster war sehr hoch und schmal. Das Gesicht dieser Dame war blaß und traurig. Sie bewegte sich nicht vom Fleck, und nichts rührte sich an dem Fenster außer der Fasanenfeder, die sie in den Haaren trug. Diese leicht zitternde Feder zog meinen Blick auf sich. Sie war so unruhig an diesem Fenster, wo sich sonst nichts bewegte! Es war das siebte Mal, daß ich an dem besagten Fenster vorbeiging. Die traurige Dame stand immer noch unbewegt da, und trotz der Kälte, die an jenem Nachmittag herrschte, blieb ich stehen. Vielleicht waren die Möbel genauso lang und schmal wie sie und das Fenster. Vielleicht hatte sich die Katze, sofern es eine gab, ihren eleganten Proportionen angepaßt. Ich wollte es wissen, ich war krank vor Neugierde; mich überkam eine unwiderstehliche Lust, in das Haus hineinzugehen, nur um mir Klarheit zu verschaffen. Ehe ich recht begriff, was ich tat, stand ich im Eingang. Die Tür ging geräuschlos hinter mir zu, und zum ersten Mal in meinem Leben befand ich mich in einer richtigen Aristokratenwohnung. Es war sehr aufregend. Schon die Stille, die dort herrschte, war so vornehm, daß ich kaum zu atmen wagte. Und dann die unübertreffliche Eleganz der Möbel und Nippsachen. Jeder Stuhl war mindestens doppelt so hoch wie gewöhnliche Stühle und viel schmäler. Bei diesen Aristokraten waren sogar die Teller oval und nicht rund wie bei gewöhnlichen Menschen. In dem Salon, in dem sich die traurige Dame aufhielt, knisterte ein Feuer im Kamin, und ein Tisch war mit Tassen und Kuchen gedeckt. In der Nähe des Feuers wartete eine Teekanne gemächlich darauf, daß man ihren Inhalt ausgösse.

Von hinten gesehen, wirkte die Dame noch größer. Sie maß mindestens drei Meter. Ich überlegte, wie ich sie am besten ansprechen könnte. Sollte ich sagen, daß draußen ein Hundewetter war? Zu banal. Sollte ich von Poesie reden? Aber von was für einer Poesie? "Señora, lieben Sie die Poesie?"

“Nein, ich verabscheue die Poesie”, erwiderte sie, ohne sich nach mir umzuwenden, mit einer Stimme, die vor Ärger fast erstickte.

“Nehmen Sie eine Tasse Tee, das wird Sie beruhigen.”

“Ich trinke nicht, und ich esse nicht, damit protestiere ich gegen meinen Vater. Dieser Dreckskerl!”

Nach einem viertelstündigen Schweigen wandte sie sich um, und ich wunderte mich, wie jung sie noch war. Sie war ungefähr sechzehn Jahre alt.

“Sie sind sehr groß für Ihr Alter, Señorita. Als ich sechzehn war, war ich nicht halb so groß wie Sie.”

“Das ist mir egal. Ich nehme doch einen Schluck Tee, aber sagen Sie es niemandem. Vielleicht esse ich auch ein Stück von dem Kuchen da, aber denken Sie ja daran, nichts zu verraten.”

Sie aß mit ganz außergewöhnlichem Appetit. Als sie beim zwanzigsten Stück Kuchen angelangt war, sagte sie:

“Selbst wenn ich vor Hunger krepiere, gewinnen wird er nie. Ich sehe schon den Leichenzug vor mir mit vier großen, glänzenden Rappen... Sie bewegen sich langsam vorwärts, und mein kleiner weißer Sarg bildet inmitten der roten Rosen einen weißen Fleck. Die Leute weinen und weinen...”

Sie fing zu weinen an.

“Das ist der kleine Leichnam der schönen Lukrezia! Ach, wissen Sie, wenn man erst tot ist, lässt sich nicht mehr viel machen. Ich möchte verhungern, bloß um ihm eins auszuwischen. Diesem Schwein!”

Nach diesen Worten ging sie langsam aus dem Zimmer. Ich folgte ihr.

Im dritten Stock traten wir in ein riesiges Kinderzimmer, in dem zu Hunderten alte, zerbrochene Spielsachen herumlagen. Lukrezia ging zu einem Holzpferd, das trotz seines Alters – bestimmt an die hundert Jahre – eine starre Galopphaltung einnahm.

“Tartar ist mein Liebling”, sagte sie und streichelte die Schnauze des Pferdes. “Er haßt nämlich meinen Vater.”

Tartar wiegte sich anmutig auf seinen hölzernen Kufen, und ich fragte mich, wieso er sich

ganz von selbst bewegen konnte. Lukrezia legte die Hände zusammen und sah ihn nachdenklich an.

“Er läuft sehr weit so”, fuhr sie fort, “und wenn er zurückkommt, wird er mir etwas interessantes erzählen.”

Als ich hinausblickte, sah ich, daß es schneite. Es war sehr kalt, aber Lukrezia bemerkte es nicht. Ein leises Geräusch am Fenster ließ sie aufhorchen.

“Das ist Mathilde”, sagte sie, “ich hätte das Fenster offen lassen sollen. Übrigens, hier erstickt man ja.”

Daraufhin schlug sie die Fensterscheibe ein, und mit dem Schnee flog eine Elster herein, die dreimal im Zimmer umherflatterte.

“Mathilde spricht wie wir; vor zehn Jahren habe ich ihr die Zunge durchgeschnitten. Was für eine herrliche Kreatur!”

“Herrliche Kreatur”, krächzte Mathilde mit einer Hexenstimme. “Herrliche Krrreaturrr!”

Mathilde setzte sich auf den Kopf Tartars, der immer noch geräuschlos vor sich hin galoppierte. Er war voller Schnee.

“Sind Sie gekommen, um mit uns zu spielen?” erkundigte sich Lukrezia. “Das freut mich, denn ich langweile mich furchtbar hier. Stellen wir uns vor, wir wären alle Pferde. Ich werde mich in ein Schneepferd verwandeln. Das ist glaubwürdiger. Auch du, Mathilde, bist ein Pferd.”

“Pferd, Pferrd, Pferrrd”, krächzte Mathilde und führte auf Tartars Kopf einen hysterischen Tanz auf.

Lukrezia stürzte sich in den mittlerweile hohen Schnee, wälzte sich darin herum und schrie: “Wir sind alle Pferde!”

Was ich sah, als sie wieder aufstand, war außerordentlich. Wenn ich nicht gewußt hätte, daß es Lukrezia war, hätte ich geschworen, ein richtiges Pferd vor zu haben. Sie war schön und blendend weiß mit ihren vier nadelfeinen Beinen und ihrer Mähne, die wie ein Wasserfall über ihr Gesicht herabfiel. Sie lachte vor Freude und tanzte wie verrückt im Schnee herum.

“Galoppier’, Tartar, galoppier’, aber ich werde noch schneller laufen als du.”

Tartar änderte sein Tempo nicht, aber seine Augen funkelten. Man sah nur seine Augen, denn er war über und über voll Schnee. Mathilde kreischte und schlug mit dem Kopf gegen die Wände. Ich selber tanzte eine Art Polka, um nicht zu erfrieren. Da sah ich plötzlich, daß die Tür offen war und eine alte Frau auf der Schwelle stand. Vielleicht stand sie schon lange dort, ohne daß ich sie bemerkt hatte. Böse starre sie auf Lukrezia.

“Schluß jetzt, Schluß!” schrie sie dann und zitterte plötzlich vor Wut. “Was soll das Theater? Wie? Lukrezia, wissen Sie nicht, daß Ihr Vater dieses Spiel strengstens verboten hat? Dieses lächerliche Spiel! Sie sind doch kein Kind mehr!”

Im Tanz ihre vier Beine umherschleudernd, kam Lukrezia der alten Frau gefährlich nahe; sie lachte kreischend.

“Schluß jetzt, Lukrezia!”

Lukrezias Stimme wurde immer schriller; sie schüttelte sich vor Lachen.

“Nun gut”, sagte die Alte, “Sie wollen nicht auf mich hören, Fräulein. Das werden Sie bereuen. Ich werde Sie zu Ihrem Vater bringen.”

Sie hielt eine Hand hinter dem Rücken versteckt. Und mit einer Blitzartigkeit, die für eine so alte Frau erstaunlich war, sprang sie auf Lukrezias Rücken und schob ihr ein Zaumzeuggeiß zwischen die Zähne. Lukrezia bäumte sich zornig wiehernd auf, aber sie vermochte die Alte nicht abzuschütteln. Diese packte auch mich bei den Haaren und ergriff Mathilde am Kopf, und alle vier wurden wir in einen rasenden Tanz hineingezogen. Auf dem Korridor teilte Lukrezia nach allen Seiten Fußtritte aus und zertrat Gemälde, Stühle und irdene Töpfe. Aber die alte Frau klebte auf ihrem Rücken wie eine Muschel am Felsgestein. Ich war am ganzen Körper voller Wunden und glaubte, Mathilde sei tot. Sie zuckte jämmerlich wie ein nasser Lappen in der Hand der Alten.

Inmitten einer wahren Lärmorgie erreichten wir das Eßzimmer. Dort saß am Kopfende eines langen Tisches ein alter Herr, der mehr als allem sonst einer geometrischen Figur ähnelte, und beendete seine Mahlzeit. Schlagartig wurde es mäuschenstill in dem Raum. Lukrezia sah ihren Vater hochmütig an.

“Du kannst dich also wieder einmal nicht benehmen”, sagte er und knabberte an einer Haselnuss. “Fräulein von Kaltenfels hat gut daran getan, dich hierher zu bringen. Vor genau

drei Jahren und drei Tagen habe ich dir verboten, Pferd zu spielen. Das ist jetzt das siebte Mal, daß ich dich bestrafe, und du bist dir wohl im Klaren darüber, daß die Zahl Sieben in unserer Familie die letzte Zahl ist. Ich sehe mich gezwungen, meine liebe Lukrezia, dich ziemlich streng zu bestrafen."

Das Mädchen in seiner Pferdegestalt rührte sich nicht, aber seine Nüstern bebten.

"Was ich nun tun werde, geschieht einzig und allein zu deinem Besten, kleines Mädchen", sagte der Greis mit sehr sanfter Stimme. Dann fuhr er fort: "Du bist zu alt, um noch mit Tartar zu spielen. Tartar ist etwas für Kinder. Ich werde ihn also verbrennen, so daß nichts von ihm übrigbleibt."

Einen furchtbaren Schrei ausstoßend, fiel Lukrezia auf die Knie.

"Tu' das nicht, Papa! Bitte nicht!"

Der Greis lächelte voller Sanftmut und knabberte an einer weiteren Nuß.

"Das siebte Mal, kleines Mädchen!"

Tränen stürzten aus den großen Pferdeaugen Lukrezias und gruben zwei Rinnale in ihre Schneewangen. Sie erstrahlte in so hellem Weiß, daß sie wie ein Licht war.

"Erbarmen, Papa, Erbarmen! Verbrenn' ihn nicht!"

Ihre schrille Stimme wurde immer schwächer, und bald kniete sie inmitten einer Wasserlache; ich hatte furchtbare Angst, sie würde vor meinen Augen zerschmelzen.

"Señorita von Kaltenfels, bringen Sie Fräulein Lukrezia hinaus", sagte der Vater, und die Alte führte das arme Geschöpf, das ganz dünn geworden war und zitterte, aus dem Zimmer.

Ich glaube, meine Anwesenheit hatte der alte Mann gar nicht bemerkt. Ich versteckte mich hinter der Tür und hörte, wie der Greis zum Kinderzimmer hinaufging. Kurz darauf mußte ich mir mit beiden Händen die Ohren zuhalten, denn ein entsetzliches Wiehern drang von oben herab, so als ob ein Tier unerhörte Qualen erlitte...

1

Einen glücklicheren Ausgang nimmt diese Geschichte in Carringtons Mitte der 40er Jahre entstandenem vieraktigen Theaterstück *Penelope*, einer dramatisierten Erweiterung von

“Die ovale Dame”. Die Titelfigur, ein sehr ungebärdiges Mädchen, das an ihrem 18. Geburtstag in die Gesellschaft eingeführt werden soll, haßt ihren Vater, einen typischen Vertreter der Rationalisten, Pragmatiker, Profiteure, Moralisten usw., kurzum: der “anständigen Leute”, mit der gleichen Inbrunst, mit der sie ihr Schaukelpferd Tartar liebt. Überhaupt träumt sie fortwährend von einer Welt von Pferden und verwandelt sich in einer Atmosphäre von Schnee und Eiseskälte selber teilweise in ein solches. Wiederum wird Tartar vom Vater zerstört, aber dann heißt es in der Regieanweisung:

2

Ein markerschütternder Schrei. Penelope und Tartar tauchen aus der Dunkelheit hervor. Sie sind strahlend, blendend weiß. Sie halten sich an den Händen. Penelope trägt wieder einen Pferdekopf. Geräuschlos entschwinden sie durch das Fenster.

1

Fremdartig-märchenhaft und originell: das ist der Eindruck, der sich bei der Lektüre von Leonora Carringtons Texten aufdrängt. Und dennoch stehen sie in einer bestimmten, vor allem britischen Tradition, die bis zur *gothic novel*, dem englischen Schauerroman vom Ende des 18. Jahrhunderts, bis zu den oft recht makabren britischen Humoristen des 19. Jahrhunderts und nicht zuletzt bis zu Edward Lear und zu Lewis Carrolls *Alice*-Büchern zurückreicht. Wie “Die Debütantin” und “Die ovale Dame” sind die frühen literarischen Arbeiten Carringtons – auch ihre frühen Bilder – stark autobiographisch gefärbt. Sie sind Ausdruck der Revolte der jungen Künstlerin gegen eine als Gefängnis empfundene gesellschaftliche Welt, die erstarrt und dekadent ist und die sich häufig in der übermächtigen Gestalt des Vaters verkörpert. Gegen diese patriarchalische Figur lehnen sich die Protagonistinnen der frühen Texte Carringtons, meist heranwachsende Mädchen im “kritischen” Alter, mit äußerster Vehemenz auf. Sie sind durchweg Einzelgängerinnen nicht nur in ihren Familien und in der Gesellschaftsschicht, der sie angehören und deren Wert- und Moralvorstellungen sie sich radikal verweigern, sondern sie begegnen den Menschen insgesamt mit Mißtrauen, Ablehnung und Haß. Dafür steht ihnen eine andere Welt offen: Für Carringtons Rebellinnen gibt es keine Grenze zwischen Menschen und Tieren, zuweilen nicht

einmal zwischen Menschen und Pflanzen. Mühelos, wie im Märchen, kommunizieren sie mit Hyänen, Pferden, Wölfen und Vögeln. Zutreffend bemerkt die englische Carrington-Interpretin Marina Warner:

3

Das Menschliche erscheint [hier] nur als *ein* und zudem nicht zentraler Aspekt einer viel-gestaltigen organischen Welt, und die Figuren auf Carringtons Bildern [und in ihren Texten] gewinnen an Format und damit an geistiger Größe, je mehr sie sich dem Kreatürlichen nähern. Carrington hebt die gewöhnliche Hierarchie der Lebewesen auf oder stellt sie auf den Kopf: Während Circe Odysseus' Männern einen Schadenszauber zufügt, als sie sie zu Vieh werden lässt, versteht Carrington die Verwandlung in Tiere insgesamt als Segen, als Befreiung und Transzendierung.

1

Carringtons Halbwüchsige leben noch ganz in der Phantasiewelt der Kindheit, einer Welt, die keine Grenzen kennt, und weigern sich schlicht, erwachsen zu werden, denn erwachsen heißt für sie gezähmt, unterworfen, unfrei und erstarrt – gespensterhaft wie Wesen, die kaum mehr die Bezeichnung *Lebewesen* verdienen. Unversöhnlich stehen sich die grenzenlose Welt der Kindheit und die sklerotische Welt der Erwachsenen gegenüber. Mehr noch: etwas Animalisches, Archaisches, ja Barbarisches stößt hier hart mit der zivilisatorischen Ordnung zusammen. Natur und Kultur prallen aufeinander. In seinem Buch *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation* spricht der Ethnologe Hans Peter Duerr von der mittelalterlichen Gestalt der *hagazussa*, das heißt derjenigen,

3

die auf dem Hag, der Hecke, dem Zaun saß, der hinter den Gärten verlief und das Dorf von der Wildnis abgrenzte, und [die] somit ein Wesen [war], das an beiden Bereichen teilhatte [...].

1

Duerr weist darauf hin,

3

daß in der archaischen Mentalität der Zaun, die Hecke, die den Bereich der Wildnis von dem der Kultur trennte, nicht nur keine unüberwindliche Grenze darstellt, sondern daß dieser Zaun zu gewissen Zeiten sogar niedergerissen wurde. Wer *mit Bewußtsein* innerhalb des Zauns leben wollte, der mußte zumindest einmal im Leben als “Wilder” durch die Wälder gestreift sein, oder moderner ausgedrückt: er mußte die Wildnis in sich selber, seine *Tiernatur*, erlebt haben. Denn seine “kulturelle Natur” war nur die eine Seite seines Wesens, schicksalhaft gebunden an die tierhafte *fylgja*, die demjenigen sichtbar wurde, der den Hag überschritt, der sich seinem “zweiten Gesicht” überließ.

1

Das liest sich wie eine Definition von Carringtons frühem Werk. Duerr fährt fort:

3

Für uns Angehörige der modernen Zivilisation [...] ist die Erfahrung jenes “wilden” Teiles unserer Person kaum mehr vertraut. Gängige Ideologien, wie die Psychoanalyse oder der Marxismus, weisen zwar darauf hin, daß “dieses da”, was jenseits unserer Alltagserfahrung liegt, “wir selber” sind. Aber diese Ideologien zeigen immer wieder die Tendenz, diesem “anderen Teil unserer selbst” den Wirklichkeitscharakter [abzusprechen], ihn als eine “illusionäre Projektion” zu erweisen. Und dies eben vor allem deshalb, weil sie in einer Zeit entstanden sind, in der sich die Hecke, auf der einst die *hagazussa* hockte, zu einer Mauer verfestigt hatte, die mit der Grenze der Wirklichkeit zusammenfiel.

1

Das heißt, was jenseits dieser von der positivistisch-pragmatischen Vernunft, dem sogenannten “gesunden Menschenverstand”, errichteten Mauer ist, gilt als nicht-wirklich. Gegen diese Wirklichkeitsverkürzung hat sich der Surrealismus bekanntlich mit aller Macht gewehrt; er respektierte besagte Grenze nicht, wollte sie niederreißen oder wenigstens so weit wie möglich hinausschieben auf der Suche nach *mehr* Wirklichkeit, nach *mehr* Licht. Dabei berief er sich auch auf die archaische Mentalität, denn die Surrealisten erklärten, “moderne Primitive” sein zu wollen. Auch Carrington, die schon früh die Ansicht vertritt,

daß im Menschen mehrere vielleicht viele Ichs schlummern und daß es von kapitaler Bedeutung sei, ihrer gewahr zu werden und sich mit ihnen auseinanderzusetzen, kann die von Duerr angesprochene Mauer nicht akzeptieren. *Hagazussa* aber ist das alt- oder mittelhochdeutsche Wort für Hexe, und als Hexe, die sich über das willkürliche Verbot, eine bestimmte Grenze zu überschreiten, hinwegsetzt, hat auch André Breton die junge Carrington gesehen. In der 1950 erschienenen erweiterten Neuausgabe seiner berühmten *Anthologie des schwarzen Humors*, in der mit “Die Debütantin” auch Leonora Carrington vertreten ist, präsentiert er die Engländerin als eine Art Wiederverkörperung der Titelfigur von Jules Michelets epochalem Buch *Die Hexe*:

3

[Michelet] verteidigt [die Hexe] gegen den Ruf, in den sie von christlicher Seite gebracht wurde: alt und häßlich zu sein. “Bei dem Wort Hexe [so Michelet] denkt man unwillkürlich an die scheußlichen alten Weiber in *Macbeth*. Doch die grausamen Prozesse, die ihnen gemacht wurden, lehren das Gegenteil. Viele mußten gerade deswegen sterben, weil sie jung und schön waren.” Auf wen könnte diese Beschreibung besser passen als auf Leonora Carrington? Die ehrbaren Leute, die sie [1937 oder ‘38] zum Diner in ein vornehmes Restaurant eingeladen hatten, haben sich noch nicht von dem Schock erholt, den sie bekamen, als sie gewahr wurden, daß sie sich mitten in der angeregtesten Unterhaltung die Schuhe ausgezogen hatte, um sich völlig gelassen die Füße mit Senf zu bestreichen.

1

Etwas Hexenhaftes haben vor allem jedoch die blutjungen Heldinnen von Carringtons frühen Erzählungen und Theaterstücken. Aber sie sind nicht nur Exponentinnen weiblichen Aufbegehrrens gegen eine in ihrem Patriarchalismus erstarrte, längst unschöpferisch gewordene Kultur. Mancherlei in “Die ovale Dame” oder in *Penelope* deutet an, daß diese Texte auf einer anderen, symbolischen Ebene gelesen werden müssen: die überlange, seltsam irreale Gestalt bestimmter Gegenstände und der Protagonistin selbst, die angedeutete Zahlenmagie, die eisige Kälte, die herrscht, die Betonung der Farbe Weiß, das Sinnbildhafte des Pferdes. In der Tat findet bei Carrington, der Schriftstellerin und der Malerin, nicht nur

ein Einbruch der Wildnis, sondern auch ein solcher des Mythischen und Magischen in die erstarrte Realität statt. Das Bild des Pferdes und das von Schnee und Eis finden sich in den irischen Märchen und Sagen, mit denen Carrington als Kind geradezu gefüttert wurde. Und diese Märchen wiederum weisen auf die uralte Mythologie der Kelten zurück, deren Weltbild, soweit es rekonstruiert werden konnte, sich bekanntlich von der uns vertrauten, um einiges jüngeren griechisch-römisch-christlich geprägten Wirklichkeitsauffassung grundlehrend unterscheidet, weil es in ihm *keine* feste Grenze zwischen greifbarer und ungreifbarer Wirklichkeit, Diesseits und Jenseits, Leben und Tod usw. gibt. Das bei Carrington immer wieder auftauchende weiße Pferd zum Beispiel steht nicht, wie die Freud'sche Symbollehre es nahelegt, für männliche Sexalkraft – von Beginn an stand Carrington dem Freud-Enthusiasmus ihrer männlichen Surrealistenfreunde reserviert gegenüber –, sondern geht auf keltische Mythen zurück. Diese mythologischen – und zunehmend auch esoterischen – Hintergründe von Carringtons Bildern und Texten sind seit den 70er Jahren Gegenstand emsiger und findiger Forschungsarbeit von oft feministisch bewegten Interpretinnen aus vorwiegend angelsächsischen Ländern. So hat die Amerikanerin Gloria Orenstein zur Symbolik des weißen Pferdes unter anderem eruiert:

3

Der Mythos, auf den sich Carrington vor allem bezieht, ist derjenige des keltischen Stammes der Tuatha de Danaan, auch Volk der Göttin Dana genannt. In ihrem literarischen Werk wird die keltische Göttin als weiße Stute beschrieben, eine symbolische Verschlüsselung der Weißen Göttin, denn in der keltischen Mythologie besaßen die weiblichen Göttheiten Rhiannon und Epona als Attribut beide ein weißes Pferd.

1

Orenstein dann konkreter über das Schaukelpferd in *Penelope*:

3

Dieses Pferd, dessen Name [Tartar] auf die Unterwelt der griechischen Mythologie, den Tartaros, verweist, versinnbildlicht die andere Welt, wie Carrington sie sieht, ein heiliges Reich, in dem die Weisheit Eponas, der Göttin mit dem Weißen Pferd, herrscht. [...] Am

Ende [des Stücks] verwandelt sich [Penelope] in das weiße Fohlen [...], was bedeutet, daß sie zur Identität mit ihrer höheren, göttlichen Natur gelangt ist. Das Stück endet mit der Vision einer vollständigen Transfiguration [...]. Dadurch, daß das geflügelte Paar die androzentrische Kultur verläßt, gelangt es zur geistigen Befreiung, zur Freiheit, zum Auf-
flug in eine andere Dimension des Seins und zur Berührung mit seiner animalisch-
göttlichen Natur.

1

Die Tiernatur, von der Duerr spricht, ist demnach nicht nur die notwendige *andere* Seite des menschlichen Wesens, sondern seine *höhere*, diejenige, die seine Göttlichkeit begründet.

Eine andere Interpertin, die Engländerin Whitney Chadwick, vermerkt:

3

Die keltische Königin der Pferde, die Göttin, die in der walisischen *Saga of Rhiannon* erscheint und die auf einem hellen oder weißen Pferd reitet, ist die Göttin des Jenseits, und ihr Pferd durchquert den Raum der Nacht als Metapher für Tod und Wiedergeburt. [...] Bei Carringtons Tieren ist das Instinktleben identisch mit den Kräften der Natur. Die Hyäne gehört zur schöpferisch-fruchtbaren Sphäre der Nacht;

das Pferd wird zu einer Metapher der Wiedergeburt ins Licht des Tages und der Welt hinter dem Spiegel. [...] [Es ist] Carringtons magisches Tier der Verwandlung.

1

Wie man sieht, eröffnen sich hier weite Symbolwelten, die man auf den ersten Blick nicht vermutet und die den Eindruck der Fremdartigkeit von Carringtons Werken relativieren – oder zusätzlich erhöhen, je nachdem, von welcher Seite man diese Ausdruckssprache betrachtet. Wer in diese Werke wirklich “einstiegen” will, muß sich jedenfalls auf ein ziemlich komplexes geistiges Abenteuer einlassen, und das ist sicherlich beabsichtigt. Aber es bedeutet nicht, daß diese Werke ohne einen solchen intellektuellen Aufwand nicht rezipierbar sind. Wie “Die Debütantin” beweist, sind sie ästhetisch anziehend genug, um auch Leser und Betrachter ohne mythologische und esoterische Vorkenntnisse zu faszinieren.

Wie auch immer, bestimmte keltische Mythen sind eine der Hauptquellen – vielleicht die Hauptquelle – des Werks von Leonora Carrington. Übrigens hat sie damit die “Keltrenaissance”, die wir seit einiger Zeit erleben, um Jahrzehnte vorweggenommen. Selbst den Pariser Surrealisten mit André Breton an der Spitze war sie in dieser Hinsicht voraus, entdeckten diese doch erst um 1954 ihre Affinität zum quasi “surrealen” keltischen Wirklichkeitsverständnis.

Doch mit dem Keltentum hat es bei Carrington nicht sein Bewenden. Mit ihrem großen Interesse an dessen vorchristlicher Vorstellungswelt geht bei ihr schon früh eine kaum weniger ausgeprägte Neigung zu verschiedenen Gebieten der Esoterik und des Okkultismus, etwa zur Alchemie, einher, die mit den Jahren immer stärker wird. In einem Interview verrät sie, schon als kleines Kind habe sie [Zitat] “sehr seltsame Erlebnisse mit allerlei Geistern und Visionen und Dingen [gehabt], die im allgemeinen von der orthodoxen Religion verdammt” würden. Sie sei wohl von Natur aus – richtiger wohl: von ihrer Kindheit her – prädestiniert für derartige Dinge. Ihr erstes Buch über Alchemie liest sie dann in der Zeit ihres Studiums bei Ozenfant. In Paris vermag Max Ernst, an Alchemie und anderen Geheimwissenschaften lebhaft interessiert, ihr weitere Kenntnisse zu vermitteln; außerdem macht er sie ansatzweise mit den Ideen von C.G. Jung bekannt, mit dem sie sich aber erst gut zwei Jahrzehnte später gründlich beschäftigen wird. In Paris begegnet Carrington auch dem aus der Schweiz stammenden surrealistischen Maler Kurt Seligmann, einem ausgesprochenen Experten auf dem Gebiet der Esoterik, der zehn Jahre später mit dem Buch *The History of Magic* (deutsch *Das Weltreich der Magie*) ein populäres Kompensium der okkulten Wissenschaften publizieren wird. Zum Pariser Surrealistenkreis der 30er Jahre gehört ferner der Arzt Pierre Mabille, der die junge Engländerin in die *Kabbala*, also in die jüdische Mystik, einführt. Und schließlich kommt Carrington als 20-, 21jährige auch schon ein wenig mit der fernöstlichen, genauer: tibetisch-buddhistischen Ideenwelt in Berührung. Alle diese Anregungen nimmt die Engländerin begierig auf und zögert nicht, sie in ihrem bildnerischen und literarischen Werk zu verarbeiten. Ein paar Jahre später, als sie sich, zunächst als Exilantin, dann aber auf Lebenszeit, in Mexiko niederlässt, wird aus der anfangs eher liebhaberhaften Beschäftigung mit dem Mythischen und Magischen ein sys-

tematisches, noch weitere Gebiete einschließendes Studium. Beispielsweise setzt sie sich von der Mitte der 40er Jahre an mit altägyptischer Mythologie auseinander, wendet sich Anfang der 50er Jahre den Lehren Gurdjieffs zu, läßt sich immer tiefer in die Geheimnisse der Kabbala und dann in die Gnostik einführen, dringt ab etwa 1960 in die Archetypenlehre C.G. Jungs ein, bei dessen Schülern sie sich einer Analyse unterzieht, richtet um die gleiche Zeit ihr Augenmerk auf Mythen und Weltverständnis der alt-mexikanischen Völker. Um 1950 liest sie *Das Tibetanische Totenbuch* und befaßt sich in der Folgezeit intensiv mit dem tibetischen Buddhismus; seit längerem ist sie sogar eine regelrechte Schülerin der aus ihrem Land vertriebenen tibetischen Lamas, deren Klöster in Schottland und vor allem im Norden des Bundesstaates New York sie seit 1971 regelmäßig zu geistlichen Übungen aufsucht. Das heißt, daß sie sich keineswegs nur theoretisch mit all diesen spirituellen Gebieten auseinandersetzt, sondern die Veränderung und Erweiterung des Bewußtseins in der konkreten Praxis sucht.

3. O-Ton-Einspielung: TV-Film *Verfolgte Träume*, 2. Rolle, 13'05 - ca. 15'00

4

Zunächst einmal erfuhr ich von den Tibetanern durch meinen Sammler Edward James in den 40er Jahren, als ich gerade in Mexiko angekommen war. Dann las ich ein paar Bücher von Evans-Wentz – Sie haben sie wahrscheinlich alle gelesen – , drei ganz interessante Bücher, und ich war fasziniert von dem Gedanken, daß man so wenig über unseren Verstand weiß und daß es Methoden gibt, mehr darüber zu erfahren, nicht zu erfahren, sondern sich darin auch zu bewegen, vermutlich besser zu bewegen, indem man das tibetische Yoga studiert – das Yoga des Bewußtseins, nicht des Körpers.

1

Die Fülle der Gebiete des Spirituellen, in die Carrington im Laufe ihres Lebens eindringt, ist verwirrend. Sie “mischt die Glaubensanschauungen wie ein Kartenspiel”, hat man von ihr gesagt, und was dabei herauskommt, ist eine Art esoterischer Synkretismus sehr individueller Prägung, in dessen Zentrum es immer wieder um Fragen geht wie die nach der Kontinuität von “realer” und “irrealer”, “dieseitiger” und “jenseitiger”, geistiger und mate-

rieller Welt, vor allem aber um die nach dem Ungleichgewicht zwischen männlichem und weiblichem Prinzip in unserer Kultur – Fragen, die an Tabus der abendländisch-christlichen Denktradition röhren, was André Breton zu der Feststellung veranlaßt hat:

3

Die Neugier, bei [Leonora Carrington] auf Äußerste getrieben, findet ihr Heil fast nur noch im *Verbotenen*.

1

Verschiedene Kommentatoren, vor allem solche feministischer Provenienz, haben versucht, Carrington aufgrund ihrer okkultistischen Orientierung in Gegensatz zum Surrealismus zu bringen. Sie übersahen dabei jedoch, daß gerade der Surrealismus – die vorhin genannten Namen deuten es an – sich auf der Suche nach Alternativen zur Wirklichkeitsvorstellung abendländisch-christlicher Prägung beinahe von Beginn an dem “Untergrund” der westlichen Denktradition zugewandt hat, der Häresie sozusagen, wie sie sich in Esoterik und Okkultismus, in Mystik und Magie manifestiert. Schon im *Zweiten Manifest des Surrealismus* aus dem Jahre 1929 macht Breton darauf aufmerksam,

3

daß die surrealistischen Forschungen in den Zielsetzung mit den alchemistischen Forschungen eine bemerkenswerte Analogie aufweisen

1

die vor allem darin besteht, daß es sich hier wie dort darum handelt, das Bewußtsein des Menschen zu transformieren und damit letztlich auch auf der materiellen – gesellschaftlich-politisch-ökonomischen – Ebene einen radikalen Wandel herbeizuführen. Später übrigens, in der Zeit, als sich Carrington in Mexiko daranmacht, immer intensiver in das Studium vergessener oder geächteter Weltanschauungslehren einzudringen, wagt Breton die Behauptung, die gesamte moderne Dichtung, von den deutschen Frühromantikern über Baudelaire, Hugo, Rimbaud und Mallarmé bis zu Apollinaire und den Avantgardisten des 20. Jahrhunderts, sei ohne die esoterische Überlieferung gar nicht denkbar und ver-

ständlich – eine Feststellung, die damals von vielen mit Skepsis aufgenommen wird. Heute ist man offenbar weit eher geneigt, ihr zuzustimmen, wie unter anderem die große Frankfurter Ausstellung *Okkultismus und Avantgarde* im Jahre 1995 mit ihrem überaus materialreichen Katalog beweist.

Häufig hat Breton seit 1929 sein Bekenntnis zur esoterischen Tradition bekräftigt, aber hinzugefügt:

3

Ich brauche nicht zu sagen, daß in meinen Augen hier wie überall sonst der “Fideismus” zu meiden ist.

1

Eine “Fideistin”, eine Gläubige, ist auch Leonora Carrington nicht. Jede Art von Dogmatismus und Bekehrungseifer liegt ihr fern. Sie mißtraut den Gurus und lehnt es ab, selber den Guru zu spielen. Ihre spirituelle Suche habe vielerlei Formen angenommen, schreibt Whitney Chadwick,

3

aber anders als viele Anhänger des New-Age-Spiritualismus gerät sie nie in Versuchung zu glauben, sie habe die Wahrheit gefunden. Ihr intensives intellektuelles und spirituelles Bemühen wird konterkariert von einer erfrischenden Portion Skepsis und einer nicht geringen Dosis britischen Humors.

1

Deshalb hat Carlos Fuentes ihre Kunst als “ironische Zauberei” bezeichnet. Das schönste Beispiel für diese typisch Carrington’sche Verquickung von Mysterium und Komödie, von Spiritualität und Farce ist der Anfang der 50er Jahre entstandene Roman *The Hearing Trumpet*, der unter dem Titel *Das Hörrohr* auch in deutscher Übersetzung vorliegt – ebenso wie die Theaterstücke und ein Teil der Erzählungen – und der von der sehr ernsthaften, aber immer wieder von höchst erheiternden Episoden begleiteten Gralssuche einer rebellischen, wunderbar jung gebliebenen 92-Jährigen erzählt.

In punkto Esoterik also kein Gegensatz zwischen Carrington und dem Surrealismus. Von diesem her gesehen wirklich anders und neu an der Engländerin ist, daß ihre Suche nach den Geheimnissen des Wirklichen auch und vor allem eine Suche nach den *weiblichen* Aspekten dieses Wirklichen ist. Schon in jungen Jahren ist Carrington davon überzeugt, daß die Frau Trägerin verborgener Kräfte und großer schöpferischer Energien ist, daß sie in dieser Hinsicht dem Mann zumindest ebenbürtig, wenn nich sogar überlegen ist - "diese Beurteilung hängt von ihrer Stimmung ab", wie ihr Sammler Edward James anmerkt. Aber eine seit Jahrhunderten oder Jahrtausende währende männlich-patriarchalische Herrschaft, ausgeübt insbesondere durch die monotheistischen Religionen, hat diese Wahrheit unterdrückt und in Vergessenheit geraten lassen. Das gilt namentlich für die jüdische und die christliche Religion. Carrington:

2

Die Bibel ist wie jede andere Geschichtsschreibung voller Lücken und Ungereimtheiten, die erst plausibel werden, wenn man sie als Überdeckung einer ganz anderen Art von Zivilisation versteht, die ausgemerzt worden ist.

1

Quellen, an denen besagte Wahrheit noch auffindbar ist, sind eben jene versunkenen Mythen, jene über weite Zeiträume hinweg gleichsam illegal weiterexistierenden Geheimlehren, jene uralten matriarchalischen Religionen, in die sich Carrington hineingearbeitet hat und die das Wissen um die Unverzichtbarkeit des weiblichen Prinzips aufbewahrt haben, ja in denen das Göttliche selbst als weiblich erscheint. Der patriarchalische Monotheismus, schreibt Adrienne Rich, habe nicht nur das Geschlecht des Göttlichen verändert, sondern er habe das Universum aller weiblichen Göttlichkeit beraubt. Dieser Raub ist ein Gewaltakt, ein Akt der Zerstörung, der das Wirkliche verstümmelt und der nur immer neue Zerstörung hervorrufen kann. Es ist wohl kein Zufall, daß ein Vorstoß gegen die patriarchalische Alleinherrschaft wie derjenige Carringtons in einer Zeit unternommen wird, in der, wie André Breton es 1944 ausdrückt, "das männliche Weltverständnis" "mit ziemlichem Getöse [seinen] Bankrott erlebt", nämlich während des zweiten weltweiten Krieges binnen zwei, drei

Jahrzehnten, der auf das Konto dieses sich auf die *Vernunft* berufenden Weltverständnisses geht. Für Carrington jedenfalls steht außer Frage, daß es hier einen direkten Zusammenhang gibt, und sie beschwört gegen das so “vernünftige” männliche Prinzip die weibliche Substanz, ohne die das Große Werk der Alchemisten nicht gelingen kann; die ägyptische Fruchtbarkeits- und Mondgöttin Isis; den Glauben der Gnostiker an die Göttlichkeit des Weiblichen – und immer wieder die Weiße Göttin der keltischen Thuata de Danaan, die Pferdegöttin, in der sich die Größe der Tiernatur des Menschen versinnbildlicht. Gloria Orenstein, die sich mit der Symbolik dieser Gestalt beschäftigt hat, schreibt:

3

Die Frau wieder mit ihrer ursprünglichen animalischen Natur zu versöhnen, bedeutet, ihr wieder jene Verbindung mit der Lebensenergie zu ermöglichen, die gegenwärtig durch das frustrierende Wirken der patriarchalischen Zivilisation unterbrochen ist. [...] [Es] bedeutet, ihr ihre ursprüngliche, das heißt göttliche und schöpferische Gestalt sowie das Wissen um ihre magischen Fähigkeiten zurückzugeben. [...] Leonora Carringtons Werk zielt auf ein neues Erlernen uralter visionärer Fähigkeiten, es ist eine Initiation in die Möglichkeiten symbolischer und esoterischer Wahrnehmung, ein Einweihungsprozeß, der schließlich den höheren Rang des hinter der Stellwand der patriarchalischen Ikonen verborgenen weiblichen Prinzips enthüllen wird. Die weißen Fohlen, schwarzen Schwäne, weißen Gänse, Mufflons, Pferde und Straußeneier auf Carringtons Bildern und in ihren Texten sind nichts anderes als Evokationen der Großen Muttergöttin, das heißt der so lange durch die patriarchalischen Religionen und Ideologien verdunkelten animalisch-göttlichen Natur der Frau. Wenn die Frau wieder Zugang zu dieser ihrer innersten Wesensart findet, entdeckt sie, daß *sie* die Alchemistin, die Priesterin, die Druidin, die Surrealistin ist.

1

Man hat Carringtons Suche nach den verschütteten Werten der Weiblichkeit, die bei ihr eine Suche nach sich selbst, nach ihrer eigenen Ganzheit jenseits aller Entfremdung ist, als “esoterischen Feminismus” bezeichnet; sie wurde mit ihm zu einer Vorläuferin jener heutigen Spielart des Feminismus, der sich ebenfalls auf sehr alte, in

die unvordenklichen Zeiten der Matriarchate zurückreichende Vorstellungen des Weiblichen stützt. Nach 1968, in den Jahren eines weltweiten politischen Aufbruchs, hat sich Carrington in Mexiko eine Zeitlang direkt an den Aktivitäten der feministischen Bewegung beteiligt – auch hier nicht ohne Skepsis, denn sie mißtraut gewissen feministischen Träumen von weiblicher Herrschaft – Herrschaft ist für sie *immer* ein Übel – und weiß, daß Unterdrückte zuweilen sehr rasch zu Unterdrückern werden. Im übrigen aber erklärt sie damals drastisch, es sei an der Zeit, Schluß zu machen mit dem Skandal, [Zitat] “daß wie als Frauen diskriminiert worden sind wie die Juden, die Neger, die Schweine”, und in einem Text von ihr aus dem Jahre 1976 heißt es:

2

Die Rachegöttinnen, die ein Heiligtum haben, das viele Klafter tief unter Erziehungsressur und Gehirnwäsche begraben liegt, haben den Frauen mitgeteilt, daß sie zurückkommen werden, zurückkommen aus der Angst und dem Schamgefühl [...]. Ich kenne keine Religion, die die Frauen nicht zu geistesschwachen, unreinen, den Männern ungesamt unterlegenen Geschöpfen erklärt, obwohl doch die meisten Menschen davon ausgehen, daß wir die Crème de la crème aller Spezies sind. Ach Gott ja, die Frauen, aber zum Glück ist ja der Homo sapiens... Die meisten von uns, hoffe ich, sind sich heute bewußt, daß eine Frau es nicht nötig haben sollte, Rechte zu fordern. Es gibt diese Rechte seit Anbeginn; sie müssen *zurückerobert* werden und mit ihnen die Mysterien, die einst uns gehörten und die entweiht, gestohlen oder vernichtet wurden, uns mit der undankbaren Hoffnung zurücklassend, einmal einem Männchen, vermutlich von der eigenen Gattung, zu gefallen.

1

The Burial of the Patriarchs (Das Begräbnis der Patriarchen) lautet der Titel eines undatierten Gemäldes von Leonora Carrington. Er könnte über ihrem gesamten Werk stehen. Obwohl... obwohl es ihr eigentlich nicht – ganz und gar nicht – um die Beseitigung des männlichen Prinzips geht, sondern letztlich um die Versöhnung von männlicher und weiblicher Wesensart, wie sie sich in Symbolen wie dem von ihr häufig benutzen alchemistischen Bild des Androgynen ausdrückt.

Zurück zum Biographischen: Das Paradies, das Leonora Carrington an der Seite von Max Ernst in Saint-Martin-d’Ardèche erlebt, neigt sich im Spätsommer 1939 seinem Ende zu. Die Welt draußen scheint Glück nicht zu dulden. Just am 1. September 1939, dem Tag von Hitlers Überfall auf Polen, mit dem der Zweite Weltkrieg beginnt, vollendet Ernst sein Gemälde *Ein wenig Ruhe*. Doch damit ist es nun für lange Zeit vorbei. Zwei Tage später erklärt Frankreich Deutschland den Krieg, und ungeachtet der Tatsache, daß Ernst ein erbitterter Gegner des Nazismus ist, der ihn als “entarteten” Künstler verfemt, gilt der Noch-Deutsche den französischen Behörden plötzlich als “feindlicher Ausländer”. Er wird in seinem Haus verhaftet, in Handschellen abgeführt und in ein Gefängnis gesperrt. Ende Oktober überstellt man ihn in das Internierungslager Les Milles bei Aix-en-Provence, in dem bereits zahlreiche andere nach Frankreich geflüchtete deutsche Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle unter menschenunwürdigen Bedingungen zusammengepfercht sind. Auf Intervention seines Freundes Paul Éluard lässt man Ernst frei, so daß er kurz vor Weihnachten wieder bei Leonora in Saint-Martin ist. Wie auf seinen berühmten Bildern aus dieser Zeit spiegelt sich auch in Carringtons Werk die erneute Katastrophe einer Zivilisation, die so hartnäckig das Wilde, Archaische, Barbarische ausgrenzt und leugnet, das nun mit um so größerer Gewalt aus ihr hervorbricht. Als Hitlers Wehrmacht in Frankreich einfällt, kommt es zu einer neuen Verhaftungswelle gegen hier lebende Deutsche. Erneut wird Ernst in Handschellen aus seinem Haus geholt und Mitte Mai 1940 wieder in das Lager Les Milles eingeliefert, wo die Zustände inzwischen noch unerträglicher geworden sind. Leonora Carrington, mittlerweile 23 Jahre alt, bleibt völlig verzweifelt in Saint-Martin zurück. Sie erleidet einen seelischen Zusammenbruch und versinkt in einer sich immer mehr verschlimmernden Psychose. Ihre englische Freundin Catherine, als Flüchtling ihr Gast, drängt sie angesichts des Vorrückens der deutschen Truppen, mit ihr nach Spanien zu fliehen, was sie schließlich auch tut. Zu hrer Motivation erklärt sie später:

2

Für Catherine bedeuteten die Deutschen Vergewaltigung. Davor fürchete ich mich nicht, ich maß dem keinerlei Bedeutung bei. Was in mir Panik entfesselte, war die Vorstellung

von automatischen Wesen ohne Verstand und ohne Fleisch und Blut.

1

Völlig kopflos erteilt sie ihrer ehemaligen Wirtin Alphonsine eine Vollmacht, ihr Haus samt Inventar zu verkaufen – zu einem Spottpreis. Silvana Schmid dazu in ihrem Buch *Loplops Geheimnis*:

3

In einer halben Stunde ist Leonora alles los, was Max und sie [...] mit ihren Händen und ihrem Genie geschaffen haben: das Haus, die Reben, das Relief, die Skulpturen im Garten, die Wandmalereien, alle Bilder, die Max und sie in Saint-Martin gemalt haben, ihre Möbel. Und die Kunstwerke der surrealistischen Freunde, die Max gehörten, obendrein.

1

Am 20. Juni, zwei Tage, bevor das geschlagene Frankreich ein Waffenstillstandsabkommen mit Nazi-Deutschland abschließt, macht sich Leonora mit ihrer Freundin per Auto auf den Weg nach Spanien. Es ist für sie eine Reise in den Wahnsinn, nach deren Ende sie nicht mehr derselbe Mensch sein wird. Über Perpignan geht es zunächst nach Andorra, wo sich die Krankheitssymptome häufen. Aus der Ferne wird Harold Carrington, dessen Cheiekonzern auch in Spanien Niederlassungen hat, für seine Tochter aktiv und sorgt dafür, daß sie nach Spanien einreisen darf, in dem eine faschismusfreundliche Diktatur herrscht. Über Barcelona führt die Reise Anfang August 1940 nach Madrid. Hier begegnet Leonora einem Bekannten aus Pariser Tagen, dem mexikanischen Journalisten und Diplomaten Renato Leduc, der in ihrem Leben bald eine nicht unwesentliche Rolle spielen wird, und besucht den Prado, wo sie Werke von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel sieht, die sie tief beeindrucken und später von Einfluß auf ihre eigene Malerei sein werden. Meistens aber irrt sie in einem Zustand größter Verwirrung und zugleich außergewöhnlicher Wahrnehmungsschärfe durch die spanische Hauptstadt. Auch hier erreicht sie der lange Arm Vater Carringtons: Über die spanische Vertretung seiner Imperial Chemical veranlaßt er, daß Leonora Ende August in eine psychiatrische Anstalt im nordspanischen Santander eingeliefert wird. Damit beginnt für sie eine mehrere Monate dauernde furchtbare Leidenszeit.

Man fesselt sie ans Bett, läßt sie in ihrem Auswurf liegen, behandelt sie brutal und bricht ihren Widerstand schließlich mit Injektionen eines Medikaments, das epilepsieartige Anfälle hervorruft und das sie Angst in ihrer intensivsten Form erleben läßt:

2

[Don Luis Morales und ich] sprachen Auge in Auge, und er hielt meine linke Hand. Plötzlich befanden sich [die Wärter] José, Santos, Mercedes, Asegurado und Piadosa im Raum. Jeder von ihnen packte mich an einer Stelle meines Körpers, und ich sah, wie das *Innere* aller Augen auf mich geheftet war, und ihr Blick war GRÄSSLICH, GRÄSSLICH. Don Luis' Augen zerrissen mir das Gehirn, und ich stürzte, stürzte in einen Schacht... immer tiefer... Am Grunde des Schachts erwartete mich *der Stillstand*, ein ewiger Stillstand in der äußeren Angst.

1

Die Eltern Carringtons entsenden die Nanny aus Leonoras Kindheitstagen nach Santander, um die Kranke nach England zurückzuholen, was diese aber entschieden ablehnt. Als es ihr etwas besser geht, entläßt man sie unter Vorbehalt aus der Anstalt.

4. O-Ton-Einspielung: TV-Film *Verfolgte Träume*, 1. Rolle, 20'36 - ca. 21'05

4

Ich hatte vorher keine Ahnung, daß soviel Schmerz überhaupt möglich ist. Das wissen junge Menschen einfach nicht. Ich sehe diese Erfahrung eher aus einer metaphysischen Perspektive. Aus der menschlichen Perspektive kann ich nur sagen: Ich will das nie wieder erleben.

1

Silvester 1940 läßt man sie in Begleitung einer Wärterin nach Madrid reisen, wo sie erfährt, daß ihr Vater sie nun zur Weiterbehandlung in eine Heilanstalt in Südafrika befördern lassen will. Deshalb bringt man sie nach Lissabon, von wo aus sie per Schiff weiterreisen soll. Es gelingt ihr jedoch, ihrer Bewacherin zu entkommen. Sie sucht und findet Zuflucht in der Botschaft Mexikos und erkundigt sich dort nach ihrem Bekannten Renato

Leduc, von dem sie sich Hilfe verspricht. Und Leduc hilft tatsächlich; er schlägt ihr eine Formalheirat mit ihm vor, die es ihr gestatten soll, ein Visum zur Einreise nach Mexiko zu erhalten. Obwohl Leonora den Journalisten nicht wirklich liebt – ihr Herz gehört immer noch Max Ernst –, nimmt sie sein Angebot an und wird Señora Leduc.

Da taucht im Frühjahr 1941 überraschend eben dieser Max Ernst in Lissabon auf. Auch er hat eine höchst abenteuerliche Odyssee mit abwechselnden Aufenthalten in Internierungslagern und in Saint-Martin hinter sich. Schließlich hat er sich bis in die portugiesische Hauptstadt durchgeschlagen, weil er hofft, hier Leonora anzutreffen. Aber seine Geliebte ist die Ehefrau eines anderen, und obwohl sie und der Deutsche ganz offensichtlich nach wie vor eine große Leidenschaft füreinander empfinden, wird aus ihnen kein Paar mehr, da Leonora sich standhaft weigert, zu Ernst zurückzukehren. Manchen Interpretinnen zufolge liegt der Grund dafür darin, daß sie sich auf dem Weg durch ihre Geisteskrankheit von einer weiteren Vaterfigur, dem „Ersatzvater“ Max Ernst, emanzipiert und damit den entscheidenden Schritt in ihrer Entwicklung zu einer autonomen Vertreterin ihres Geschlechts und zu einer ganz aus ihrer Identität als Frau heraus schaffenden Künstlerin getan hat. Wie auch immer, am 14. Juli 1941 fliegt Ernst an der Seite der reichen amerikanischen Kunstsammlerin Peggy Guggenheim, die sich heftig in ihn verliebt hat und die ihn für sich beansprucht, nach New York, und wenig später gehen Leonora und Renato Leduc an Bord eines Flüchtlingssschiffes, das auch sie über den Atlantik trägt – auch sie zunächst nach New York. Dort setzt sich das Drama der Liebenden von Saint-Martin-d’Ardèche noch eine Weile fort; es endet erst, als Leonora Anfang 1942 nach Mexiko-Stadt übersiedelt, wo sie, von einigen Unterbrechungen abgesehen, seither lebt.

Exakt drei Jahre nach ihrer Einlieferung in die Anstalt des Dr. Morales in Santander schreibt sie hier, in Mexico-Stadt, unter dem Titel *En bas* (Unten) einen detaillierten Bericht über ihren Abstieg in die ganz andere Wirklichkeit des Wahnsinns. Dieser Text ist teilweise so formuliert, daß der Eindruck entsteht, als werde ein alchemistischer Verwandlungsprozeß beschrieben. Das ist die vorhin zitierte „metaphysische Perspektive“. Namentlich von feministischer Seite sind die Ereignisse in Spanien dann auch weniger als *break-down*, als psychischer Zusammenbruch, denn als *breakthrough*, als geistiger Durchbruch,

gesehen worden – als Durchbruch in neue Wirklichkeitsbereiche und vor allem zur vollständigen Befreiung von patriarchalischer Unterdrückung des Weiblichen. Tatsache ist, daß Carrington im Verlauf ihrer Krankheit von immer gewaltigeren Allmachtsphantasie heimgesucht worden ist, in denen sie sich als Streiterin gegen die Alleinherrschaft der Väter und des männlichen Gottes der monotheistischen Religionen, als Kämpferin für die Rückkehr des Weiblichen in den Rang der Göttlichkeit, ja schließlich sogar als Erlöserin sah, die in der alten christlichen Dreifaltigkeit die Stelle Christi einnimmt:

2

Ich glaubte, daß man mich [in der Klinik] die Qualen der Reinigung durchleiden ließ, damit ich zur Erkenntnis des Absoluten gelangte, und daß ich dann “Unten” [in dem *Abajo* genannten Klinikpavillon] würde leben dürfen. Dieser Pavillon war für mich die Erde, die wirkliche Welt, das Paradies – der Garten Eden – und auch Jerusalem. Don Luis und Don Mariano [Morales] waren Gott und sein Sohn. [...] wenn ich die vollkommene Klarheit erreicht hätte, würde ich als dritte Person der Dreifaltigkeit “Unten” einziehen. Ich fühlte, daß die Sonne mich zu einem androgynen Wesen gemacht hatte, daß ich der Mond, der Heilige Geist, eine Zigeunerin, eine Akrobatin, Leonora Carrington und eine Frau war. [...] Ich war es, die die Religionen offenbarte und die auf ihren Schultern die Freiheit und die in Erkenntnis verwandelten Sünden der Erde trug, die Vereinigung von Mann und Frau mit Gott und dem Kosmos, der sie alle gleich machte. [...] Mit Hilfe einiger Stücke Papier und eines Bleistifts [...] stellte ich Berechnungen an: Ich kam zu dem Schluß, daß der Vater der Planet und der Kosmos war; für ihn stand das Zeichen des Planeten Saturn. Der Sohn war die Sonne und ich der Mond, ein wesentlicher Bestandteil der Dreifaltigkeit, mit der mikroskopischen Kenntnis der Erde, ihrer Pflanzen und Kreaturen ausgestattet. Ich wußte, daß Christus unwiederbringlich tot war und daß ich seine Stelle einnehmen mußte, denn mangels einer Frau und mikroskopischen Wissens war die Dreifaltigkeit trocken und unvollständig geworden. Christus war durch die Sonne ersetzt. Ich war Christus auf Erden in der Gestalt des Heiligen Geistes.

2. Musik: vielleicht eine zen-buddhistische Musik (mit der *shakuhachi* genannten Flöte),

die schon während der letzten Sätze zunehmend zu hören ist, danach hochgezogen wird und einige Augenblicke stehenbleibt (möglichst bis zum Ende des betreffenden Musikstücks).



Werke von Leonora Carrington in deutscher Übersetzung

Das Hörrohr. Frankfurt/M. 1980 (Insel), 1986, 1992 (Suhrkamp) (Übers. Tilman Spengler)

Unten. Frankfurt/M. 1981, 1994 (Suhrkamp) (Übers. Edmund Jacoby)

Die ovale Dame. Magische Erzählungen. Frankfurt/M. (Qumran) 1982, Frankfurt/M. - Berlin (Ullstein) 1986 (Hrsg., Übers. Heribert Becker)

Ein Flanellnachthemd. Theaterstücke. Frankfurt/M. (Qumran/Campus) 1985 (Hrsg., Übers. Heribert Becker)

Weitere Erzählungen in: *Herzattacke* (Berlin), Nr. 4/1996, Nr. 2/1997, Sonder-Nr. 1/1998 etc. (Übers. Heribert Becker)

In Vorbereitung:

Alle Vögel fliegen hoch. Sämtliche Erzählungen. Hamburg (Ed. Nautilus) 2004 (Hrsg., Übers. Heribert Becker)

Literatur

Tilman Spengler (Hrsg.): *apropos Leonora Carrington.* Frankfurt/M. (Neue Kritik) 1995